



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

PROCESO ACTORAL DE LA PUESTA EN ESCENA

EN LA TIERRA DE LOS CORDEROS

DIRECCIÓN DE EFRAÍN PÉREZ ÁLVAREZ

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL

para obtener el título de

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Beatriz Bermúdez Capaz.

Asesor: Prof. Horacio José Almada Anderson

Sinodales:

Lic. Carmen Estela Mastache Martínez

Lic. Joaquín Hernández Sánchez

Lic. Tania Yabel Mayren Degollado

Lic. Bruno Castillo Díaz



Ciudad Universitaria, CDMX, Junio 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Im Young

My ears hear promises

My mind is power

My eyes see dreams

My thought are elevated

My body is strong

Pina Bausch.

A mi Madre y a mi Padre, por su constante y arduo esfuerzo, por brindarme lo necesario para llegar a ser universitaria, por la vida.

A mi hermana, Patricia, por el gran ejemplo que me has dado desde que tengo memoria, por ser la mejor hermana mayor y tutora que podría tener.

A David Hevia, por tú irreverencia y pasión. Por haber confiado en mí y mis compañeros actores para llevar a Escena la historia *En la tierra de los corderos*, por vez primera.

A Horacio Almada, por tú gran sabiduría, consejos, tus hermosísimas clases y sobre todo por respaldarme en este proceso tan importante. Gracias por dejarme ver el lado más hermoso del teatro, por la música.

A Alexis Casas Eleno por haber creado esta entrañable historia.

A Efraín por tú exigencia, juego y generosidad.

A Zyanya por tú apoyo y guía, por permitirme aprender contigo.

A Gerardo, Carolina y Salvador por su gran complicidad en Escena, por impulsarme a superarme a mí misma, por las risas y llantos durante este proceso, por el amor a la actuación.

A Rebeca y Alejandro por hacerme ver lo mejor de mí y del mundo, por no dejar que me rinda, por su amistad.

A Carmen Mastache por tú asertividad, por ayudarme a construir mejor el lenguaje, por tú cobijo y confianza dentro y fuera de Escena.

A Joaquín Hernández por tú apoyo incondicional, porque me permitiste ver cuanta libertad puedo tener, por tú concreción.

A Tania Mayren y Bruno Castillo por ser de los primeros lectores de este trabajo, porque son un ejemplo a seguir, por su disciplina y entrega en la docencia.

A cada una de las personas que saben fueron parte de este proceso, que empezó en 2016 y culmina en 2018. Este trabajo está dedicado a cada uno de ustedes que contribuyó a mi crecimiento.

INDÍCE

Introducción.....	pág. 6
-------------------	--------

Capítulo I: El antecedente; La asignatura de Laboratorio de puesta en escena.

1.1 Fuentes de la asignatura laboratorio de puesta en escena.....	pág. 10
David Hevia, el profesor y creativo.....	pág. 10
Roberto Ciullí.....	pág. 11
Juan José Gurrola.....	pág. 13
1.2 El Sistema H.....	pág. 15
Preceptos.....	pág. 15
Teoría de Folios.....	pág. 19
1.3 La asignatura de laboratorio de puesta en escena:	
Concepción, objetivos y desarrollo.....	pág. 20

Capítulo II: Proceso de ensayos de *En la tierra de los Corderos* de Alexis Casas Eleno

2.1 Trabajo de mesa.....	pág. 22
2.2 Los personajes y su mundo.....	pág. 24
2.3 El personaje de Sandra y su función dramática.....	pág. 28
2.4 Ensayos.....	pág. 31
2.5 Entrenamiento Grupal:.....	pág. 37
Ejercicios de composición.....	pág. 39
Ejercicios de la máscara.....	pág. 40
Entrenamiento de columna a cara.....	pág. 41
2.6 Entrenamiento personal.....	pág. 41

Capítulo III: Estreno

3.1 Teatro Justo Sierra.....	pág. 47
3.2 FITU XXIV.....	pág. 52
3.3 Festival de Xalapa.....	pág. 55
3.4 Casa Actum.....	pág. 56
Conclusiones.....	pág. 60
Bibliografía.....	pág. 63
Anexo I: Bitácoras.....	pág. 67
Apéndice I: Fotografías.....	pág. 90
Apéndice II: Entrevistas.....	pág. 94

INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi formación en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, tuve la oportunidad de estudiar múltiples teorías teatrales provenientes de varias partes del mundo y de distintas épocas de la historia, asimismo pude acercarme y conocer la perspectiva de teóricos que cambiaron la forma de abordar el trabajo del actor.

Uno de los primeros autores que atrapó mi atención fue Jerzy Grotowski; en las últimas páginas de su libro *Hacia un teatro pobre* hay un apartado llamado *DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS*¹ cuyo texto estaba dirigido a los miembros de su Laboratorio Teatral y en especial a actores que deseaban ser parte de su equipo de trabajo, ya que Grotowski fue el primer teórico en acuñar y desarrollar a través de la práctica el concepto de *laboratorio teatral*².

Esta Declaración fue el primer texto con el que me identifiqué, sentí que cada palabra estaba dirigida hacia mí y lo que debía hacer con las dudas que tenía acerca de los principios éticos de una actriz, por otra parte tuve que pasar por toda la carrera para entender cómo llevar a cabo estos principios actorales durante una puesta en escena donde hay todo un equipo con el cual trabajar.

Tomo como pretexto la *DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS* de Grotowski para introducir mi informe académico sobre el **montaje** dirigido por Efraín Pérez Álvarez *En la tierra de los corderos*, de Alexis Casas Eleno...

¹ “...El teatro ofrece una oportunidad a lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras (...) En ello podemos encontrar las posibilidades terapéuticas que el teatro encierra para la gente de la civilización actual (...) ¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y liberarnos de lo que nos ata (...) El teatro solo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no sólo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real (...) La creatividad, especialmente en la actuación, significa sinceridad infinita, pero disciplinada, es decir, articulada mediante signos...” Jerzy Grotowski, p. 213 – 222. (Mayúsculas en el texto original).

² En 1959 se creó el laboratorio teatral en Opole, Polonia. Más tarde se convertiría en el Instituto de Investigación del actor, ya que está dedicado a la investigación del arte del actor en particular. Hay una compañía permanente donde cada miembro colabora también como maestro. Con frecuencia acuden con especialistas en psicología, fonología, antropología cultural, etcétera. Las obras que representan se basan en los clásicos polacos e internacionales. Jerzy Grotowski, p. 3 y 4.

...cuyo objetivo principal es **mostrar los beneficios de tener un lenguaje teatral en común entre los colaboradores de una puesta en escena para crear un sistema de trabajo organizado y creativo: desde su inicio y desarrollo hasta llegar al resultado. Asimismo desde mi rol como actriz ofrezco herramientas actorales (físico expresivas) como vías de solución ante dificultades escénicas, como las que yo pasé.**

¿Qué tiene que ver el **montaje** *En la tierra de los corderos* de la que voy a hablar con la teoría de Grotowski? Que ésta **puesta en escena** es el resultado de un laboratorio teatral.

Sin embargo el equipo de trabajo que colaboró en este laboratorio no puso como punto de partida la teoría de Grotowski; puesto que la dramaturgia ya estaba hecha. Por otra parte el asesor a cargo de este grupo en la asignatura de laboratorio de puesta en escena, David Hevia, incitó a los alumnos a trabajar el **montaje** tomando como punto de discusión una reflexión de Heiner Müller donde nombra al teatro como *el laboratorio de la fantasía social*, concepto que desarrollaré en el primer capítulo.

A lo largo de mi informe desarrollo cómo estas dos visiones, la de Grotowski y la de Müller se vincularon a través de la praxis, ya que me ayudaron a desarrollar y distinguir distintas características actorales dentro de mi interpretación en esta puesta en escena.

En el **primer capítulo** comparto la estructura que tuvo la asignatura de laboratorio de puesta en escena, es decir, cuáles son las fuentes teóricas a las que acude David Hevia para sintetizar su forma de trabajo al que llama *el Sistema H*. Dichas fuentes teóricas son dos directores con los que Hevia colaboró: Roberto Ciullí en Alemania y Juan José Gurrola en México; ambos directores han escrito sobre su trabajo en el teatro, por lo que hago una síntesis de puntos clave que vínculo con lo que ahora es el *Sistema H*.

Con base en ello al estructurar el *Sistema H* el profesor tiene como objetivo generar un lenguaje común entre maestro y alumno. A grandes rasgos *el sistema H* está dirigido a los actores a través de lo que Hevia denomina *Preceptos*³ que sirven al actor como reglas...

³ Precepto: m. Cada una de las instrucciones o reglas que se dan o establecen para el conocimiento o manejo de un arte o facultad. Definición de la RAE. <http://dle.rae.es/?id=Tv98QMn> Consultado el 5 de enero de 2018.

...básicas para *estar* en escena. También existe la *Teoría de Folios* que brinda conceptos clave al o los directores para hacer un análisis profundo de la puesta en escena.

Cierro el primer capítulo haciendo una síntesis de cómo este grupo de alumnos (grupo 0022) de la generación 2013 de la licenciatura, recibió dicha información y cuáles fueron los aprendizajes adquiridos. Con respecto al marco teórico que David Hevia ofrece en la asignatura sólo lo menciono en este capítulo, es hasta en el segundo, en el proceso de ensayos donde especifico qué de todo ese material sirvió para mi proceso actoral.

A lo largo del **segundo capítulo**, desarrollo cada una de las etapas del proceso de montaje: 1. El trabajo de mesa que incluye el análisis del texto,

2. Los temas de la obra de teatro que el equipo decidió privilegiar y

3. El estudio de cada uno de los personajes.

También menciono cuáles fueron las fuentes teóricas a las que acudimos para crear el mundo de esta puesta en escena; el texto de René Girard *La violencia y lo sagrado* ayudó a que abordáramos un concepto en específico de lo que es la violencia; por otra parte Jean – Luc Nancy con su texto *58 indicios sobre el cuerpo* ayudó a que los actores imagináramos referentes conceptuales y visuales de lo que es un cuerpo y lo que significa el cuerpo de cada personaje de esta obra que son: Sandra, Carmen, Ulises y René.

Asimismo el enfoque de este segundo capítulo está dirigido hacia el desarrollo de mi trabajo actoral; profundizo el cómo llegué a la creación de mi personaje y qué herramientas actorales y teóricas utilicé ante las dificultades escénicas que se me presentaron durante el proceso de ensayos. Simultáneamente agrego imágenes que detonaron hallazgos para la comprensión del personaje de Sandra, el objetivo es que sirvan como vínculos para relacionar cómo toda la información teórica se iba convirtiendo en un contenido emotivo.

Un objetivo específico del segundo capítulo es **resaltar la importancia del entrenamiento físico del actor**, de esta manera explico el entrenamiento que el reparto actoral de la obra *En la tierra de los corderos* realizó grupalmente con herramientas de...

...la teoría de Grotowski. Distingo ese proceso de la rutina personal de calentamiento y entrenamiento que yo generé para el personaje de Sandra.

Concluyo este capítulo evidenciando cuáles fueron las condiciones en que esta puesta en escena llegó a su estreno; tanto a nivel producción como a nivel creativo, así como las seguridades e incertidumbres que teníamos de cuál sería la recepción de esta obra de teatro.

Para el **tercer capítulo** decidí dar voz a quienes formaron parte del resultado de esta puesta en escena: el público, evidenciando su respuesta ante el montaje *En la tierra de los corderos*, a través de reseñas de los espectadores sobre su experiencia al ver la puesta en escena. Dichas reseñas me ayudaron a comprobar qué aspectos dentro de la obra sí funcionaron y qué habría que modificar para que la puesta en escena se comunique fehacientemente al espectador.

También doy cuenta de los escenarios en donde tuve la oportunidad de representar esta puesta en escena: *En la tierra de los corderos*, como fue el Festival Internacional de Teatro Universitario XXIV de la UNAM y el Festival del Día Mundial del Teatro en Xalapa, Veracruz. Por último me ocuparé brevemente de la proyección de esta puesta en escena a mediano y largo plazo.

Finalmente en el Anexo I agrego una selección de bitácoras personales que escribí a lo largo del proceso del análisis del texto, datos que investigué para la creación de mi personaje, descubrimientos actorales, ensayos, notas de las funciones, etc.

En el Apéndice I, hago una selección de fotografías de la puesta en escena, donde procuro mostrar los momentos más representativos de la puesta en escena y de cada uno de los personajes.

En el Apéndice II, se encuentran las entrevistas completas que realicé a David Hevia y a Alexis Casas Eleno, el dramaturgo de esta obra.

CAPITULO I:

EL ANTECEDENTE; LA AGINATURA DE LABORATORIO DE PUESTA EN ESCENA

Como parte del “ciclo de titulación” de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, que corresponde al séptimo y octavo semestres, la asignatura teórica – práctica con mayor número de horas del semestre es la de *Laboratorio de puesta en escena* cuyo objetivo principal es:

Organizar, realizar y presentar con calidad profesional la puesta en escena de una obra completa. El Laboratorio de Puesta en Escena es el espacio académico de experimentación escénica donde el estudiante podrá concebir, realizar y participar en puestas en escena de la más variada naturaleza. El Laboratorio estará coordinado por un profesor de carrera o bien un profesor invitado, nacional o extranjero, responsable de **asesorar** la organización artística y técnica de los proyectos presentados por los estudiantes.⁴

Por lo tanto cada grupo junto a su respectivo asesor definirán que metodología o sistema de trabajo llevarán a cabo para tener una puesta en escena final, asimismo el plan de estudios brinda la libertad de que cada profesor escoja bajo qué perspectiva y definición de laboratorio se va a trabajar y cuáles son los roles que los estudiantes jugarán en equipo e individualmente.

1.1 Fuentes teóricas de la asignatura *Laboratorio de puesta en escena*:

En el ciclo 2016-1 a 2016-2 el profesor David Hevia estuvo a cargo del grupo 0022, en la asignatura *Laboratorio de puesta en escena*, grupo del que yo formé parte como alumna inscrita.

David Hevia, el profesor y creativo:

Actor y director mexicano, egresado del Centro Universitario de Teatro (UNAM). Ha dirigido más de 30 puestas en escena en México y Alemania. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca⁵. De 1992 hasta 2001 formó parte del elenco estable de la compañía germana Theater an der Ruhr, compañía dirigida por Roberto Ciullí.

⁴ Plan de estudios de la carrera de Literatura Dramática y Teatro 2009. Tomo I. p 44-45.

⁵ Programa de mano de la CNT Intriga y Amor, Dirigido por David Hevia.

En México trabajo como actor con directores de escena, como Martín Acosta, David Olguín y Juan José Gurrola; con este último codirigió *Catálogo razonado* de Juan García Ponce y actuó en *El doliente designado*.⁶

Desde hace 11 años es docente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (UNAM), imparte clases de *Dirección* y ahora de *Laboratorio de puesta en escena*. En sus clases aborda el plan de estudios a partir de su sistema de trabajo al que llama *el Sistema H*, dicho sistema es una síntesis de la teoría que Hevia ha llevado a la práctica en su experiencia como actor y director durante 30 años, del mismo modo Hevia retoma premisas de dos grandes creadores escénicos que son Juan José Gurrola y Roberto Ciullí, quienes en palabras de él, son sus dos grandes maestros.

Roberto Ciullí:

Es director de teatro, fundador y director artístico del Theater an der Ruhr. Completó sus estudios de filosofía en las universidades de Milán y Pavía con un doctorado en Hegel. A la edad de 26 años, fundó el teatro de carpas Il Globo en un suburbio de Milán. Su repertorio varió de clásico a vanguardista en todos los géneros. Entre otras cosas, organizó allí el estreno en Italia de "En alta mar" de Sławomir Mrożek.

En 1980, junto con el dramaturgo Helmut Schäfer y el escenógrafo Galf-Edzard Habben, fundó el Mülheim Theater an der Ruhr. Ya en su fundación, Theater an der Ruhr se comprometió con el trabajo cultural internacional. Busca y promueve el encuentro multicultural (internacional y cosmopolita), regularmente ofrece presentaciones de invitados en el extranjero y trae compañías extranjeras de teatro a Mülheim an der Ruhr.

En 1998, firmó una declaración de intenciones sobre un intercambio teatral basado en un acuerdo cultural entre el Ministerio de Cultura de Irán y el Theater an der Ruhr.⁷

Como mencioné David Hevia fue actor en la compañía de Ciullí por una década, lo cual le permitió adquirir una perspectiva muy distinta a la que se ha desarrollado en México en cuanto al quehacer teatral.

⁶ *La mirada doble: Entrevista con David Hevia*. Antonio Castro. <http://www.letraslibres.com/mexico/la-mirada-doble-entrevista-david-hevia> Consultado el 6 de octubre de 2017.

⁷ Traducción de la página web oficial del Theater an der Ruhr <http://www.theater-an-der-ruhr.de/ensemble/leitung/roberto-ciulli/>

En entrevista con Hevia, comenta que el punto de partida para concretar premisas para el *Sistema H* fue el concepto *Dramaturgia del actor* que se practica en Alemania:

...viendo al actor como un actor propositivo que trabaja a partir de temas, temas que nos inquietan. A través de que tú vayas proponiendo los temas para que los puedas actuar dentro de un contexto de la puesta en escena. Y de ahí qué se va a privilegiar, si el plot, el discurso o qué.⁸

La dirección de Ciullí repercutió en Hevia de tal forma que a través de su trabajo como actor y director, aún sigue practicando lo aprendido con él:

Tienes la obligación de crear y de proponer todo el tiempo. Nadie se espera a que les digan qué hacer [los actores]. Llegas al ensayo y propones. El director es el primer espectador, el primer ojo, que va dirigiendo esa mirada, esa energía creativa del actor.⁹

Dichas reflexiones se ven transformadas al nombrar y desarrollar lo que es el *Sistema H*, que más adelante expondré detalladamente. Por otra parte, para enriquecer el *Sistema H*, en cuanto al trabajo actoral, Hevia recurrió a los aprendizajes adquiridos con el maestro Gurrola; en la entrevista *Juan José Gurrola en la memoria* Hevia menciona:

...más que alumno me considero un discípulo, fue mi primer maestro, no en cronología pero sí en abrir ciertas puertas de la percepción de lo que es la escena, de lo que es el teatro. Gracias a Juan José, después de un periplo escénico mío de estar en el teatro alemán, de buscar distintos formatos escénicos, encontré sobre todo el gozo por hacer las cosas, todo lo demás es un simulacro, una parafernalia, lo que importa es lo que uno carga dentro; tanto sus demonios como sus divinidades y eso se lo debo mucho al carácter de Juan José.¹⁰

⁸ Beatriz Bermúdez. *Entrevista a David Hevia*. (Apéndice II, pág. 93)

⁹ *La mirada doble: Entrevista con David Hevia*. Antonio Castro. <http://www.letraslibres.com/mexico/la-mirada-doble-entrevista-david-hevia> Consultado el 6 de octubre de 2017.

¹⁰ Juan José Gurrola en la memoria. Noticias 22agencia. <https://www.youtube.com/watch?v=QrkEHXFINx4c> Consultado el 20 de mayo de 2017.

Juan José Gurrola:

Arquitecto, director de teatro, radio, cine y actor, escenógrafo, dramaturgo, pintor y fotógrafo mexicano. En 1956 hace su primera incursión en el teatro como actor, y al año siguiente asumirá la dirección del grupo de teatro de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.¹¹

En 1961 recibió una beca de la Fundación Rockefeller y viajó a Estados Unidos para estudiar Dirección y Producción Teatral; también estudió Diseño y Tecnología teatral. En Alemania estudió Escenografía y Dirección de Escena en el Schlosspark Theatre. En 1963 le fue concedida una extensión de la beca Rockefeller para seguir estudiando diseño y tecnología teatral. En 1975 recibió una beca Guggenheim para estudiar teatro.

Fue un artista polifacético e irreverente, creador de una compleja obra que abarca expresiones tan diversas como el dibujo, la música, la fotografía, el teatro y el cine. Fue galardonado con el *Premio Nacional de Ciencias y Artes* en el área de Bellas Artes por el gobierno de México en 2004.

Como director montó más de 50 puestas en escena. Es uno de los creadores más reconocidos en México por su amplio trabajo dentro del ámbito artístico; dentro de su reflexión teatral, destacan sus escritos en cuanto al trabajo del actor.

Sus ensayos para una puesta en escena eran una verdadera orgia de imágenes, ideas, sugerencias, conceptos e irreverencias. La manifestación del teatro como la vida, ésa que está en otra parte, lo que tiene de irrepresentable sobre las tablas, en el escenario. Sus palabras devastaban todas las convenciones, a partir de la enorme convención y convicción de que el teatro es una entidad viviente.¹²

Formular una síntesis de lo que significó el trabajo de Juan José Gurrola para el desarrollo del teatro mexicano merece toda una investigación que pudiera recurrir a libros ya escritos sobre él, sin embargo lo que es pertinente para éste informe sobre mi proceso actoral, es reconocer la herencia y aprendizajes que dejó a sus actores, mismos que Hevia parafrasea...

¹¹ARTISTAS: Juan José Gurrola. Archivo virtual: artes escénicas. <http://artesesenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=43> Consultado el 1 de febrero de 2018.

¹²Angélica García y Alegría Martínez, p.173.

...en su forma de trabajo, en su discurso y necesidad por hacer teatro y que estas paráfrasis a su vez incidieron en mi aprendizaje actoral.

A continuación muestro una síntesis de la visión de Juan José Gurrola acerca del trabajo del actor.

Cambios sobre el arte de interpretar. El acto dramático del autor lo viene a recrear el actor, pero sin el interés de que sea conservada esta composición. Aquí la palabra es utilizada más bien como el detonador de una nueva realidad para invocar. Y aquí el actor debe estar consciente de que la palabra no existe, sino únicamente en su imaginación, en lo que está sucediendo en su mente cuando está en escena (...) Para mí el actor es el primer poeta, el poeta primario: porque al mismo tiempo que describe en su mente o evoca una imagen, la vive en la mentira, la trasciende; se vuelve espectador-creador de sí mismo, y es en el teatro en el único lugar donde se puede realizar esa poesía superior (...) No va a representar ningún personaje, porque todos están en él; el talento reside en saber filtrarlo (...) El texto es más bien un elemento fijativo que nominativo de la circunstancia teatral. La imagen total de actuar debe ser la de no existir: no estar, estando.¹³

Al analizar lo que dicen Ciullí y Gurrola sobre el trabajo del actor, pienso que ambos se dirigen al mismo compromiso dentro de lo que se denomina la *dramaturgia del actor*. Lo relevante es cómo estos dos creadores, con los que trabajó Hevia, aún con distintas ubicaciones geográficas coinciden y apuestan por las mismas características y aptitudes en un actor.

Con base en este resumen acerca del trabajo de Ciullí y Gurrola, a continuación desarrollo las premisas que Hevia propone en su clase para entender lo que es el *Sistema H*, cabe mencionar que las especificidades y ejemplos que describo son desde mi interpretación, con base en el año de experiencia que tuve como alumna.

El objetivo de describir el *Sistema H* es distinguir desde qué perspectiva teatral se inició el trabajo para la puesta en escena *En la tierra de los Corderos* de Alexis Casas Eleno, dejando claro el lenguaje que se utilizará para describir el proceso de ensayos.

¹³ Edgar Ceballos, 1993. p 468-473.

Dando lugar una vez más a Hevia, compartió a mi grupo que su principal interés era crear la puesta en escena desde el trabajo actoral, sin descuidar las otras áreas de creación (dirección, dramaturgia y producción), ya que también tenía como objetivo simular el funcionamiento laboral de una compañía teatral, tal como lo aprendió en Alemania; en cuanto a los roles de cada persona participante y las tareas que debe llevar a cabo.

1.2 *El Sistema H:*

Pongo en la atención inmediatamente que este sistema de trabajo es variable, en tanto que sus premisas son puntos de partida y discusión, más no reglas que hay que seguir al pie de la letra, pues no se va a buscar un buen resultado o una “buena” obra de teatro.

El *Sistema H* funciona para atender las necesidades de la obra dramática en cuestión, por ejemplo: ¿qué tanto sé de la obra y de los personajes?, ¿qué tengo que investigar o descubrir acerca de la obra?, ¿qué temas de los que habla la obra voy a poner en crisis?

El *Sistema H* consta de tres *preceptos*, que son útiles para comprender cómo se va a abordar la actuación. Los *preceptos* servirán como puntos de cuestionamiento acerca de cómo visualizamos el mundo a través de la actuación y del teatro, ya que son una provocación para generar un dialogo y discusión. A continuación voy a desarrollar las definiciones de los preceptos según mi experiencia como actriz.

*Preceptos*¹⁴:

- I. *El personaje no existe*: Nunca soy otro cuando actúo, soy más Yo¹⁵.

¹⁴ Así es como David Hevia llama a estos postulados para el actor. Cabe mencionar que los preceptos están articulados no desde la literalidad de las palabras que David Hevia nombra, sino desde la invitación a reflexionar sobre tal analogía.

¹⁵ Suponemos en todo individuo una organización coherente de sus procesos psíquicos, a la que consideramos como su yo. Este yo integra la conciencia, la cual domina el acceso a la motilidad, esto es, la descarga de las excitaciones en el mundo exterior, siendo aquella la instancia psíquica que fiscaliza todos sus procesos parciales, y aun adormecida durante la noche, ejerce a través de toda ella la censura onírica (...) Del yo parten también las represiones por medio de las cuales han de quedar excluidas, no sólo de la conciencia, sino también de las demás formas de eficiencia y actividad, determinadas tendencias anímicas. Sigmund Freud. p. 11.

Por ejemplo, a partir del momento en que me nombran “x personaje”, comienzo a ver el mundo desde la perspectiva de ese alguien (qué música le gusta, qué bebida es su preferida, cómo se viste, cómo habla, cómo mira, qué característica lo hace diferente a los demás, etc.); ese alguien que a fin de cuentas yo voy a construir, partiendo de unas circunstancias diferentes a las mías.

Como actriz hay que recordar que los demás son quienes me nombran, ellos (los otros personajes) me dicen “x personaje” y entonces soy.

Si estoy (en escena) con la conciencia de este *precepto* comenzaré a mostrar otra parte de mí, diferente a la de mi cotidianidad dentro de una historia ficcionada. Actúo *de y con* verdad ya que hay un acuerdo con el público por lo que se genera una convención para que la obra de teatro *suceda* y se comunique la historia.

II. *El realismo*¹⁶ soy yo: distingo cuáles son las circunstancias dadas de mi personaje para comenzar la creación de éste, a su vez esa distinción me permitirá estar atenta de qué es lo que siento, ya que lo siento yo y nadie más, a partir de mi trabajo en escena me apoyo del “sí condicional” de Stanislavski: *¿cómo actuaría en esas circunstancias el artista situado en su lugar? (...) El secreto de la fuerza con que influye el “sí” estriba además en que no habla del hecho real, de lo que es, sino sólo de lo que puede ser... “si ocurriera”*¹⁷

¹⁶ Realismo: Designa una corriente estética cuya aparición se produjo entre 1830 y 1880 (...) La representación realista, que en todas las artes bosqueja un retrato del hombre y de la sociedad, intenta dar una imagen que juzga adecuada a un proyecto, sin idealizar ni interpretar personal o incompletamente la realidad (...) La actuación naturaliza lo mejor posible el texto disimulando los efectos literarios y retóricos con un énfasis en su espontaneidad y psicología (...) El realismo no es hacer coincidir la realidad y su representación, sino dar una imagen de la fábula y de la escena que permita al espectador, gracias a su actividad simbólica y lúdica, acceder a la comprensión de los mecanismos sociales de esta realidad. Patrice Pavis. p. 400 – 403.

¹⁷ Comencemos por la palabra “sí” (...) es para los artistas una palanca que nos traslada de la realidad al único universo en el que se puede realizar la creación. (...) El autor, al crear la obra, dice: “si la acción se desarrollará en tal época, en tal país, en tal lugar de la casa; si ahí vivieron tales personas, con tal disposición de ánimo, con tales ideas y sentimientos; si chocan entre sí por tales o cuales circunstancias”, y así sucesivamente. “El director, al presentar la obra, completa el plan del autor con sus propios “sí” y dice: si entre los personajes existieran tales relaciones, si tuvieran tales hábitos, si vivieran en tal ambiente, etc. (...) plantea un problema para su solución, y el actor trata de dar su respuesta. Por eso el estímulo y la determinación surgen sin esfuerzo (...) Por consiguiente el “sí” simple o mágico da comienzo a la creación. Envía el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador del papel. Constantin Stanislavski. 1977, p. 88 - 93.

La primera provocación que hay que distinguir con este *precepto*, es la distinción entre la realidad y un estilo de actuación.

Todo lo que pasa en un escenario es *real*; los actores que están arriba del escenario, la utilería, la escenografía, las luces, los técnicos, las butacas y el público son reales pues existen. Esa es la realidad de la que voy a partir para distinguir en qué estilo o género se encuentra la obra de teatro en la que voy a actuar.

El realismo comienza a ser “yo” en tanto que al escenario entro con la conciencia del Yo¹⁸; Hevia menciona realismo, sin embargo a través de mi experiencia considero que a lo que se refiere es que puede ser realismo, melodrama, naturalismo, incluso comedia o tragedia según sean las necesidades de la obra de teatro y de los actores que van a actuarla.

III. *Las emociones son una construcción cultural: la forma de expresión*, de las emociones están condicionada al contexto y a la educación de la persona que se está expresando por lo tanto es una construcción ajena a ese individuo.

Es debido atender que no estoy definiendo a las emociones como una construcción cultural ya que una emoción es “la alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.2. f. Interés, generalmente expectante, con que se participa en algo que está ocurriendo”¹⁹.

Hablar de emoción²⁰, lo qué es y ha sido es estudio de distintas disciplinas como la psicología, la sociología, la filosofía, etc. Por lo tanto abordemos emoción en relación a mi postura de actriz y cómo abordo lo que siento que es distinto a cómo lo expreso.

¹⁸ El yo representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión, opuestamente al ello, que contiene las pasiones (...) La importancia funcional del yo reside en el hecho de regir normalmente los accesos a la motilidad. Podemos pues compararlo, en su relación con el ello, al jinete que rige y refrena la fuerza de su cabalgadura, superior a la suya, con la diferencia de que el jinete lleva esto a cabo con sus propias energías, y el yo, con energías prestadas. Pero así como el jinete se ve obligado alguna vez a dejarse conducir a donde su cabalgadura quiere, también el yo se nos muestra forzado en ocasiones a transformar en acción la voluntad del ello, como si fuera la suya propia. Sigmund Freud. p.18.

¹⁹ Definición de la RAE. <http://dle.rae.es/?id=EjXP0mU> Consultado el 15 de enero de 2018

²⁰ Entendemos por emoción aquello que: a) Normalmente es producido por una persona que evalúa un evento, consciente o inconscientemente, en tanto que resulta relevante para un objetivo o meta que es importante. b) El núcleo de una emoción es la facilidad para actuar y para modificar planes. Diferentes tipos de inmediatez generan diferentes tipos de relaciones de planificación. c) Normalmente una emoción se

Tomo como ejemplo el miedo: al hacer un gesto de espanto, temblar o esconderme sólo para mostrar que tengo miedo, al espectador sólo le va a decir que yo quiero hacerlo pensar que tengo miedo.

Este *precepto* hace la invitación a romper con los estereotipos y clichés de *cómo expresar* una emoción ya que nos limitan y son imposturas. Como actriz es pertinente poner a trabajar mi imaginación para encontrar infinitas posibilidades de expresión y escoger la adecuada a mi personaje.

Hay que imaginar a estos tres *preceptos* como si estuvieran en la periferia de un círculo, los tres están relacionados y le aportan herramientas al otro para identificar cómo abordar mi *estar* en la escena.

Con base en ellos y los conceptos que he aclarado, ahora puedo hablar de la *Teoría de folios* la cual expone una opción para estructurar una puesta en escena, desde la perspectiva de dirección de Hevia.

La intención de “separar” una obra de teatro por folios es para **privilegiar** un aspecto de la obra de teatro y propiciar un trabajo que vaya de lo general a lo particular. Si bien los *preceptos* están propuestos en mayor medida desde una perspectiva actoral, la *teoría de Folios* pretende atender de manera más concreta el área de la dirección.

Recordemos que el objetivo fue generar un lenguaje en común dentro de un equipo de laboratorio teatral, por lo cual fue necesario que todos los creadores tuvieran conocimiento de los conceptos que ofrece el *Sistema H*.

experimenta como un tipo característico de estado mental, a veces acompañada o seguida por cambios corporales, expresiones, acciones (...) Emociones básicas: miedo, tristeza, alegría, repugnancia, sorpresa, vergüenza (...) Postulado 1: El concepto de emoción es aplicable en todos los niveles evolutivos y se aplica en tanto a animales como a humanos. Postulado 2. Las emociones tienen una historia evolutiva y han evolucionado presentando diferentes formas de expresión en diferentes especies...

...Postulado 3: Más emociones tienen un rol adaptativo a la hora de ayudar a los organismos a relacionarse con aspectos del ambiente que son clave para su supervivencia. Postulado 7. Las emociones primarias son constructos hipotéticos o estados idealizados cuyas propiedades y características sólo pueden inferirse a partir de evidencia diversa (...) Aristóteles observó ya, que las emociones son factores causales importantes a la hora de que un orador convenza a un auditorio de algo. David Casacuberta, p. 30, 44, 50, 134, 190 y 200,

Teoría de folios:

1. *Plot*: El asunto o argumento.

Es la historia de la obra en cuestión, ¿de qué trata? Hay que tener claridad de qué va la historia que se seleccionó para ser contada. Una vez que tengo clara la historia, podré seguir a los siguientes *folios* para determinar *cómo* voy a contar esta historia.

2. *Situación*: Son los hechos en presente (durante la escena: la función o el ensayo) y nada más.

En el texto no hay situación²¹ sino circunstancias, hablar de situación es reconocer que verdaderamente está ocurriendo un conflicto entre los personajes en ese momento exacto. Quien reconoce la situación es el director pues es el primer espectador, posteriormente el público será quien distinga la situación en las escenas.

3. *Tema*: ¿Qué se va a privilegiar de la obra? Partiendo del texto, el director escoge qué perspectiva abordar y resaltar.

Así pues el director decide cuál de los personajes es el que va a contar la historia; de acuerdo al tema que quiera resaltar con mayor notoriedad. Simultáneamente el actor, en relación a su personaje, tiene temas que actuar que se manifestarán en las acciones que realice el personaje. Es preferible que se trabaje de lo general (tomando un solo tema que sea representativo de la obra) a lo particular (los temas de cada personaje en cada parte de la obra).

4. *Discurso*²²: Es la manifestación de la postura que tengo ante la obra de teatro, el cómo la cuento y qué decido sugerir mediante el subtexto. A su vez podemos dividir el *discurso* en varios tipos:

²¹ Situación: Conjunto de datos escénicos y extra escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado del espectáculo (...) Describir la situación de una obra es como tomar una fotografía, en un momento preciso, de todas las relaciones de los personajes, es como “congelar” el desarrollo de los acontecimientos para luego describir los cuadros estáticos obtenidos (...) La situación comprende las condiciones espacio – temporales, la *mímica** y la expresión corporal de los actores, el *marco** escénico, la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes. Patrice Pavis. p. 488.

²² Discurso: Es la organización de materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propia del espectáculo puesto en escena. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena, es

- el manifiesto: es el que podemos ver, como lo es la producción: escenografía, vestuarios, utilería, iluminación, cómo decido hacerlo visible y con ello qué quiero decir de la obra.
- discurso consciente: que va desde aceptar qué obra escojo, que actores la hacen, qué parte de la historia resalto (temas) y qué postura tengo ante ello.
- discurso inconsciente: que suele no pensarse o tenerse bajo control, como puede ser el espacio en que se presenta mi obra, a qué público convoco a través de mi difusión o la zona geográfica en la que estoy.
- discurso involuntario: que se genera a partir del diálogo entre los espectadores y lo que percibieron de esa puesta en escena: normalmente aquí se pueden encontrar posturas opuestas que ya no dependen del equipo creativo, ni de los actores.

1.3 La clase: concepción, objetivos y desarrollo:

Como punto de partida para abordar el término de laboratorio teatral, el profesor David Hevia puso en la atención “el teatro es el laboratorio de la fantasía social” ¿a qué se refiere con esto?

Hay una formulación que no es mía sino de Wolfgang Heise²³ (...) teatro como laboratorio de la fantasía social. (...) pero en el fondo toda sociedad industrial moderna y también por tanto la RDA²⁴, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, a yugularla en todo caso. Y tengo para mí que, por muy modesto que ello suene, la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía. Brecht lo formuló así: habría que posibilitar al espectador (...) que éste pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos que cuando se les muestra un proceso,...

preciso relacionarlo con las condiciones de producción, las que dependen de la utilización particular hecha por los autores (dramaturgo, director, escenógrafo, etc.) de los diferentes sistemas artísticos (materiales escénicos) a su disposición en cierto momento histórico (...) Es una forma de posición de los sistemas escénicos, una utilización individual de potencialidades escénicas, incluso si el individuo – el sujeto del discurso – está constituido de hecho por todo el equipo de realización. Bien entendido, estos sujetos del discurso teatral deben ser distinguidos de los personajes concretos del equipo teatral (...) El discurso teatral se distingue del discurso literario o “cotidiano” por su fuerza performativa, su poder de llevar a cabo simbólicamente una acción*. Patrice Pavis. p. 457.

²³ Wolfgang Heise: 1925 – 1987. Fue un filósofo alemán. Maestro de filosofía utópica en la Universidad de Humboldt de Berlín. Fue miembro de la Academia de Ciencias de la República Democrática Alemana.

²⁴ República Democrática Alemana.

...o escuche un diálogo que ha de formularse de tal manera determinada, el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable.²⁵

David compartió tal premisa como cuestionamiento a mi grupo, la reflexión que hace Müller a partir de las palabras de Wolfgang Heise se pronuncian vigentes en el momento en el que como estudiante de actuación a punto de egresar de la universidad, me cuestiono, ¿qué es lo que yo busco al hacer teatro?, ¿cuál es mi voz dentro del teatro?, ¿qué deseo llevar a la escena?, ¿cuál es mi fantasía social?

Este reconocimiento podría darse, primero desde la reflexión, pero sobre todo en la práctica escénica. Para el primer paso, que es la reflexión y pensamiento, el profesor nos pidió atender textos que reforzaran el cuestionamiento del quehacer teatral; tales textos fueron:

La poética - Aristóteles
La dramaturgia de Hamburgo – Gotthlod Ephrain Lessing
La vida del drama – Eric Bentley
El malestar en la cultura – Sigmund Freud
La paradoja del comediante – Denis Diderot
Ética y disciplina. Método de acciones físicas. – Constantin Stanislavski

Además de soporte teórico, estos textos guiaron mi camino y el de mis compañeros de grupo para generar un lenguaje común. Explicaré qué de estos textos apoyó a mi proceso actoral durante el montaje de *En la tierra de los corderos* en el siguiente capítulo.

Estos textos hicieron evidente, en algunos casos, la paráfrasis que hace Hevia a estos teóricos al incorporar ciertas premisas en el *Sistema H*. Con este proceso de aprendizaje durante el primer semestre del *laboratorio de puesta en escena* y con un lenguaje en común adquirido, la siguiente etapa del proceso fue poner en práctica estos conocimientos a través de la obra *En la tierra de los corderos* de Alexis Casa Eleno²⁶.

²⁵ Heiner Müller. p.149.

²⁶ Cfr: Bitácora del 30 de mayo de 2016, (Anexo I, pág. 81)

CAPITULO II:

PROCESO DE ENSAYOS DE LA PUESTA EN ESCENA

EN LA TIERRA DE LOS CORDEROS

En la tierra de los Corderos de Alexis Casas Eleno quedó bajo la dirección de la alumna Zyanya Zamora y el ayudante de profesor Efraín Pérez Álvarez, que apoyó en el montaje como codirector y asesor.²⁷

Los actores que se eligieron para encarnar a los cuatro personajes de esta historia fueron: Gerardo Efraín Gallardo Talavera como Ulises, Carolina Gallegos Colmenares como Carmen, Alberto Salvador Avelar como René y yo Beatriz Bermúdez Capaz como Sandra, todos, alumnos del mismo grupo y de la misma generación.

2.1 Trabajo de mesa:

Sinopsis:

Ulises, Carmen y Sandra son tres chicos de preparatoria, que durante tres años han aguantado el acoso de su compañero René. Cansados de ese “juego” deciden tomar partido y vengarse de él, lo secuestran para darle una lección.

Ese juego tiene reglas muy importantes que deben seguir para ganar; Ulises, Carmen y Sandra se vuelven personajes dentro de la habitación X, que es donde tienen a René: Tigre, Cordero y Oso, respectivamente.

Cada uno de ellos tiene un turno a solas con la Mosca (que es René), para desquitarse y torturarlo.

Durante la historia se detonan flash backs que descubren la perspectiva de cada uno de los personajes; antes, durante y después del secuestro, ya que podemos ver cómo era la relación de Ulises, Sandra y Carmen entre ellos y con René, además de cuáles fueron los motivos por los que deciden tomar las riendas del juego.

²⁷ Cfr. introducción del Anexo I: Bitácoras, pág. 66.

La situación se les va de las manos cuando descubren muerto a René, la incertidumbre de no saber quién lo mató, lleva a estos tres personajes a que cada uno nos cuente su versión de lo que pasó en la habitación X y confesar quién no le permitió a René terminar el juego.

Después de haber leído por primera vez el texto, los cuatro actores que íbamos a llevar a Escena a estos personajes junto a los dos directores que nos guiarían, comenzamos a bombardearnos de preguntas:

¿Cuál es la importancia de contar esta historia?, ¿son culpables o inocentes?, ¿son responsables?, ¿quién era la verdadera víctima?, ¿tenemos una verdadera necesidad por hacer esta obra de teatro?, ¿cómo iba a abordar un personaje así? Etc.

Estos cuatro personajes movieron mi mundo, mi percepción y posicionamiento ante la violencia, pues pasaron varias sesiones antes de que fuéramos a la Escena.

Antes de seguir lanzando preguntas se decidió poner orden a todas las ideas que por intuición comenzábamos a tener. El texto en sí mismo brinda mucha libertad de creación, dada su estructura dramática; al tener saltos de tiempo, no tener acotaciones o didascalias y la falta de descripción del lugar en donde se ubica esta historia. Además sería la primera vez que el texto cobraría vida en la escena puesto que es un texto *nuevo* y por lo tanto no se había escenificado antes.

Como primer paso se decidió abordar los temas a los que el texto alude, y que como equipo deseábamos hacer visibles en la Escena. Puesto que nuestras necesidades teatrales se vinculaban con lo que estos personajes demandaban a través de esta historia. →

Tomando como ejes de exploración estos cuatro temas se decidió ir de lo general a lo particular: Para abordar cada tema debíamos adentrarnos en el texto y en las escenas.



El acertijo a resolver era el *cómo*, puesto que el equipo tuvo claro que en congruencia con el texto no queríamos que nuestra puesta en escena se tornara maniquea o didáctica para hablar y posicionarnos en contra del bullying. Lo que sí sabíamos es que entendíamos el dolor de estos personajes y cada una de sus posturas.

A corto plazo el reto que debíamos resolver era definir el planteamiento de la violencia²⁸ (escénicamente hablando), es decir, ¿cuál sería el lenguaje escénico? o ¿qué convenciones teatrales usaríamos? para no caer en la ilustración de la realidad de esta historia o sólo poner símbolos sin contenidos.

2.2 Los personajes y su mundo:

Parto del primer tema: ***la normalización de la violencia***, para conocer a estos cuatro personajes y mostrar cómo la sociedad (dentro de este mundo ficticio) funciona como un agente exterior que vulnera de manera directa a nuestros personajes ya que los violenta a través de los juicios de valor ejercidos hacia ellos.

Como diría el director Efraín: “Sandra, Ulises y Carmen se encuentran en estados de decepción”²⁹, estados que la sociedad niega, juzga y señala.

Estos tres estados son: *la obesidad, la homosexualidad y la pobreza*. Circunstancias o temas tabú, que se vuelven incómodos al convivir con ellos, por lo que la vía para hablar de estos es el de la discriminación.

Estas circunstancias los ponen en un punto altamente vulnerable para que se les llame “freaks” (tal como René lo hace) porque no son “normales”, ya que la mayor parte del tiempo se les está violentando por *ser* lo que son.

Por su parte René no es visto como *villano* ya que se convierte en el adolescente “normal”, normal en tanto que no tiene alguna característica (física, mental o emocional) negativa, peculiar o vergonzosa que el mundo exterior pueda recriminarle³⁰.

²⁸ Cfr. Bitácora del 13 de febrero de 2016 (Anexo I, pág. 67)

²⁹ Cfr. Bitácora del 29 de febrero de 2016 (Anexo I, pág. 69)

³⁰ Cfr. Bitácora del 8 de mayo de 2016 (Anexo I, pág. 78)

Pero, ¿y qué pasa con toda esta opresión, toda la violencia reprimida por parte de Ulises, Carmen y Sandra?

La dejan salir cuando deciden entrar en el juego de René, si bien podemos nombrarlos *víctimas* la historia que ellos nos cuentan y que se va desarrollando es aquella en la que se vuelcan al papel de victimarios.

Gracias al director Efraín, el texto *La violencia y lo Sagrado*, llegó a los actores; argumentó que encontraba el vínculo necesario entre las palabras de René Girard³¹, autor del texto, y lo que él comenzaba a ver en nuestros ensayos durante las exploraciones escénicas: “El ritual tiene un plan maestro, hay una violencia ritual más no sacra en nuestra obra.”³²

Por lo tanto cuando los actores atendimos el texto, reconocí que la principal relación teórica – práctica que se podía trabajar a partir de Girard, era el concepto de violencia al que él se aproxima, dado que habla de la violencia desde un concepto arquetípico, en un sentido universal de la violencia, que se manifiesta de distintas formas en cada una de las culturas humanas, la violencia como instinto mimético.

...una vez que se ha despertado, el deseo de violencia provoca unos cambios corporales que preparan a los hombres al combate. Esta disposición violenta tiene una determinada duración. (...) La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras de lo violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano.³³

³¹ René Girard: 1923-2015, Fue un filósofo, crítico literario e historiador francés. Entre 1943 y 1947 estudió en la École Nationale des Chartes en París, donde se especializó en historia medieval. Fue docente en importantes universidades de EUA hasta 1995. En 2013 fue nombrado comendador de número de la Orden de Isabel la Católica. Sus publicaciones más reconocidas son: *Literatura, mimesis y antropología*. (trad. 1984) *El chivo expiatorio* (trad. 1986) y *La violencia y lo sagrado* (trad. 2005). <http://www.letraslibres.com/mexico/el-chivo-expiatorio-y-los-origenes-la-cultura> Consultado el 3 de febrero de 2018.

³² Efraín Pérez, 4 de abril de 2016.

³³ René Girard. p.10

Hay que atender los términos de *violencia insatisfecha* y *víctima de recambio*. En cuanto a la *violencia insatisfecha* (oprimida) estos tres personajes deciden tomar *venganza* cuando han llegado a un límite, que como la historia nos cuenta es tres años después del acoso de René.

Sin embargo durante estos tres años, tienen pequeñas fugas de violencia entre ellos mismos, como lo son juegos violentos entre amigos aceptados y normalizados poniendo como excusa la regla de *el que se lleva se aguanta*.

La pregunta sería, ¿por qué las tres *víctimas* deciden entrar al juego de la violencia y no denunciar el acoso de René ante la autoridad de los adultos?

Porque la justicia no existe para las víctimas; a lo largo de esta historia Sandra es quien decide acudir a los adultos para pedir ayuda, explícitamente no sabemos qué pasa, pero por lo que nuestros personajes discuten, se intuye que sólo reciben rechazo o indiferencia a tal demanda.



Fig. 1. Película Sleepers.

<http://www.prisonmovies.net/sleepers-1996-usa>

Personajes: Lorenzo “Snakes”, Michael Sullivan, Tommy Marcano Y John Reilly.

Uno de los referentes cinematográficos que vínculo con este tema es la película Sleepers³⁴, ambas historias nos muestran a un grupo de adolescentes que pasan por situaciones en las que su dignidad se ve anulada.

Otra característica similar es que el abuso del exterior hacia los personajes centrales provoca un trauma a largo plazo, haciendo que el deseo último de estos sea el de venganza, pues el *fantasma* o eco del abusador sigue persiguiéndolos en su vida diaria.

Cuando estamos llegando al final de la historia *En la tierra de los corderos*, Ulises le pregunta a Carmen por qué no dijo nada, cuando él (Ulises) le había pegado (a Carmen) y ella contesta:

³⁴ Cfr: Bitácora del 13 de marzo de 2016 (Anexo I, pág. 71)

“Porque nadie me iba a creer, porque nadie te vio y siempre las víctimas llevamos todas las de perder.”³⁵ Justo después de esta revelación, Ulises afirma que si René sobrevive al secuestro no va a *rajar*³⁶ por la misma respuesta que le acaba de dar Carmen.

Es en este momento donde regresamos al punto de partida, ¿quién es la verdadera víctima?, ¿quién es el victimario? Las preguntas que se lanzaron al inicio seguían presentes a través de los temas que se escogieron para reforzar la historia de esta puesta en escena. Poco a poco se empezaban a descifrar las reglas de este juego, como diría Bentley:

Todo juego crea un mundo dentro de otro mundo –un territorio con sus propias leyes- y podría considerarse que el teatro es el más estable de los muchos palacios encantados que la pueril humanidad ha construido.³⁷

Se decidió abordar el juego no como evidencia de la realidad, sino como convención³⁸: escénicamente debía ir más allá de un acuerdo donde hay reglas, un perdedor o un ganador. Deseábamos apostar por un *juego ritual*³⁹, ya que nuestros protagonistas se hacen personajes dentro de la habitación X: El tigre, El oso y La rata/Cordero, mientras cada uno tortura a René. Y sólo así es como logran saciar su sed de venganza.

La personalidad de cada uno de nuestros protagonistas se hace evidente hasta su punto más íntimo con la *animalidad* que cada uno desarrolla durante el secuestro. Fue en este punto donde cada uno de los actores teníamos material suficiente para desarrollar escénicamente a los personajes.

³⁵ Escena 12, pág. 34 del libreto original del texto *En la tierra de los Corderos* de Alexis Casas Eleno.

³⁶ Modismo que se refiere a traicionar, acusar o acobardarse.

³⁷ Eric Bentley. p.146.

³⁸ Cfr. Bitácora del 1 de marzo de 2016. (Anexo I, pág. 69)

³⁹ Ritual: 1. Conjunto de ritos de una religión, de una iglesia o de una función sagrada. Definición de la RAE <http://dle.rae.es/?id=WWc6Z92> consultado el 20 de noviembre de 2017.

2.Ritual (teatro y): En el origen del teatro se acuerda realizar una ceremonia religiosa que reúna un grupo humano para celebrar un rito agrario o de la fecundidad, inventando argumentos en los que un dios moría y resucitaba, se ajusticiaba a un prisionero o se organizaba una procesión, una orgía o un carnaval (...) Estos ritos que encontramos aun en la actualidad teatralizan el mito encarnado y narrado por los celebrantes según un desarrollo inmutable: ritos de iniciación que preparan el sacrificio, ritos de integración que aseguran el regreso de todos a la vida cotidiana. Patrice Pavise. p. 430 – 431.

2.3 El personaje: Sandra y su función dramática:

Cuando construimos un ser humano en el escenario no hemos de olvidarnos de que él o ella están vinculados con todos los fenómenos de la naturaleza. Si lo olvidamos, gran parte de la dimensión de lo que significa ser humano se pierde.⁴⁰

¿Cómo ser alguien que tiene características de las que normalmente me distancio, me burlo y niego?⁴¹

Alguna vez el maestro Lech Hellwig-Górzinsky me dijo, haz una lista con diez características positivas de tu personaje y otra donde enlistes diez características negativas. Una vez hecho, las leímos, las explique. Lech sonrió y dijo, “ahora haz que las diez características negativas sean algo positivas, **si señalas lo negativo del personaje desde tú postura lo estás juzgando, y estás tratando de construir desde el juicio y eso es inverosímil.**”⁴²

Por lo tanto decidí hacer este mismo ejercicio para la construcción de Sandra: reconozco una admiración hacia ella por su fuerza física, me identifico con ella por la coraza exterior que ha construido alrededor de su personalidad, una coraza que puede proteger su vulnerabilidad interior.

En esos tiempos, en la búsqueda de construir a Sandra, me hice hiper sensible, entre muchas cosas, al acoso en la calle: las miradas, las palabras, la incomodidad por vestirme como me gusta, ya sea con vestidos, shorts o escotes.

En contraste cuando comencé a experimentar con mi apariencia, tratando de darle visibilidad a Sandra a través de mi cuerpo, era sorprendente que algo insignificante como no usar maquillaje se volviera causa de atención; la gente te atraviesa con la mirada porque no estas arreglada como una mujer “debería hacerlo”. Sin embargo esto era una buena señal pues dejaba de estar en el radar del acoso.

⁴⁰ Yoshi Oida. p.97

⁴¹ *Cfr.* Bitácora del 15 de febrero de 2016. (Anexo I, pág. 67)

⁴² Notas personales del 14 de febrero de 2014. Montaje de la obra de teatro ABDICACIONES, dirigida por Gloria Arellano y asesorada por el maestro Lech Hellwig-Górzinsky.

Sandra me ayudó a pasar desapercibida y sentirme invisible, cómoda en la cotidianidad, prefería no ser hermosa para no sentir que corría algún riesgo. Incluso me recordé a mí misma en la secundaria siendo ruda, una chica fuerte, así como Sandra:

“Cuerpo pesado, como de piedra.”⁴³

¡Me llamo oso!”⁴⁴

Pienso que adoptar estos comportamientos es una forma de darse a notar e imponer tu presencia ante los demás, de hacer un intento para que te respeten. O al menos es algo que comencé a descubrir con Sandra. Pero, ¿qué conlleva ser alguien muy grande, gorda y poco atractiva? La incomodidad la generan los demás.

En primer año de la carrera realicé una actividad llamada *bitácora NO espejo*⁴⁵, que me hizo modificar la concepción de mi imagen; la actividad consistía básicamente en evitar el mayor tiempo posible el contacto con algún espejo y no verte, durante una semana.

Los primeros días no quería que me vieran porque me sentía desaliñada, sin embargo al tercer día ya no importaba porque yo tampoco me había visto. Me sentía cómoda al no verme al espejo, prefería verme a través de los ojos de las otras personas, por más romántico que suene esto, era real, no importaba la imagen de mí misma, el juicio de valor se empezó a diluir.

Conforme prestaba menos atención a mi apariencia me hacía más consciente de mi estar y de mi ser. Sabía cómo me veía a través de los otros, los otros me trataban por cómo era, no por cómo me veía.

Al término de la semana de la actividad, volverme a encontrar en el espejo fue impactante; me reconocí, noté rasgos físicos a los que ya me había acostumbrado o que en verdad no había notado, me sentí hermosa y propia.

⁴³ Prólogo, pág 2 del libreto original del texto *En la tierra de los corderos* de Alexis Casa Eleno.

⁴⁴ Escena 18, pág 47 del libreto original del texto *En la tierra de los corderos* de Alexis Casa Eleno.

⁴⁵ En la clase de Introducción a la expresión verbal y corporal I, (2013).

Con relación a lo anterior, no he dejado de pensar que Sandra no ha podido disfrutar una experiencia similar; de aceptar su apariencia y su estar, no ha podido por los factores externos; una sobreprotección maternal, un hostigamiento escolar y un juicio social con respecto a su obesidad.

Este tema acerca de la apariencia es crucial en la adolescencia porque es cuando comienzas a decidir lo que quieres ser y buscas la aprobación, muchas veces a costa del bienestar propio.

Una incógnita recurrente durante el proceso de montaje era, ¿por qué Sandra mata a René? De las tres víctimas es la menos afectada, directamente. En los flashs backs vemos lo que René le hizo a Carmen y a Ulises, detonante para que estos tengan odio y miedo hacia René, sin embargo de Sandra nunca se nos dice nada en específico con relación a René.

En contraste, la certeza que tenía de este personaje y de dónde partí para trabajar escénicamente y descubrir los motivos de Sandra, era la relación que tenía con su cuerpo y su madre, en ambos casos de rechazo.

La mayor parte del tiempo la figura de la madre está presente en Sandra, si bien no físicamente, sí latentemente, vemos a una madre que cuida de su hija (desde la perspectiva del adulto) y que hostiga y sobreprotege (desde la perspectiva del adolescente).

Como mencioné anteriormente Sandra es el vínculo entre los adolescentes y los adultos en el universo de esta obra. Es quien habla con su madre, con la orientadora y los maestros. La mediadora también en la relación “amor-odio” entre Carmen y Ulises.

¿Pero y con René? La importancia del exterior recae en Sandra, por lo que continuamente busca tener las circunstancias bajo control para protegerse y proteger a sus amigos. Fue escénicamente hasta donde di razón de la motivación de Sandra.

2.4 Ensayos:

#24 la puesta en escena como escritura del espectáculo de los próximos días deberá ser una dramaturgia que se articule desde el actor y hacia el personaje. Ahí, el escenario será el alma, la escenografía los sueños y la memoria el vestuario, las palabras que sólo la luz del escándalo desnuden para exhibir la piel del secreto⁴⁶

Con base en las preguntas que se hicieron en el análisis y trabajo de mesa y con texto memorizado comenzamos a pasar la obra. Reconocí que en ese momento debía generar una metodología actoral; de acuerdo a las necesidades de esta puesta en escena y para este personaje en específico.

Por una parte entendía las relaciones entre los personajes, reconocía los antecedentes de Sandra y qué haría si estuviera en su lugar. Sin embargo necesitaba comenzar a pasar toda esa información a mi instrumento actoral: cuerpo y voz.

La situación por la que comenzaba a transitar era la *circunstanciación*⁴⁷, que comenzó a través de la total auto observación; como actriz, como persona, como personaje, la observación del mundo de la ficción en ensayos y el mundo real, que inevitablemente en algún punto coinciden ya que uno no pueden existir sin el otro.

La rutina que se generó para comenzar cada ensayo fue: al llegar al lugar de trabajo, cada actor tenía 20 minutos para calentar y hacer lo que necesitara para estar listo. De todo lo que había aprendido en la carrera, me tocaba seleccionar las herramientas actorales adecuadas para Sandra.

Durante las primeras seis semanas de ensayos estuve estructurando distintas rutinas de entrenamiento, ¿qué de todo lo que aprendí en clases de voz, expresión corporal y actuación me servirían en esta ocasión?

⁴⁶ Luis de Tavira, 1999.

⁴⁷ Proceso de encarnación del personaje, en palabras de David Hevia, proceso actoral de 24 horas, 7 días a la semana.

Generé distintas variantes, antes de que llegara a una propuesta útil y eficiente para los ensayos, pues debía encontrar el punto medio en el que los ejercicios físicos se volvieran expresivos y benéficos para la construcción de mi personaje.

Dentro de ese primer mes de ensayos, pude detectar, gracias a la guía de los directores, las carencias actorales que debía trabajar para el beneficio de la puesta en escena y de Sandra.

Ejemplo de ello es que los actores Gerardo y Carolina necesitaban, desde las circunstancias de sus personajes, sentirse protegidos por mí, sentir mi presencia, mi cuerpo, mi voz y personalidad para poder enfrentar a René⁴⁸.

Esto implicaba aspectos técnicos muy concretos como trabajar la proyección de mi voz, hacer visible la corporalidad de Sandra y su presencia energética. Mi vulnerabilidad como actriz debía estar al servicio del enorme deseo de Sandra por cuidar a sus amigos y ser la fortaleza de este trio.

Busca siempre en ti mismo el personaje del drama. Si tú fueras este o aquel personaje, ¿cómo condicionarías tú experiencia anímica para expresar el estado emotivo que pide el autor y cómo la expresarías a través de acciones físicas que pudiese ver el espectador?⁴⁹

Si bien el *Sistema H* literalmente no habla sobre herramientas físicas (corporales o vocales) o algún entrenamiento, dado que establece, es algo que el actor ya debe saber, no dude en volver a estudiar a dos teóricos, que llamaron mi atención desde que tuve acercamiento a ellos: Jerzy Grotowski y Eugenio Barba⁵⁰, pues me interesé por conocer en la práctica sus metodologías actorales.

⁴⁸ Cfr. Bitácora del 24 de febrero de 2016 (Anexo I, pág. 68)

⁴⁹ Constantin Stanislavski, 1994. p.102.

⁵⁰ Eugenio Barba: Nace en 1936 en Italia. Es director de teatro, inventor, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Ha ejercido prácticamente toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos, donde fundó el Odin Teatret. Fue fundador del ISTA (International School of Theatre Anthropology) una escuela itinerante que realiza una sesión cada dos años desde 1980 reuniendo a representantes de formas de teatro, danza y expresión corporal tan distantes entre sí como teatro Nō, danzas kathakali de la India, pantomima clásica europea u ópera china. Algunos de los textos que ha escrito son: Las islas flotantes, Más allá de las islas flotantes, Caballo de plata, Anatomía del actor, El arte secreto del actor, La canoa de papel y Teatro, soledad, oficio y rebeldía. <http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba/biography-in-spanish.aspx> Consultado el 30 de enero de 2018.

A través del estudio de su teoría y clases que tomé con maestros que fueron sus alumnos o que por sí mismos llevan a cabo su propia interpretación de sus ejercicios actorales, recordé una premisa que para mí era crucial llevar a la práctica:

Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya, ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos.⁵¹

A través de los ejercicios buscaba encontrar el matiz de voz de Sandra para que cuando reconociera esa voz, también reconociera el cuerpo del Oso⁵² en mí.

En cuanto a la construcción del contenido emotivo, deseos y objetivos de Sandra, tenía mucho de dónde escoger; desde las incógnitas que brinda el texto, hasta mi universo personal imaginativo, sin embargo caí en cuenta de que el exterior no estaba, es decir, ¿cómo iba a contrarrestar el principio de realidad (mi cuerpo, delgado y pequeño) para que pudiera comenzar a construir un personaje de manera que funcionara en un escenario ficticio y fuera verosímil?

Sandra es gorda, ella misma se denomina Oso, y con todo lo que ya había estudiado decidí aplicar el primer precepto del *Sistema H*, que en otras palabras podría parafrasearse como:

El actor no es el personaje sino la representación del mismo.⁵³

El trabajo comenzó a ser riguroso y simultáneo; a la vez que entrenaba mi voz y la expresividad en mi cuerpo (individualmente), los directores nos guiaban a los actores (grupalmente) a través de ejercicios físico – expresivos, para desinhibir nuestros cuerpos y llegar a la animalidad de cada personaje. A su vez David Hevia intervino sugiriendo la construcción de una botarga para mí.

⁵¹ Jerzy Grotowski. p. 94.

⁵² *Cfr*: Bitácora del 7 de abril de 2016 (Anexo I, pág. 74)

⁵³ Denis Diderot. p.46.

Para este punto del montaje los actores teníamos cuando menos cuatro películas como referentes que ayudarían a la construcción de esta ficción: 1. *Sleepers* dir. Barry Levinson⁵⁴;

2. *Perfume de violetas* dir. Maryse Sistach⁵⁵



Fig. 2 Película “Perfume de violetas.”

<http://www.gq.com.mx/actualidad/galerias/las-nuevas-peliculas-clasicas-del-cine-mexicano/1102/image/29859>

Personajes: Yessica y Miriam.

3. *El silencio de los inocentes* dir. Jonathan Demme,



Fig. 3. Película “El silencio de los inocentes”

<https://peru.com/entretenimiento/cine/silencio-inocentes-vuelve-salas-cinemark-noticia-371624>

Personajes: Hannibal Lecter y Clarice Starling.

5. *Naranja mecánica* dir. Stanley Kubrick



Fig. 4 Película “Naranja mecánica”

<http://revistamito.com/la-naranja-mecanica-la-falsa-dicotomia-entre-naturaleza-y-cultura/>

Personaje: Alex DeLarge

⁵⁴ Cfr. Bitácora del 13 de marzo de 2016 (Anexo I, pág. 71)

⁵⁵ Cfr. Bitácora del 11 de febrero de 2016 (Anexo I, pág. 66)

Yo en específico tenía la tarea de estudiar la corporalidad de dos personajes: Precious y el Pingüino, para tener un acercamiento al cuerpo de Sandra.



Fig. 5 Película “Precious”

http://www.notodo.com/cine-y-tv/cine_independiente/1251_precious_lee_daniels.html



Fig. 6 Película “Batman Returns”

<http://www.amiami.com/top/detail/detail?gcode=FIG-KAI-8852>

La decisión de ponerme una botarga se había confirmado, sin embargo el momento de realización y ejecución de ésta, no fue claro, por lo que seguí trabajando desde el contenido, para poder llegar a la forma.

Asimismo el texto de Girard siguió funcionando como apoyo para profundizar en el pensamiento de estos personajes. A su vez las reflexiones a las que llegaba con cada ensayo que pasaba, me permitieron vincularme con las imágenes detonantes que encontré en el texto de Jean-Luc Nancy⁵⁶ *58 indicios sobre el cuerpo*, que menciono hasta ahora, dado que hasta este punto del proceso fue clara la utilidad que iba a tener para el trabajo actoral; me ayudó a entender la “resignificación del cuerpo”.

⁵⁶ Jean-Luc Nancy. Filósofo francés, es autor de numerosas obras escritas en las que se abordan problemas como la construcción de las nacionalidades y los nacionalismos, qué ha sido y es la Modernidad en la que ha destacado la filosofía alemana. Nancy también menciona que la comunidad es una forma de absolutismo y por lo tanto un imposible. Aborda también en su obra el Sentido, o el final del Sentido como diagnóstico de nuestro tiempo más preciso aún que el de fin de la historia o de las ideologías, la ontología del “nosotros”. También ha abordado temas como el de la globalización o mundialización. Nancy mantuvo una larga relación epistolar con el filósofo francés Maurice Blanchot, discutían acerca de sus visiones éticas y políticas, sobre la relación entre el poder, la comunidad y el individuo. https://elpais.com/diario/2003/03/13/cultura/1047510003_850215.html Consultado el 2 de febrero de 2017.

Por ejemplo, la resignificación del cuerpo se hace evidente en la figura de René; ya que durante las primeras ocho escenas de la obra no vemos su presencia física en la escena, sin embargo sí vemos cómo el sólo hecho de nombrarlo afecta a nuestros otros tres personajes, el espectador queda con total libertad de imaginar a ese ser, ese cuerpo, que más tarde vemos inconsciente y amedrentado durante el secuestro.

De esta manera conecté con el texto de Jean-Luc Nancy, opté por vincularlo a imágenes que me ayudaban a distinguir tangiblemente los temas de la obra, dado que tener una imagen clara que me remitiera a la violencia reforzaba lo que se nombra acerca de los cuerpos. Las frases clave que me hacían conectar desde el pensamiento hasta la sensación de las imágenes son las siguientes:

#1 El cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable. Si se lo penetra, se lo disloca, se lo agujera, se lo desgarrar.

#9 El cuerpo es visible, el alma no lo es. Se ve que un paralítico no puede mover su pierna correctamente. No se ve que un mal hombre no puede mover su alma correctamente, pero se debe pensar que es el efecto de una parálisis del alma. Y que es preciso luchar contra ella y hacerla obedecer.⁵⁷

Si bien estos textos afectaban mi ser interior en tanto que había una modificación en el pensamiento y en mí, ¿cómo, o a través de qué, expresaría este sentir?, ¿qué detonaban estas palabras en mi dimensión emocional?, ¿qué me iba a sustentar actoralmente?

Es decir, ¿cómo iba a traducir todos los referentes a las herramientas actorales que ya conocía?, y éstas, a su vez, ¿cómo iban a encarnarse en Sandra?

Mientras tanto la puesta en escena se daba y llegó al reconocimiento de que así como esta obra no tiene un final resolutivo, es trágica en tanto que el derramamiento de sangre no cura o libera a los *sacrificadores*⁵⁸ y se termina con un dolor igual o mayor al que tenían al inicio.

En entrevista con el dramaturgo Alexis Casas Eleno, me comentó cómo es que llegó a la decisión de que Sandra matará a René:

⁵⁷ Jean-Luc Nancy, 2007.

⁵⁸ Desde la perspectiva de Girard; son Ulises, Carmen y Sandra.

Al principio quien mataba a René era Ulises, pero era demasiado evidente, después pensé en Carmen pero también iba a ser evidente y yo no quería que fuera Sandra porque no tenía una razón, entonces comencé a mover a este personaje de tal forma que le diera miedo hacer algo así, que lo terminara callando. A partir de la fortaleza que tiene Sandra de querer tener un control, de repente se volcará en algo tan trágico. Eso fue lo que me hizo decidir que Sandra fuera quien matara a René.⁵⁹

En efecto el objetivo de Sandra es mantener las cosas bajo control y ser la protección, “protección” vista a través de su meta personaje *Oso*. Con base en esta respuesta pude darle confirmación a las intuiciones que yo tenía en la obra sobre el sentido de la presencia de Sandra y los motivos para llegar a matar a René.

La motivación de Sandra me era tangible cada que ensayábamos y pasábamos las escenas, era inexplicable, ver a Carmen y Ulises indefensos ante René me impulsaba a seguir hasta las últimas consecuencias.

En resumen, el proceso de ensayos poco a poco se iba haciendo más complejo: pues los actores en cada sesión descubríamos una cosa nueva de la obra y de cada uno de nuestros personajes, descubrimientos apoyados por los referentes teóricos a los que se decidió recurrir. Simultáneamente la profundización del trabajo requería explorar herramientas actorales de la metodología de Grotowski.

2.5 Entrenamiento grupal:

Antes de explicar los ejercicios que se llevaron a cabo, tanto a nivel grupal como individual, quiero hacer la distinción entre los términos entrenamiento y calentamiento, ya que desde mi experiencia sí hay una diferencia entre ambos términos.

El training siempre ha consistido en una confrontación entre disciplina –la forma fija del ejercicio- y una superación de esta forma fija, del estereotipo que es el ejercicio. La motivación para esta superación es individual, distinta para cada actor (...) El valor esencial del training consiste en esto: autodisciplina cotidiana, personalización del trabajo, demostración de que se puede cambiar, estímulo y efecto sobre los compañeros y sobre el ambiente.⁶⁰

⁵⁹ Beatriz Bermúdez. *Entrevista a Alexis Casas Eleno*. (Apéndice II, pág. 96)

⁶⁰ Eugenio Barba, p. 86 y 88.

Voy a nombrar **entrenamiento** a los ejercicios cuyo funcionamiento tuvieron que ver con el aprendizaje y repetición de herramientas expresivas que ayudaron al perfeccionamiento de la forma física – vocal del personaje, además de fortalecer el “músculo expresivo”.

Por su parte el **calentamiento** tiene que ver más con una serie de ejercicios probados, por su eficacia en Escena, aprehendidos y repetidos de tal forma que estén al servicio del actor, es decir, la rutina de calentamiento que cada actor desarrolló funciona, para disponer su cuerpo, mente y estado de ánimo⁶¹ para actuar.

El entrenamiento grupal se llevó a cabo durante cuatro sesiones de ensayos a lo largo del proceso de montaje. Los ejercicios utilizados en su mayoría son propuestos desde la teoría de Grotowski y la interpretación de los directores.

El primer ejercicio que realizamos como conjunto actoral fue *La galería*⁶² ejercicio guiado por el director Efraín. La dinámica se podría dividir en dos etapas: en la primera el objetivo era que a través del mínimo esfuerzo físico, se compartiera la mayor expresividad con el compañero. En la segunda etapa del ejercicio, el punto de llegada era sacar mi lado salvaje a través de dos acciones: contener y atacar.

Este ejercicio ayudó a que los actores confiáramos en nuestros cuerpos; el cuerpo propio y mi cuerpo en relación al otro. Además de tener una pauta de en qué punto de disposición violenta estábamos. En palabras del director: “Este ejercicio me dejó ver que traen adentro y cómo lo expresan, me dio la pauta de cómo empezar a dirigirlos.”

A casi un mes de este primer ejercicio y ya con un par de escenas montadas, pudimos adentrarnos en la exploración de los meta - personajes: el tigre, el oso, la rata/cordero y la mosca⁶³. Por lo que se exploró con un nuevo ejercicio para evolucionar en la construcción de los personajes.

⁶¹ Estado de ánimo: 1. m. Disposición en que se encuentra alguien, causada por la alegría, la tristeza, el abatimiento, etc. Definición de la RAE. <http://dle.rae.es/?id=GjqhajH> consultado el 7 de febrero de 2018.

⁶² *Cfr.* Bitácora del 8 de marzo de 2016 (Anexo I, pág. 70)

⁶³ Ulises nombra así a René.

Ejercicios de composición.⁶⁴

Para este punto del proceso los actores reconocimos que comenzábamos a sentirnos *agotados* por la violencia explícita que habíamos vertido durante los ensayos, necesitábamos encontrar vías alternativas, más expresivas, teatralmente hablando, para representar lo que le pasa a nuestros personajes.

Por lo tanto dirección, por parte de Zyanya, atendió nuestras necesidades y nos propuso este ejercicio de Grotowski:

El punto de partida de estas formas gesticulatorias, es el estímulo de la propia imaginación y el descubrimiento en uno mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica (...) Uno no actúa como animal si no que ataca al propio subconsciente creando una figura animal cuyas características particulares expresan un aspecto de la condición humana.⁶⁵

En efecto, el ejercicio me ayudó a encontrar métodos de tortura para René. Las relaciones que se establecieron en la exploración me hicieron preguntar ¿cómo molesto a la Mosca en la habitación x? Puesto que al llevar una máscara para ocultar mi identidad puedo aprovechar todo mi cuerpo para espantar a René.

Otra pregunta que me surgió fue ¿cómo llevamos a cabo este ritual? Estas preguntas se clarificaron a través de los siguientes ensayos donde pude aplicar algunas propuestas de tortura.

En cada una de las sesiones posteriores tuvimos retroalimentación con el profesor David Hevia y fuimos mostrando avances de la puesta en escena, si bien daba crédito de nuestro trabajo, no dejaba de cuestionarnos para que siguiéramos profundizando en las escenas⁶⁶. Una de sus indicaciones fue que tanto las máscaras como la botarga ya debían estar en los ensayos, pues esos nuevos elementos iban a modificar nuestro trabajo y debíamos cuidar su uso en la obra.

⁶⁴ Cfr. Bitácora del 5 de abril de 2016 (Anexo I, pág. 74)

⁶⁵ Jerzy Grotowski, p. 105.

⁶⁶ Cfr. Bitácora del 2 de abril de 2016 (Anexo I, pág. 73)

Poco después a nivel de producción, ya con la puesta en escena montada en un 70% llegaron las máscaras definitivas que usaríamos para las funciones. Mabel Petroff⁶⁷ fue la encargada de dar visibilidad material a estos tres personajes. Por lo tanto el punto correspondiente era entrenar nuestra expresividad con la máscara.

Ejercicio de la Máscara.

Los beneficios de este ejercicio⁶⁸: encontré posibilidades de triangulación entre mí máscara, mi compañero y el público. En la escena en la que se usan las máscaras se rompe la cuarta pared por lo que es necesario mostrar a detalle el personaje al público.

Pude encontrar opciones para darle vida y resaltar cada una de sus características físicas y simbólicas. Identifiqué que la voz debe ser muy clara y libre para que salga a través de la máscara.

Para reforzar la corporalidad de los meta - personajes debíamos atender minuciosamente cada parte del cuerpo. A partir de esta exploración obtuve la ganancia de expandir la plasticidad y *gordura* de mi cuerpo.

Sin embargo detecté que aún había partes de mi cuerpo que se encontraban tensas por lo que se volvían menos móviles. Debía estar lo más *relajada*⁶⁹ posible para que el siguiente nivel de ejercicio fue el siguiente:

⁶⁷ Es Actriz, directora de escena, artista marcial, artista multidisciplinaria, investigadora física, Gestora Cultural. Actualmente forma parte de TEATRO BRUJO proyecto de intercambio entre México – Ecuador con quienes desarrolla un trabajo constante de actuación dirección, dramaturgia, dirección de arte. Ganadora de fondos concursables 2016-2017 por el Ministerio de Cultura del Ecuador. El año 2012 ganó el premio “La Dramaturgia de los Pueblos” para escribir y dirigir una obra de teatro ecuatoriano, organizado por el Ministerio de Cultura del Ecuador y la Municipalidad de Cuenca. Ganadora de Fondos concursables en el año 2008 para dirigir “La Ciudad sobre el Agua” y 2010 para dirigir Lucas y Los Fantasmas”. Mención Artística por actuación en la Obra “La Doble y única Mujer” en el Festival Internacional en Jujuy-Argentina. Ganadora del Premio a Mejor Actriz en el Festival de Cortometrajes “Para Muestra Basta un Botón” en Guayaquil. Ganadora del Primer lugar en el Concurso de Cuento Infantil organizado por CETV y Fundación Natura en 1991. Llega a México en 2007 Invitada por el Centro Cultural Helénico para el Montaje “Las Niñas Muertas” desde entonces ha trabajado con varias compañías de Teatro, Danza y Circo Contemporáneo en México. Ha representado a Ecuador en Festivales y Encuentros en Ecuador, México, Costa Rica, Colombia, Argentina, Brasil, Uruguay. Dirige AtrapaSueños Espacio Cultural en Cuenca Ecuador.

⁶⁸ Cfr. Bitácora del 29 de abril de 2016. (Anexo I, pág. 76)

⁶⁹ Entendiendo relajación como un estado de activación y conciencia, en un constante estado de fluidez.

Entrenamiento de columna a cara.⁷⁰

En su versión original estos ejercicios llevan el nombre de ejercicios de la máscara facial.⁷¹ El proceso que dirección propuso seguir con éste ejercicio, fue invertir el trabajo, es decir, que el ejercicio ayudará a que se impregnará un rasgo facial en el personaje de cada actor, haciendo referencia al personaje animal, aún sin la máscara puesta.

Otra utilidad que se le dio a estos ejercicios para el punto del montaje en el que nos encontrábamos fue el de renovación; en tanto imágenes, sensaciones, energía, objetivos e impulsos. Fue necesario, puesto que la obra ya estaba montada y en menos de un mes sería el estreno. El objetivo durante este mes fue estar en constante renovación, pues por mínimo que se descuidará el trabajo se corría el riesgo de *mecanizar* las escenas, porque ya “teníamos todo”.

Como actor es bastante difícil generar una risa que suene espontánea (...) Esto ocurre porque normalmente es muy difícil alterar nuestro estado emocional sólo mediante la fuerza de voluntad. (...) Pero si cambiamos alguna acción de nuestro cuerpo, empezará a afectar a nuestras emociones y entonces será más fácil crear una actuación verosímil.⁷²

Vinculo las palabras de Yoshi Oida con mi proceso, pues al seguir buscando detalles nuevos, mínimos en mi personaje y precisarlos en cada ensayo me permitió tener preguntas continuamente.

Como conjunto actoral el entrenamiento nos permitió establecer un lenguaje en común desde el cuerpo, además de acercarnos el uno al otro como seres creativos, como equipo.

2.6 Entrenamiento personal:

El training no enseña a interpretar, a ser actor, no prepara para la creación. El training es un proceso de autodefinición, de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas.⁷³

⁷⁰ Cfr. Bitácora del 9 de mayo de 2016. (Anexo I, pág. 78)

⁷¹ Jerzy Grotowski, p.108.

⁷² Yoshi Oida, p.114.

⁷³ Eugenio Barba. p.96

A continuación muestro una tabla, como síntesis de 3 rutinas que contienen ejercicios corporales y vocales; estas 3 versiones se distinguen una de otra pues me funcionaron de forma distinta, en tanto que una versión fue para entrenarme y las otras dos para calentar.

El paso a las variaciones entre una rutina y otra se dieron a lo largo del proceso de ensayos y su modificación en las funciones; la variación surgió por mi particular disposición de cada día de ensayo o función, además de la integración de la botarga. Sin embargo logré establecer un patrón común de ejercicios eficaces.

La tabla que se muestra es una síntesis nombrando cada ejercicio. El propósito es que a nivel visual se distinga la variación entre ejercicios, el orden y la duración.

Para consultar a detalle la realización de los ejercicios, ingrese a la plataforma de YouTube con el siguiente link para conocer todo el entrenamiento:

Calentamiento y entrenamiento actoral para el personaje de Sandra. Por Beatriz Bermúdez <https://www.youtube.com/watch?v=7YbJx28jLr0&t=570s>

v1: Durante el proceso de montaje:	v2: últimos ensayos y en dos funciones:	v3: Durante 3 funciones
1. Desglose de columna ⁷⁴	1. Desglose de columna	1. Desglose de columna con zarandeo
2. Elefantes ⁷⁵	2. Correr por 5 min	2. Estiramientos: dedos, muñecas, piernas.
3. Ranas	3. Perro mirando hacia abajo	3. Reléase (con botarga)
4. alargamiento de cuello ⁷⁶	4. Marioneta con tacto de sonido	4. Texto: cambiando de foco.
5. Tacto de sonido ⁷⁷	5. Cuello con momeo, y desglose	5. Cuello con momeo, y desglose
6. Lago de vibraciones	6. Haha mmmmm ma aah	6. relajación de mandíbula: variar con texto
7. Relajación de mandíbula	7. Árbol de resonadores	7. Texto con variaciones
8. Zarandeo de mandíbula	8. Texto, cambiando de focos	8. Relajación y alargamiento de lengua y labios
9. Lengua ⁷⁸	9. Globos	9. haha mmmmm ma aah con variaciones
10. Momeo	10. Texto: rectificación	10. Fauces
11. Haha mmmmm ma aah	11. Parado de manos	11. Texto, cambiando de foco
12. Árbol de Resonadores	12. Texto	12. Siesta de 15min
13. Amplificador de volumen.		
14. Respiración total		
15. Globos		
16. Parado de manos		

⁷⁴ Ejercicios de la clase de *introducción a la expresión verbal y corporal* (I y II) de la maestra Carmen Mastache.

⁷⁵ Ejercicios de la clase de *expresión corporal* (I y II) del maestro Joaquín Hernández.

⁷⁶ Ejercicios de la clase de *expresión verbal* (I y II) de la maestra Carmen Mastache, metodología Linklater.

⁷⁷ Términos de la clase de *expresión verbal* (I y II) de la maestra Carmen Mastache, metodología Linklater.

⁷⁸ Ejercicios de la clase de *taller de canto e integración vocal* (I y II) del maestro Horacio Almada.

Distingo que para la **Versión 1** dado que estaba en proceso de montaje, es la versión con mayor cantidad de ejercicios y duración, en casa llegaba a desarrollar esta rutina hasta en 40 minutos. El objetivo de esta versión fue tomar las herramientas actorales que me permitieran estar entrenada para los ensayos y ayudarán a la construcción de mi personaje.

A su vez durante los 20 minutos previos para dar inicio a los ensayos, modificaba la duración de los ejercicios, debía ser sintética, pues debían servirme ya como calentamiento.

Por lo que para la **Versión 2**; uno de los cambios más importantes que hay que distinguir es que correr me permitía entrar en un estado de activación / calentamiento inmediato y podía enfocarme ese día más a calentar la voz. Además de que era una rutina más efectiva pues lograba realizarla en 20 minutos justo para empezar a tiempo la función.

Finalmente la **Versión 3** se dio cuando ya habían pasado un par de funciones, usar la herramienta de *Rélease*⁷⁹ con la botarga puesta me dio otra perspectiva totalmente distinta y concreta de lo que es moverme con el cuerpo de Sandra.

Por su parte la siesta la llevamos a cabo los 4 actores juntos, nos funcionó para sintonizar energías, cuerpos y mentes.

Regresando al proceso de ensayos con respecto a mi entrenamiento personal, cuando llegó la botarga, la puesta en escena ya estaba montada, por lo cual mi atención durante las tres semanas previas al estreno estuvo enfocada a la construcción de mi cuerpo con la botarga.

En algún momento sentí que estaba empezando de cero, llegué a perder ganancias que ya había logrado de la construcción del personaje.

⁷⁹ Este movimiento tiene un antecedente importante en Merce Cunningham quien originó un cambio conceptual en la ya clásica danza contemporánea. Se genera y desarrolla en el contexto de la danza posmoderna o nueva danza que surgió en los años 70's en Estados Unidos. En aquellos años las técnicas de release se referían a un método de entrenamiento basado en la ideokinesis que integra mente y cuerpo anatómico, experimenta con distintos métodos de improvisación a partir de principios de meditación e incorpora elementos de la psicología del desarrollo (...) De sus principios surge una forma de moverse que puede definirse como fluida y relajada. (La relajación se entiende como algo rígido que se convierte en algo suave, y se agrega el concepto de expansión)². Esta fluidez no sólo se refiere a una fluidez física, sino también mental y emocional. El ejecutante se mueve con todo su ser, integrando emociones, pensamientos en el movimiento. En México, en los últimos años, el release se ha incorporado como otra posibilidad de entrenamiento y creación. <https://www.danzaballet.com/que-es-release/> Consultado el 9 de marzo de 2018.

Sin embargo esas tres semanas fueron suficientes para sumar el contenido emocional que había generado durante tres meses, y adherir ese contenido a la envoltura de Sandra, que fue la botarga.

Considero que los ejercicios que se realizaron a nivel grupal me permitieron incorporar este nuevo estado físico con la botarga como si fuera mi cuerpo natural.

Para la parte del entrenamiento concluyo que la principal ganancia que se obtuvo fue la disciplina que me brindó la realización de los ejercicios, pues la repetición me llevó a nuevos descubrimientos sobre Sandra. Siguiendo las premisas de Grotowski, cada ejercicio es una nueva oportunidad de mejorar la técnica.

Los ejercicios sirven sólo como trampolín para las situaciones y los detalles de la obra. En el escenario hay que ser individual (...) Lo que viene de adentro es un medio improvisado. Lo que se muestra afuera es la técnica.⁸⁰

El deseo y necesidad de cada integrante del equipo hizo posible que se llegara a una puesta en escena completa. Por parte de dirección y producción se atendió la mayor parte del tiempo las necesidades actorales y me facilitaron las herramientas necesarias para la construcción de mi personaje.

El tener un objetivo claro al llevar a cabo un entrenamiento me permitió comprobar que en ese punto de mi profesionalización actoral, sí es necesario estar en constante aprendizaje y renovación para no dar por hecho mi trabajo.

Con todo el trabajo que se llevó a cabo por cuatro meses, estaba a punto de dar el paso más importante, mostrar esta historia al público y nuevamente vino un bombardeo de preguntas: ¿Qué pensarían?, ¿cómo reaccionarían?, ¿se emocionarían? Estaba ansiosa porque conocieran a Sandra, Ulises, Carmen y hasta a René.

#19 el mayor triunfo de un sueño es el inevitable fracaso de su realización, no porque así siga siendo un sueño, sino porque precisamente así ha llegado a ser real.⁸¹

⁸⁰ Jerzy Grotowski. p. 161.

⁸¹ Luis de Tavira. p. 19.

La realidad de estos personajes no era lejana a las circunstancias que a diario podía ver en mi entorno, sin embargo por mi parte, la lucha seguía siendo defender la postura de Sandra y la perspectiva desde dónde ella vive estos abusos.

Como dice Carmen, “teníamos todas las de perder”, ya en este punto no importaba si era una “buena” obra de teatro, realmente nunca fue el objetivo, un poco lo contrario, sé que esta historia no es bonita ni cómoda, es *fea*, por decir lo menos, pero necesitaba contarla, necesitaba darle voz y visibilidad a este personaje. Era necesario que más personas conocieran a estos cuatro personajes y lo que tenían qué decir.

CAPITULO III:

ESTRENO

¿Existiría acaso el arte si los hombres no desearan vivir dos veces cada cosa?

Eric Bentley

A través de este capítulo quiero dar voz a quien hace que suceda en su totalidad el hecho teatral: los espectadores. La generosidad de un receptor ante una obra de teatro es inmensa y sobre todo honesta, por lo tanto he decidido hacer visible el cómo los espectadores recibieron la puesta en escena *En la tierra de los corderos*.

Me apoyo de una selección de reseñas, críticas y comentarios que recolecté de algunos espectadores para hacer un posible diagnóstico sobre qué aspectos dentro de la obra sí funcionaron para que la puesta en escena se comunicará fehacientemente al espectador y qué habría que modificar en beneficio de la historia.

El teatro es para el espectador, por lo tanto me fue necesaria esta reflexión ya que cómo actriz me permitió distinguir cómo la respuesta del público modificó mi actuación y mi percepción de la obra de teatro y de mi personaje.

También pude verificar qué de todos los aprendizajes de la carrera, algunos de ellos vertidos en esta puesta en escena, verdaderamente son eficaces para que al espectador *le pase algo*, que reaccione y esté interesado en la obra.

Antes de que llegará la primera función, durante los últimos ensayos, como equipo nos habíamos planteado, que al público al que deseábamos dirigirnos era a uno mayor de 18 años,

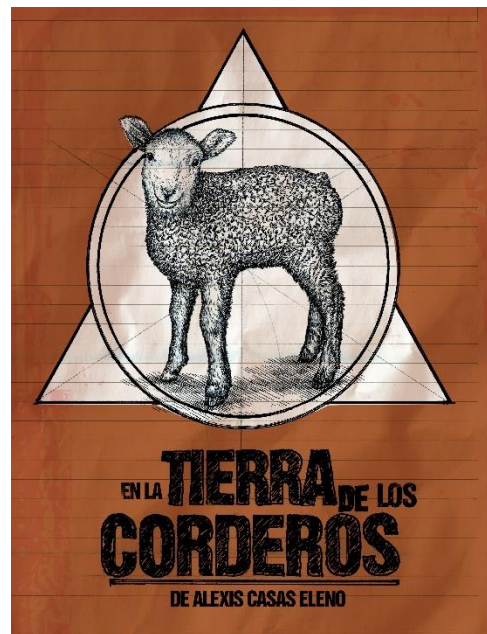


Fig. 6 Cartel oficial de la puesta en escena.

Diseño: Jaime González.

...que tuvieran una edad mayor a la de nuestros personajes, pues creíamos que podía ser abrumador que alguien que esté pasando por circunstancias similares viera esta puesta en escena.

3.1 Justo Sierra:

Las primeras funciones de esta puesta en escena frente al público fueron en el aula - teatro Justo Sierra de la facultad de Filosofía y Letras, durante esta corta temporada de cuatro funciones asistieron aproximadamente 270 espectadores; en su mayoría alumnos de la Facultad, maestros, familiares y uno que otro espectador que llegó espontáneamente.

Lo primero que decidí atender fue la recepción de esta historia por parte del público, ya que no conocían el plot, ni a los personajes o los temas de los que hablaríamos. La primera sorpresa (para los actores) fueron *las risas* del público, ¿sería que la historia pudiera ser graciosa?

Al parecer los personajes eran verdaderamente *estúpidos*, es decir, eran *estúpidamente adolescentes*. Recuerdo que al terminar la primera función estaba incrédula, pues a lo largo de los cuatro meses de montaje, jamás percibí que varias escenas pudieran ser cómicas, ya que por la forma en la que abordé a mi personaje veía las circunstancias en las que se encuentra; dolorosas, incómodas y hasta insoportables.

¿Las *risas* eran evidencia de la incomodidad del espectador ante la historia?

Si bien las risas no eran la reacción esperada enriquecieron a la obra, pues los espectadores reaccionaban a lo que veían, estaban atentos y prueba de ellos es que además de risas hubo asombro y silencios, largos silencios y una gran...

EN LA TIERRA DE LOS CORDEROS
de Alexis Casas Eleno

Laboratorio de puesta en escena 0022, a cargo de David Hevia y Efraín Pérez Álvarez (profesor adjunto)

Dirección
Efraín Pérez Álvarez y Zyanya Garcés Zamora

Elenco por orden de aparición

Ulises	Gerardo Gallardo
Sandra	Beatriz Bermúdez
Carmen	Carolina Gallegos Colmenares
René	A. Salvador Avelar

Producción ejecutiva Bruno Castillo Díaz
Arte y Producción Teatro Brujo
Diseño y realización de utilería Mabel Petroff Montesinos
Musicalización Hebozariha Hernández Gómez
Asesoría corporal Bruno Castillo Díaz
Diseño de imagen Mabel Petroff Montesinos
Asistencia general Jaime González Solís
 Enara Mondragón Labelle
 Luis Salazar

Agradecimientos
 El laboratorio de puesta en escena 0022 agradece el apoyo de la Escuela Nacional de Arte Teatral INBA, de Esteban Romero, Abigail Puebla, Daniela Acuayte, Blanca Andrea Salvador Avelar, Heriberto A. Salvador Cisneros, Jonathan De León y Erika Franco

VIERNES
 17 y 24 de junio 19:00hrs
SÁBADOS
 18 y 25 de junio 12:00hrs

Teatro Justo Sierra
 Facultad de Filosofía y Letras
 (Circuito Interior S/N,
 Ciudad Universitaria)

Fig. 7 Programa de mano.

Realización: Mariana Arreola.

...incomodidad por el final de la historia, como diría el profesor Hevia:

El público paga su boleto para ver algo que a él no le pasaría.⁸²

Por otra parte en esta primera etapa dentro del teatro Justo Sierra, tuve la oportunidad de recibir retroalimentación de algunos docentes del Colegio que asistieron a ver mi montaje de egreso.

Varios de ellos habían sido mis maestros, y también de mis otros compañeros actores, desde el primer año de la carrera, más allá de decir “es una buena actuación” los comentarios estuvieron dirigidos hacia la totalidad de la puesta en escena; consideraron que la dramaturgia era adecuada con relación a los temas de los que habla la obra.

En cuanto a la actuación recuerdo sobre todo opiniones positivas, pues los docentes reconocían el crecimiento actoral que obtuve a lo largo de la carrera y, como en todo proceso, me señalaron cuáles eran las ganancias que aún podía obtener con más rigor.

Sobre la dirección llegaron a sugerir que sería bueno terminar de especificar los espacios en dónde nos encontrábamos para que no hubiese confusión por parte del *espectador común*.

Me detengo en este punto para profundizar en los *tipos de espectadores*, recurriendo a una clasificación que Eugenio Barba sugiere y llama *espectadores base*:

1. El niño que ve las acciones al pie de la letra: no puede seducirse con metáforas, imágenes simbólicas, citas, abstracciones, textos sugestivos. No observa aquello que se representa sino aquello que se presenta.
2. El espectador que cree no comprender pero que sin saberlo danza: piensa que comprende el significado del espectáculo. Podemos imaginar que no conoce la lengua en la que hablan los actores, ni reconoce la historia. Sabe reconocer sin embargo, que el trabajo está “bien hecho” (...) sobre todo se deja contagiar por el nivel pre-expresivo del espectáculo, por la danza de la energía de los actores, por el ritmo que dilata el espacio y el tiempo de las acciones. Está despierto porque el espectáculo lo hace danzar sobre su silla.

⁸² Apuntes personales de la clase de “Laboratorio de puesta en escena” del 7 de septiembre de 2015.

3. El alter ego del director: esta minuciosamente informado de todos los contenidos del espectáculo, de los textos y de los advenimientos a los que hace referencia, de las elecciones dramáticas, de la biografía de los personajes. El espectáculo es para él un territorio en el cual las trazas del pasado próximo o remoto dan vida a nuevos contextos e inesperadas relaciones.

4. El cuarto espectador que ve a través del espectáculo como si no perteneciese al mundo de lo efímero y de la ficción: observa aquello que ningún espectador puede materialmente ver: el bordado de la camisa de un personaje, que parece inútil porque está escondido dentro del saco. Ve aquello que el actor hace con la mano izquierda mientras muestra a los espectadores la derecha. Ve el trabajo “bien hecho” aun cuando éste es secreto y reconoce si el actor lo cumple por una necesidad que va más allá de las exigencias de los espectadores. El cuarto espectador es el colaborador que nos ayuda a negar el teatro haciéndolo⁸³.

Tomando como base esta perspectiva sobre los espectadores, aclaro que mi objetivo no es clasificar a cada uno de los espectadores que asistió a ver la puesta en escena o etiquetar las reseñas que más adelante comparto, sino hacer un acercamiento a lo que los docentes denominan *espectador común* y sugerir desde qué postura se puede recibir una puesta en escena.

Retomando la reflexión acerca de la retroalimentación de los espectadores, hubo comentarios enfocados sólo en un aspecto de la obra, por ejemplo: algunos comentarios sólo apuntaban sobre lo que les provocó la historia (sensitivamente: frío, calor, asco), otros lo que les hizo sentir (emocionalmente) o reflexionar acerca de los temas, unos más decidían tomar una postura frente a cada personaje y otros reconocían la brutalidad de esta historia y lo cotidiano que puede llegar a ser.

Para ser una puesta en escena de egreso estaba cumpliendo los objetivos que el plan de estudios de la carrera propone y a su vez resultaba ser un montaje incómodo, crudo y arriesgado por cómo se abordaron cada uno de los personajes⁸⁴.

⁸³ Edgar Ceballos, 1992. p. 302.

⁸⁴ Cfr. Bitácora del 21 de junio de 2016. (Anexo I, pág. 83)

En la tierra de los corderos o como el Elefante se convirtió en Mosca.

Tuve la oportunidad de ver en cuatro ocasiones la puesta en escena *En la Tierra de los Corderos*, dirigida por el maestro Efraín Pérez Álvarez y Zyanya Zamora, y debo confesar que en cada ocasión que la vi venían a mi mente canciones que, como pequeños destellos, aluzaban mi conciencia.

Una de esas canciones es Elephant de Tame Impala, pensar en el primer bulleador como un elefante que agita su trompa gris nada más porque sí, pero que todos los que lo rodean, incluidos sus amigos, no les importaría que él desapareciera porque se ha encargado de aplastar a todos los que están a su paso (...) La miseria humana en la que habitan cada uno de los personajes de la historia, se convertía en una radiografía no de “nuestros jóvenes”, sino de una sociedad cansada del abuso del más fuerte, del “grandote”, del que cómodamente puede llegar y escupirte en la cara y no ser tocado jamás.

El trabajo escénico, los objetos y el espacio, convertían a la puesta en un escalofriante e inocentemente perverso juego de venganza, donde la víctima se convierte en victimario (...) Respecto a la dirección debo decir que era sumamente arriesgada al dejar todo el peso de la puesta en el trabajo actoral, no porque los actores no tuvieran la fuerza para sostenerlo, al contrario, el trabajo era impecable en ese sentido, sino que hoy en día el teatro ha dejado de lado a los actores y su capacidad de contar historias a través de generar ficción, por eso *En la Tierra de los Corderos* era una puesta valiosísima al rescatar desde la trinchera universitaria contemporánea la capacidad de contar una historia con unidad. Gustavo Luviano.

Al término de las funciones en el teatro Justo Sierra, el mismo David Hevia nos sugirió que como equipo comenzáramos a movilizar esta puesta en escena a nivel profesional, presentándola en distintos espacios.

Tomando esta sugerencia como pretexto y con el ánimo en alto por haber obtenido una amplia respuesta del público, los actores junto a los directores decidimos seguir con el proyecto. La primera convocatoria que llamó nuestra atención fue la del Festival Internacional de Teatro Universitario, que organiza la UNAM y fue así que a dos meses de haber terminado el proceso académico de *Laboratorio de puesta en escena*, decidimos llevar *En la tierra de los Corderos* a nuevos escenarios.

3.2 FITU XXIV:

El Festival Internacional de Teatro Universitario se lleva a cabo cada año en los teatros del Centro Cultural Universitario de la UNAM, donde como su nombre lo dice, se muestran obras de universitarios de distintas escuelas, grados, ciudades y países.

Dentro del Festival existen distintas categorías de competencia⁸⁵, por lo que nuestra puesta en escena entro en la Categoría C2: Estudiantes dirigidos por maestros.

En la primera etapa de este certamen se dio una función en el Foro experimental José Luis Ibáñez. A diferencia de las funciones anteriores en esta ocasión, tuvimos poco público, que durante casi toda la función se mantuvo *silencioso*.

Al término de la función me enteré de que el dramaturgo había asistido a ver por primera vez en escena su texto. Y fue él quien como representante del público de esa función nos dio una vasta retroalimentación. Si bien puede considerarse que su recepción es poco objetiva, pues es el creador del texto, fue muy gratificante escuchar que lo sorprendimos:

Al ver esta obra en manos de otras personas fue raro, pero necesario. Recuerdo que cuando fue su función en el FITU, llegué tarde, ya había empezado la obra, estaba oscuro, pero el escuchar el texto para mí fue... como estas veces que resguardas tanto algo, como un niño y su juguete cuando lo llega a prestar es ¡cuidado! (...) Además de que su interpretación fue totalmente libre porque yo nunca intervine en su proceso para decirles cómo hacerlo (...) es un bombardeo de cosas, yo recuerdo que la primera vez que la vi ahí, en el foro experimental José Luis Ibáñez, dije ¡Dios mío! ¿Qué está pasando? Me sentí tan amarrado al asiento, ¿en qué va acabar esto? Digo, a pesar de que sabía en qué iba acabar. Fue un distanciamiento para mí, fui un espectador, no el dramaturgo. Esto está completamente violento y me estoy sintiendo incómodo en el sentido en que la situación era muy violenta⁸⁶.

⁸⁵ FITU 2017. Categorías en competencia. TV UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=lcPQrPee04> Consultado el 2 de febrero de 2018.

⁸⁶ Beatriz Bermúdez. Entrevista a Alexis Casas Eleno. (Apéndice II, pág. 97)

Otro factor importante que me hizo estar en alerta durante toda la función y renovar mi energía, fue el escenario; el espacio teatral fue muy distinto al primero en donde nos presentamos, percibí cierto distanciamiento por la lejanía del espacio, sin dejar de mencionar que en esta ocasión hubo muy pocas *risas* y mucho *aire y suspiros* por parte del público.

Este primer cambio de un escenario a otro me permitió reconocer un hallazgo, en cuanto a técnica actoral, que en todo el proceso no atendí. Si cambia el escenario, cambia todo; es decir, debía hacer los ajustes necesarios desde la proyección de la voz hasta la expresividad de mi cuerpo. Pues como actriz debía estar consciente de la recepción del público.

...Como flash backs de una película, se van evocando las escenas durante la obra, armando un rompecabezas del antes y después que desencadena el juego. Los participantes; que son el resultado de una sociedad corrompida donde la palabra justicia es sólo un término que aparece en el diccionario, van conformando la hazaña para lograr su objetivo (...) Durante la obra se genera un ambiente íntimo y tenso con tildes de gracia entre algunos diálogos o acciones de los personajes, que generan empatía, mientras se muestran las razones externas que los orillaron a cada uno de ellos para llevar a cabo su crimen, haciendo del espectador un testigo y cómplice (...) Resultó para mí una obra que logró estrujar mi cuerpo durante una hora y media cada una de las veces que decidí regresar al teatro para volver a vivir la experiencia. Berenice Reyes.

Al pasar un par de semanas, se nos notificó que nuestra puesta en escena era una de las finalistas⁸⁷. Por lo cual se retomaron ensayos para *perfeccionar* la puesta en escena.

La gran incertidumbre en relación a la final del FITU era saber cuáles eran las propuestas de los otros tres finalistas⁸⁸. Es decir, ¿de qué hablaban sus obras?...

⁸⁷ FITU 2017. Jurados.Tv unam. <https://www.youtube.com/watch?v=XFDxA119KZ> Consultado el 10 de febrero de 2018

⁸⁸ FITU 2017. Obras de la categoría C2. Tv unam. https://www.youtube.com/watch?v=k0d60_Mh-4Q&t=57s Consultado el 20 de noviembre de 2017.

...¿cuál era su estética?, su discurso, sus temas, etc. Al parecer lo único que nos hacía similares era que estas cuatro obras finalistas, eran puestas en escena de egreso dirigidas por maestros.⁸⁹

La función para la final fue en el teatro Juan Ruíz de Alarcón, asistieron aproximadamente 220 personas. Fue de las mejores experiencias que he tenido, recuerdo que la primera vez que fui a ver una obra a este teatro pensé: *algún día voy a actuar aquí*. No pensé que fuera a ser tan pronto, sin embargo no podía estar más orgullosa de estar representando esta obra y este personaje.

El diagnóstico general de esta función es que no se logró generar una complicidad con el público, debido al enorme espacio teatral, pues en esta ocasión el espectador más cercano estaba a cinco metros de los actores, en contraste al teatro Justo Sierra donde el espectador podía ver nuestro sudor y distinguir el ritmo de nuestra respiración.

Tal vez por la distancia del espacio, el público se sintió muy a salvo todo el tiempo y no se sintió parte de este hecho, pues hablar de un secuestro donde hay toda una serie de confesiones de los secretos más profundos de estos personajes, no tendría que pasar desapercibido como un hecho cotidiano.

Sin embargo sí hubo replica, de nuevo el público estuvo atento, risueño y asombrado. Hasta allí llegó nuestra participación, sólo como finalistas.⁹⁰ Una vez más el espacio teatral me hizo reflexionar sobre como la experiencia misma de la función, es una ganancia para atender mi técnica actoral, pues al menos en mi caso, no es algo que haya aprendido en la escuela.

Podría parecer que la puesta en escena en un inicio tuviera la intención de hablar sobre el bullying escolar; sin embargo, va más lejos y termina hablando de la venganza (...) Asimismo, las actuaciones resultan convincentes y aplaudibles, pues los actores logran mostrar lo que sucede en el ser-interior de cada uno de los personajes...

⁸⁹ <http://www.vocero.com.mx/conoce-a-los-finalistas-del-xxiv-festival-internacional-de-teatro-universitario-fitu/> Consultado el 30 de marzo de 2018.

⁹⁰ <http://www.gaceta.unam.mx/20170216/diversidad-de-propuestas-en-la-fiesta-del-teatro-universitario/> Consultado el 15 de marzo de 2018.

...Se crea a lo largo de la función una atmósfera que calificaría de densa debido a lo que se habla, lo cual da un ritmo muy interesante a la puesta en escena. Alexis Pose.

3.3 Xalapa:

Tras una experiencia enriquecedora al participar en el FITU XXIV, tuvimos la oportunidad de representar al Colegio de Literatura Dramática y Teatro en el Festival del día mundial del Teatro 2017, que organizan los estudiantes de Teatro de la Universidad de Xalapa.

Fue una de las funciones en las que más me divertí y en la que sin duda sude más: recuerdo que para la tercera escena casi todo el maquillaje ya se me había corrido, la temperatura estaba altísima. Nuevamente el espacio me modifico en gran medida ya que era un foro enorme y a la italiana.



Fig. 10 Cartel oficial del Día Mundial del Teatro.

<https://veracruzzenred.com/noticia/el-27-de-marzo-al-1-de-abril-en-xalapa-festival-del-d%C3%ADa-mundial-del-teatro>

Terminé agotada y extrañada pues el público se *rio* demasiado, hubo momentos en los que la situación se desvanecía porque eran tantas las risas que tuvimos que esperar a que terminaran de reírse, porque si seguíamos no nos iban a escuchar y podrían perderse de algún detalle de la historia.

Fue una función doblemente cálida, ya que además de la alta temperatura el hecho de ser invitados me hizo sentir acogida por todo el staff que organiza el festival y por el público, pues había mucho interés por saber quiénes representaban al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la CDMX y qué es lo que esta generación de alumnos (mi equipo y yo) estábamos interesado en hablar a través de la Escena.

Lo contradictorio de esta experiencia fue escuchar las notas de dirección, pues por su parte el director percibió que fue una función con un nivel menor al que ya se había logrado mantener, ¿a qué se refería con esto?

Específicamente a mí me hizo notar que por percibir la empatía del público hacia mi personaje comencé a actuar en un *tono* distinto y hasta impostado, lo cual le resto profundidad al *conflicto* del personaje.⁹¹ Sin embargo debo señalar que fue una función en la que me sentí más concentrada, conectada y relajada en tanto a la fluidez del personaje: actúe con gozo.

Al entrar, todo oscuro, en lo personal logran alterarme y generar incertidumbre. Pasados unos minutos se obvia que será una obra que nos mantendrá al filo de la butaca. Cada personaje se presenta caracterizado física y psicológicamente. Antes de que hablen, su vestuario, su postura y su intención te permiten conocerlos (...) René, oso, tigre y cordero muestran al espectador el abuso que viven algunos niños-jóvenes al interior de sus familias y con sus compañeros y maestros en las escuelas.

Entre risas, miedo, tristeza, angustia e inquietud cautivan al público y sobre todo nos invitan a reflexionar acerca de este problema del que todos somos víctimas (...) La recomiendo ampliamente. Me parece que su difusión es importante ya que nos invita a reflexionar acerca de nuestra responsabilidad como padres, maestros, amigos, compañeros en el bullying escolar, el abuso y sus consecuencias. Martha Colmenares.

3.4 Casa Actum:

Tras casi dos meses de espera fallida por no haber logrado entrar en alguna convocatoria para presentarnos en teatros institucionales, decidí auto gestionar una función especial en el teatro Casa Actum, pues la actriz Carolina Gallegos se despediría del proyecto por lo menos un año, pues estaría fuera del país.

Fue el pretexto perfecto para de nuevo darle vida a esta obra de teatro, fue una función que tuvo lleno completo. Al parecer se había corrido la voz sobre nuestros pasos en los distintos festivales, pues casi todo el público que asistió a esta función conoció por primera vez esta historia.

⁹¹ Cfr. Bitácora del 30 de marzo de 2017. (Anexo I, pág. 87)

Nuevamente a modo de diagnóstico, el espacio ayudó a que se recuperará la intimidad y complicidad con los espectadores ya que en comparación a los dos últimos escenarios donde nos presentamos, este espacio era bastante reducido, el público estaba más cerca.

Sin embargo el escenario era muy pequeño, en el único ensayo que pudimos tener se tuvieron que modificar trazos y movimientos en beneficio de las escenas. Recuerdo haber tenido uno o dos tropiezos con la utilería durante la función, por las modificaciones que mencioné, sin embargo aunque apenas era la octava función mi personaje resolvió ese tipo de “errores” pues comencé a percibir que esos tropiezos le pueden pasar a diario a Sandra, integre esos estímulos, ya no estaba la actriz preocupada en la puesta en escena.⁹²

Durante la planeación, Ulises, cerebro del grupo, explica las reglas de un videojuego y las estrategias para ganarlo, dejando ver que es de ahí de donde sus métodos surgen hasta la vida real.

Sandra, la niña gorda y machorra del salón, sigue adelante con las órdenes que da Ulises, está demasiado molesta con René, con su propio cuerpo, su sobrepeso y su madre como para tener miedo. En cambio Carmen, insegura, tiene dudas, no quiere seguir adelante con el plan, tiene el mismo miedo que relata que tiene cuando su padre la amenaza.

Ulises termina por convertirse en el dictador de este equipo y mediante la manipulación y la coerción violenta lleva el plan hasta sus últimas consecuencias (...) La mirada sobre la juventud actual, en los clímax emotivos de la obra, logra tocar puntos que nos acercan a las contradicciones racionales del comportamiento desde un punto de vista empático, no desde el juicio. Jaime González.

Hacer *En la tierra de los corderos* se ha vuelto una responsabilidad social para mí pues llevar al escenario una historia que desafortunadamente cada vez es más cotidiana y que se ha ido normalizando al pasar de los años⁹³, como lo es el acoso escolar, el secuestro, homicidio entre jóvenes y la violencia desenfrenada, puede convertirse fácilmente en un tema de conversación banal.

⁹² Cfr. Bitácora del 28 de mayo de 2017. (Anexo I, pág. 88)

⁹³ Cfr. Bitácora de 13 de mayo del 2016, (Anexo I, pág. 79, 80)

¿Por qué los espectadores querrían ver en el teatro algo que ven todos los días en las calles y qué es mil veces más brutal?

Después de estas funciones y con la respuesta del público; el saber qué sienten y piensan, me contesto que es necesario llevar esta historia a la Escena para enfocar el problema real y dignificarlo. Porque me permite e invita a asumir una postura, pues todos somos responsables, de cada acción que llevamos a cabo y las consecuencias que estás tienen.

A su vez no se trata sólo de señalar con el dedo a un culpable, es más complejo que eso. Si esta historia ha logrado conmover a todo tipo de espectador; desde el que no tiene nada que ver con el teatro, como lo llamaría Barba *el niño que ve las acciones al pie de la letra*, hasta los espectadores críticos y difíciles como *el alter ego del director*, es porque es real.

Quiero decir, importante, doloroso, incómodo y sobre todo porque es algo que el espectador conoce, pero no es algo que quisiera que le ocurriera a él, y es a través de estos personajes que tal vez puedan entender un poco de la complejidad de cada uno de estos individuos.

Peter Brook: se puede decir que trascender la tragedia siempre le corresponde al público. El público sale ileso. Y ése siempre es el atractivo. En eso consiste la catarsis. Estas ahí sentado mirando la tragedia, fingiendo para tus adentros: “esto es lo que haría”. Pero el simple hecho de que lo hayas visto, y hayas salido ileso, te demuestra que siempre hay una forma de salir de la tragedia, y que has pasado por ella. Ellos están ahí, muertos en charcos de sangre, y tú te levantas y te vas del teatro. Y como dice Aristóteles, con el ánimo levantado. La verdad es que te has confirmado a ti mismo que hay una forma de salir ileso. Tú la estás viviendo. Vives después de la tragedia. Pero el teatro te lo enseña sin que haya una salida.⁹⁴

⁹⁴ Margaret Croyden. p. 219.

Finalmente deseo reconocer la incidencia que está teniendo esta historia, hablando desde la dramaturgia⁹⁵, pues desde que se dio a conocer (2016) otras dos compañías de teatro han llevado a la escena *En la tierra de los corderos*: una puesta en escena es de Guadalajara bajo la dirección de Miguel Lugo, con el grupo de Teatro Municipal de Lagos de Moreno⁹⁶ y otro montaje es de Toluca⁹⁷, bajo la dirección de Enrique Aguilar.

Dicha incidencia me hace reflexionar acerca de la importancia de contar esta historia para que el mayor número de espectadores conozcan a estos personajes.

Y al decir el mayor número de espectadores, me refiero a todos, pues durante las funciones que di, asistieron niños y jóvenes entre 10 y 17 años. Aquellos que decidieron quedarse a darnos su opinión, comentaron que les “había gustado mucho”, se divirtieron, de inmediato relacionaron a los personajes con algunos de sus compañeros en la escuela. También comentaron que “sí”, que era cierto lo que contábamos a través de esta obra de teatro.

Fue entonces cuando caí en cuenta de que esta obra de teatro es para todos, desde quienes viven lo que les pasa a René, Sandra, Carmen y Ulises, hasta los padres, tutores o alguno que tenga la responsabilidad sobre un niño o un joven, pues *En la tierra de los corderos* nos invita a reflexionar desde un lugar fuera de lo común sobre nuestras acciones cotidianas y las consecuencias de éstas.

⁹⁵Texto dramático: *En la tierra de los corderos*. Alexis Casas Eleno. Editorial Paso de Gato. http://pasodegato.com/Site/Tienda/index.php?id_product=943&controller=product&search_query=en+la+tierra+de+los+corderos&results=1 Consultado el 15 de mayo de 2018.

⁹⁶ Página web de la puesta en escena de Miguel Lugo. <https://www.facebook.com/En-la-tierra-de-los-corderos-GTMLM-140047509855038/> Consultado el 20 de mayo de 2018.

⁹⁷ Tania Jessica Vázquez Hernández. *En la tierra de los Corderos: cuando la presa ataca a su cazador*. <http://www.eluniversal.com.mx/colectivo-reversa/en-la-tierra-de-los-corderos-cuando-la-presa-ataca-su-cazador#.Ww4VtUZj8OI.facebook> Consultado el 30 de mayo de 2018.

Conclusiones:

A más de dos años de haber comenzado este viaje (desde la primera vez que leí este texto), no dejo de aprender de los personajes y del teatro. Esta experiencia me ha permitido reconocer que integrar las herramientas teóricas que adquirí durante mi formación académica y poner en práctica el entrenamiento que me han dado las funciones, resulta ser el trabajo más inteligente que ahora puedo llevar a cabo.

Considero que llevar un proceso durante todo un año, como fue la asignatura de *Laboratorio de puesta en escena*, resulta benéfico en tanto que me permitió desarrollar y saber qué es llevar un sistema de trabajo; tener un objetivo claro, cómo lo iba a llevar a cabo y qué necesitaba.

También me resultó acertado emplear un mismo lenguaje con los compañeros que trabajé, pues hacía más eficiente el trabajo creativo. Si bien el objetivo de la asignatura de *Laboratorio de puesta en escena*, es simular la realización de una puesta en escena de nivel profesional, este proceso también me regaló llegar a un verdadero resultado profesional con este montaje, muestra de ello es la evolución y proyección que tuvo la obra en tan pocas funciones.

Por otra parte, con esta experiencia pude abrir mi panorama sobre lo que es llevar a cabo un laboratorio teatral, pues antes de esto sólo tenía una idea de que tal vez era hacer experimentos, performances, mezclar ideas, no sé, una cosa rarísima, ideas que tenía desde el a priori total.

Sin embargo, como traté de hacerlo a lo largo de todo este trabajo, Grotowski estuvo presente como una de las principales fuentes de inspiración de lo que es llevar un *laboratorio teatral*.

Más allá de atribuirle la verdad absoluta o cuestionar la vigencia de Grotowski, el haberlo estudiado y llevarlo a la práctica en distintas etapas de mi formación actoral, me ayudó a distinguir que el verdadero vínculo con su teoría está en la esencia por el deseo y compromiso de hacer teatro.

Mismo deseo que el de hace 60 años, cuando Grotowski escribía acerca de su trabajo, vinculado a mi deseo y necesidad de hoy por hacer teatro, sólo cambian las circunstancias por el contexto.

En este deseo también encuentro la conexión con el fin propuesto de hacer teatro del que habla Heiner Müller, es decir, ¿cómo hago participe al público además de su recepción? ¿Cómo guío al espectador a movilizar su fantasía a través del teatro?

La respuesta me la dieron distintos espectadores, irónicamente con sus preguntas, pues no perdieron la oportunidad para saber más de estos personajes, esta historia me permitió, como actriz, sembrar en los espectadores un deseo por regresar al teatro para contestarse preguntas o para generar una postura ante tal problemática.

Por otra parte está la “desventaja” del teatro, ¿qué ofrecemos al público, que el cine, la televisión, o algún otro medio de entretenimiento no puedan darles? Sí, está lo efímero, la presencia y el convivio que se genera, pero me refiero a un nivel de *vivencia* o de impacto.

¿Para qué mostrar en el teatro algo que podemos ver todos los días y aún más real, vívido e intenso? A esta pregunta sólo me vienen enormes cantidades de reflexiones que he escuchado a lo largo de mi profesionalización actuarial, y una de ellas es del profesor Hevia.

El buen teatro no instruye a la felicidad si no a la voluntad.⁹⁸

Me he permitido trabajar bajo esta premisa en los últimos proyectos en los que he estado, pues me resulta útil tomar esta frase como motivación de mi trabajo, además de que me ayuda a cuestionarme continuamente sobre mi quehacer teatral.

Otro gran descubrimiento que obtuve con la obra fue comprobar que las teorías teatrales y herramientas actorales están al servicio de la puesta en escena; así como cada proceso es distinto, cada obra de teatro también, es decir, no tendría por qué tener la misma metodología para abordar dos personajes pues son totalmente distintos. Las teorías teatrales no tienen por qué estar peleadas entre sí o invalidarse una a la otra.

⁹⁸ Apuntes personales de la clase de Laboratorio de puesta en escena. 8 de febrero de 2016

Un logro más que me llevo de este proceso es haber encontrado un equipo con el que he decidido seguir trabajando, que se ha consolidado como compañía teatral y nos hemos llamado *Individuos divergentes*.

Gracias al lenguaje en común que ya tenemos, logramos llevar un nuevo proceso de laboratorio teatral, muy distinto al formato de *En la tierra de los corderos*. Pues esta vez sí se partió de exploraciones escénicas y el resultado fue una dramaturgia y una puesta en escena llamada *El cuarto Jinete*.

Las diferencias entre un montaje y otro son muchas, pero como equipo de trabajo las similitudes comienzan a hacerse visibles; ya que dentro de esta compañía ya contamos con un lenguaje en común.

Las dos metodologías de trabajo son válidas y funcionales en tanto se tenga claro a qué queremos llamar *laboratorio*, porque la mayor parte del tiempo se procuró tener un objetivo.

Finalmente comparto mi inquietud por seguir aprendiendo y poner en práctica todo lo que me sea posible, pues reafirmo que sólo a través de la práctica se aprehenden y comprueban conocimientos adquiridos desde la teoría. Reconozco que así como este proceso me brindó certezas abrí diez puertas más, llenas de incertidumbres, porque entre más conozco más me doy cuenta de lo que me falta por vivir.

Bibliografía:

- Barba, Eugenio. *Teatro, soledad, oficio y rebeldía*. A cargo de Lluís Masgrau. Escenología: México, 1998.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Trad. Alberto Vanasco. Paidós: México, 1985.
- Berry, Cicely. *La voz y el actor*. Adaptación de Vicente Fuentes. Alba: Barcelona, 2006.
- Casacuberta, David. *Qué es una emoción*. CRÍTICA: Barcelona, 2000.
- Ceballos, Edgar. *Las técnicas de actuación en México*. Escenología: México, 1993.
- Ceballos, Edgar. *Principios de Dirección escénica*. Escenología: México, 1992.
- Croyden, Margaret. *Conversaciones con Peter Brook*. Alba: Barcelona, 2005.
- De Tavira, Luis. *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*. El Milagro: México, 1999.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Trad. Héctor M. Goro. La pleyade: Buenos Aires, 1971.
- Freud, Sigmund. Trad. Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros y de Torres. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Alianza editorial: Madrid, primera edición 1973.
- García, Angélica y Alegría Martínez, compiladoras. Juan José Gurrola. *El teatro: juego de secretos*. El Milagro: México, 2013.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama: Barcelona, 1998.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. Editorial Siglo XXI: México, primera edición 1968.
- Monroy Bautista, Fidel. *Voz para la escena*. Escenología y CeuVoz: México, 2011.
- Müller, Heiner. *GERMANIA MUERTE EN BERLÍN Y OTROS TEXTOS*. Trad. Jorge Reiechmann. Editorial Argitaletxe HIRU, S.L: Gipuzkoa, 2001.
- Oida, Yoshi. *El actor invisible*. Trad. Georgina Tábor. El Milagro: México, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo; Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro. La Cebra: Buenos Aires, 2007.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Paidós: México, 1998.

Stanislavski, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo: proceso creador de las vivencias*. Trad. Solomon Merender. Quetzal: Buenos Aires, 1977.

Stanislavski, Constantin. *Ética y disciplina: método de acciones físicas*. Trad. Marguerita Pavia y Ricardo Rodríguez. Escenología: México, 1994.

Filmografía:

A Clockwork Orange. Dir. y Guión Stanley Kubrick (adaptación de la novela homónima de 1962, escrita por Anthony Burgess). Con Malcolm McDowell, Warren Clarke, Michael Tarn, James Marcus, Patrick Magee. Polaris Production, Hawk Films, 1971.

Perfume de violetas. Dir. Maryse Sistach. Guión de José Buil. Con Ximena Ayala, Nancy Gutiérrez, Arcelia Ramírez, María Rojo, Luis Fernando Peña, Gabino Rodríguez, Pablo Delgado, Clarisa Malheiros, Soledad González. Prod: Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Tragaluz, Palmera Films, CNCA, Fondo para la producción cinematográfica de calidad, Centro de Capacitación Cinematográfica, Filmoteca de la UNAM, Hubert Bals Found, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 2000.

Sleepers. Dir. y Guión Barry Levinson. Con Kevin Bacon, Billy Crudup, Robert de Niro, Minnie Driver, Ron Eldard, Vittorio Gassman, Dustin Hoffman, Jason Patric y Brad Pitt. Prod: PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films Y Baltimore Pictures, Warner Bros, 1996.

The Silence of the Lambs. Dir. Jonathan Demme. Guión Ted Tally (basada en la novela homónima de Thomas Harris, escrita en 1988). Con Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Ted Levine, Anthony Heald, Brooke Smith, Frankie Faison, Kassi Lemons, Charles Napier, Diane Baker, Chuck Aber, Dan Buttler, Paul Lazar, . Strog Heart/Demme Production. 1991.

Hemerografía:

El Centro Nacional de las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes presentan: *Intriga & amor / Kabale und liebe* de Friedrich Schiller. Traducción y Dirección: David Hevia. Septiembre de 2016.

Web:

Alexis Casas Eleno. *En la tierra de los corderos*. Editorial Paso de Gato. http://pasodegato.com/Site/Tienda/index.php?id_product=943&controller=product&search_query=en+la+tierra+de+los+corderos&results=1 Consultado el 15 de mayo de 2018.

ARTISTAS: Juan José Gurrola. Archivo virtual: artes escénicas. <http://arteseskenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=43> Consultado el 1 de febrero de 2018.

Conoce a los finalistas del XXIV Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) de VOCERO: infórmate, informa. <http://www.vocero.com.mx/conoce-a-los-finalistas-del-xxiv-festival-internacional-de-teatro-universitario-fitu/> Consultado el 30 de marzo de 2018.

Ernesto de la Peña. *Violencia social*. <https://www.youtube.com/watch?v=D74KwYIU5y4&list=PL41B3BBEEC2E0F188&index=6> Consultado el 6 de marzo de 2017.

Experimento de Marina Abramovic: *Si se deja la decisión al público, te pueden matar* <http://cinicosdesinope.com/arte/experimento-de-marina-abramovic-si-se-deja-la-decision-al-publico-te-pueden-matar/> Consultado el 6 de marzo de 2017.

FITU 2017. *Categorías en competencia*. TV UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=lcPQrPeee04> Consultado el 2 de febrero de 2018.

FITU 2017. *Jurados*. TV UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=XFDxA119KZ> Consultado el 10 de febrero de 2018

FITU 2017. *Obras de la categoría C2*. TV UNAM. https://www.youtube.com/watch?v=k0d60_Mh-4Q&t=57s Consultado el 20 de noviembre de 2017.

Gaceta Digital UNAM. <http://www.gaceta.unam.mx/20170216/diversidad-de-propuestas-en-la-fiesta-del-teatro-universitario/> Consultado el 15 de marzo de 2018.

Juan José Gurrola en la memoria. Noticias 22 agencia. <https://www.youtube.com/watch?v=QrkEHXFInx4> Consultado el 14 de noviembre de 2017.

La mirada doble. Entrevista con David Hevia. Por Antonio Castro <http://www.letraslibres.com/mexico/la-mirada-doble-entrevista-david-hevia> Consultado el 26 de enero de 2018.

Página web oficial del *Theater an der Ruhr* <http://www.theater-an-der-ruhr.de/ensemble/leitung/roberto-ciulli/>

Programa de estudio de las asignaturas de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y teatro. <http://teatro.filos.unam.mx/files/2013/08/98551777-TEATRO-TOMO-II.pdf>. Consultado el 20 de diciembre de 2017.

Tania Jessica Vázquez Hernández. *En la tierra de los Corderos: cuando la presa ataca a su cazador*. <http://www.eluniversal.com.mx/colectivo-reversa/en-la-tierra-de-los-corderos-cuando-la-presa-ataca-su-cazador#.Ww4VtUZj8OI.facebook> Consultado el 30 de mayo de 2018.

Tres menores planean y asesinan a madre e hija en Iztapalapa. <http://www.proceso.com.mx/439702/tres-menores-planean-asesinan-madre-hija-iztapalapa> Consultado 6 de marzo de 2017.

Entrevistas personales:

Bermúdez, Beatriz. *Entrevista personal a Alexis Casas Eleno*. 24 de junio de 2017. Apéndice II.

Bermúdez, Beatriz. *Entrevista personal a David Hevia*. 22 de febrero. 2017. Apéndice II.

ANEXO I: BITÁCORAS

Bitácora personal sobre el proceso de ensayos de la puesta en escena *En la tierra de los corderos* de Alexis Casas Eleno, dirección de Efraín Pérez Álvarez.⁹⁹

Beatriz Bermúdez Capaz.

En la segunda sesión, el lunes 8 de febrero de 2016, del segundo semestre del proceso de la asignatura de Laboratorio de puesta en escena el profesor David Hevia, nos dio un texto como propuesta para trabajarlo en el grupo y presentarlo como nuestro examen final. Dicho texto fue resultado del consultorio de Dramaturgia en Oaxaca organizado por Ximena Escalante y el maestro. El autor, un joven dramaturgo de Toluca Alexis Casas Eleno.

El profesor decidió poner a cargo en la dirección de este texto a Zyanya Zamora, de la mano del ayudante de profesor Efraín Pérez Álvarez. Estos mismos hicieron la selección para el reparto de personajes, escogiendo a cuatro de los nueve actores en el grupo de laboratorio, Gerardo Gallardo, Carolina Gallegos, Alberto Salvador y yo Beatriz Bermúdez.

Después de la primera lectura durante la clase, se vertieron las impresiones acerca del texto, se empezó a hablar de cuáles eran los temas que tocaba el texto, el por qué y para qué esta obra aquí y ahora, etc.

David lanza las siguientes preguntas como puntos de partida: ¿Desean matarlo? ¿Son capaces? ¿Qué lleva a René a poner su atención en estos freaks? ¿Por qué esta obra aquí y ahora?

Dentro del Sistema H, improvisar es proponer. Actor: lo básico con lo que debes contar es con energía y seducción. La conmoción llega cuando las circunstancias nos sorprenden.

Lo narrado a continuación es a partir del primer día que se comenzó a trabajar como ensayos y trabajo de mesa fuera y durante la clase de laboratorio.

Síntesis: texto

11 de febrero 2016

Este es el primer ensayo después de haber leído el texto en la clase de laboratorio. Llegamos a hacernos preguntas, desde dirección y desde actuación. Son los primeros acercamientos, impresiones e intuiciones que tenemos acerca de la obra dramática.

¿Quién es Sandra? La veo como un personaje que funge como intermediaria entre Carmen y Ulises ya que suele dar opciones de solución al conflicto entre ellos dos ya sea A o B. La primera conexión que me hizo sentido en la relación entre Sandra y Carmen fue con la película “Perfume de Violetas” y sus personajes Miriam y Yessica, sobre todo en situación.

Viendo a Miriam como Sandra, por el cuidado y la relación de protección que tiene con su madre. Y a Carmen como Yessica, en su situación de pobreza, soledad, vulnerabilidad y la violencia que ejercen sobre ella, hablando concretamente sobre la violación por la que pasa.

En la película como en nuestra obra el personaje de Yessica (Carmen en corderos) busca la escucha y protección de una amiga que es Miriam (en corderos Sandra)

⁹⁹ Éste es un material seleccionado, ya que no se encuentran todas las bitácoras existentes en este documento.

En relación con Ulises percibo una relación de cuates y amigas a la vez, sí aunque suene sin sentido, explico; de cuates por la afición de Ulises a los videojuegos y a las cosas rudas que “comúnmente” son de mayor gusto a los hombres y de amigas por la homosexualidad de Ulises y la confianza que ha establecido con Sandra de confidentes, de hablar sin rodeos.

También noto con Ulises que hay un sentido de protección por el físico de Sandra y su rudeza, ella lo cuida a él.

¿Qué relación tengo con mi cuerpo? Inconformidad, incluso de negación por el deseo de ser como las demás personas, como Carmen.

¿Qué me hizo René? Se burla de mí cada que puede y me ha hecho bromas horribles poniéndome en ridículo ante los demás. Invento historias sobre mi mamá y de quién es mi Padre.

¿Qué quiero hacerle René? Quitarle la dignidad que él les ha quitado a mis amigos.

Por parte de Dirección se nos lanzan los primeros temas que se quieren resaltar en esta puesta en escena: *La normalización de la violencia y apelar a la paz por medio de la violencia.*

La directora nos propone como punto de partida generar la circunstanciación como nos lo menciona el texto, como jóvenes de prepa de 17 años.

En el texto René menciona que somos unos “Freaks” Pregunta de dirección a actores ¿cómo eres una freak? ¿Qué tienes que hacer para que te nombren de tal forma?

Como primera tarea para actuación; recordar ¿Cuáles eran mis demonios de la prepa? Y si hay alguna relación con estos personajes ¿qué se siente?

Síntesis: Relación y personajes

13 de febrero 2016

En clase, David nos lanza varias cuestiones. ¿Cómo secuestramos a René? La concepción escénica no puede partir ni fundamentarse de la literalidad del texto.

¿Cuáles son los temas que van a privilegiar? ¿Cuánta utilería necesitan?

Preguntas y circunstancias para Sandra: Lo más evidente es cómo la nombran los demás, entonces todo el tiempo se le está antojando comer ¿cuál es mi grado de satisfacción?

Hicimos nuevamente una lectura, la premisa fue ir abordando desde la voz al personaje

¿Cómo habla mi personaje? ¿Qué palabras usa con frecuencia?

Dirección anota, no traten de ser más inteligentes que el personaje, escúchense y escuchen al otro.

Síntesis: preguntas

15 de febrero de 2016

Con cada lectura que vamos haciendo salen más preguntas con más hondura, por ejemplo ¿Qué me duele de Sandra? No ser indispensable, que no confíen en mí, tener la sensación de no ser lo suficiente para los demás. No estar a gusto con mi cuerpo.

¿Cuáles son mis gustos? Es una búsqueda de personalidad lo que se está generando. Por **lo** tanto me pesa más la indiferencia de René, indiferencia en tanto que en el texto no hay algo específico que me haya hecho para querer secuestrarlo, como con Carmen y Ulises si lo hizo (...) Quiero caer bien, hacerme visible.

Síntesis: preguntas y análisis

20 de febrero 2016

Hoy vamos a observar cuál es el juego que establecen estos personajes. **¿Cuáles son los acuerdos y los límites a los que se llegan?**

Después de la lectura comentamos: cada uno tortura con estrategias diferentes ¿cuáles son las de Sandra? ¿Uso mi cuerpo, mi gordura para torturarlo?

Por mi cuerpo, soy la única que sí puede tener un encuentro directo y violento con René, porque puedo confrontarlo ¿entonces por qué no lo hago?

Para que me digan y yo después me nombre Oso ¿cómo estoy?

Se presenta un avance frente a la clase y la retroalimentación que da David es la siguiente: Hay una relación entre los tres (Ulises, Sandra y René) independientemente de René, ¿cómo se plantea esa relación escénicamente?

Hay algo del juego entre lo infantil y lo grotesco. Tiene que ser hasta perverso.

Ver la película de “El silencio de los inocentes” (The Silence of the Lambs) del Dir. Jonathan Demme, año 1991.

Síntesis: análisis y preguntas

23 de febrero 2016

Exploración de la escena 1 a la 5. Aquí es donde comienza el reto actoral, empezar a trabajar y tener claras las transiciones que debo hacer, en tanto estado físico, emocional y de pensamiento. Específicamente empezamos a trabajar la transición de la escena 4 a la 5; hacer el salto del secuestro al videojuego.

Lectura de la escena 9. ¿Cómo estoy? Pensar en la carga de mi mamá. ¿Qué está pasando? Es un momento previo a que inicie el juego del secuestro. A nivel anécdota es una escena del pasado (...)

Síntesis: Ensayo y exploración

24 de febrero 2016

Dirección lanza una pregunta para los actores ¿Qué detona el estallido social en mí? Estallido social en tanto se convierte necesidad de contar esta historia en este aquí y ahora.

Sobre René y su estado en el secuestro, pensar en cómo puedo aprovecharme de él por su estado de vulnerabilidad física, por ejemplo; ¿cómo lo asusto? Pues esta privado de la vista.

Se les pregunta a los compañeros ¿cómo ven a Sandra y que necesitan de ella? Tanto a nivel carácter del personaje como propuesta de la actriz.

Ulises la ve como la cabrona del salón, alguien que sí debe tener una presencia fuerte. Hasta ahora falta que Sandra se imponga, que se vea una René mujer.

René la ve como una mujer que juega de todo, fútbol sobre todo, una mujer que se impone. Es de las mujeres con las que puedes sentarte a ver el Súper Bowl. Hay un sentido de aceptación (privada) hacia ella, porque públicamente es un rechazo hacia Sandra.

Tarea: Ver las películas Naranja Mecánica (A Clockwork Orange) del Dir. Stanley Kubrick, año 1971.

Síntesis: propuesta y necesidad.

29 de febrero 2016

Dirección lanza una pregunta para hacer el proceso personal ¿Qué con La tierra de los Corderos y yo? (lo que me hace sentir la obra, lo que percibo de ella, lo que hace sentido con mi vida)

El impulso de empezar a vivir. La necesidad de pertenecer. El hartazgo familiar. La confusión de lo que debo ser y lo que quiero ser. El defenderme.

Estar en constante pensamiento con la pregunta ¿qué me duele de mi personaje? El trato como lo que no soy; como si fuera lesbiana solo por mi apariencia. La desconfianza por parte de mi mamá y que quiera que sea una niña “delicada”

Reconocimos una provocación que se ve a partir del texto y el desenlace de esta historia; **La justicia no existe**. René es el pretexto para verter la violencia reprimida (...) a nivel social, Carmen, Ulises y Sandra están en tres estados de decepción: *La pobreza, la homosexualidad y la obesidad*.

Por lo tanto cuando establezcamos el juego – ritual debemos esclarecer el límite para identificar cuando los estamos rompiendo.

¿Cuál era el plan inicial? ¿Cuál es la teoría? ¿Qué tiene que entender René? ¿Qué detona en mí que me digan “pinche gorda machorra”?

Síntesis: Análisis y necesidad

1 de marzo 2016

Es momento de concretar ¿cuál va a ser nuestro espacio escénico? ¿Qué es lo que vamos a representar?

Espacio: Visualizarlo en arena, como un círculo taurino, vamos a generar la convención a través de juego infantil del Stop. Éste mismo funcionará espacialmente cuando sucedan las escenas de la escuela (...) En cuanto a partes específicas del texto que no sé identifica por ahora un espacio, como son los monólogos de cada personaje, dirección lanza una pregunta ¿son sueños o pesadillas?

Vamos a abordar el JUEGO como la comprensión del mundo y la externalización del dolor.

Hay que preguntarse ¿Cuáles son las reglas? A lo que René (actor) contesta “El primero que sangra pierde” Actores: ¿cómo voy a nombrar la sensación de oscuridad? ¿Qué son las máscaras y cada apodo? El siguiente ensayo exploraremos desde estas preguntas. Ver referentes sobre anime “Kaneki”

Síntesis: Espacio

3 de marzo 2016

¿Cuál es mi René hoy? ¿Quién abusa hoy de nosotros, de mí?

En la escena 3: se muestran las relaciones entre Sandra, Carmen y Ulises, se muestra el mismo abuso que hay entre ellos. También vemos a Ulises y su obsesión con el tiempo. Sandra protege a ellos dos. Empatía con Carmen por situación. Empatía con Ulises por actitud. Carmen desespera por resignada.

Sobre el anime “Kaneki” conexiones que detectamos los actores que pueden convertirse en temas: “está bien sentir dolor, los chicos buenos como tú pueden con eso”

Dirección trae un referente para pensar en distintas formas el cuerpo: 58 indicios sobre el cuerpo de Jean Luc Nancy

Síntesis: relaciones y preguntas

5 de marzo de 2016

Avance frente a la clase de Laboratorio y el maestro David. Se presentó la escena tres y la cuatro, la retroalimentación es la siguiente: En la primera escena sí hay claridad del estado en el que se encuentra cada uno y lo que quieren. La siguiente escena hay que trabajarla, no es claro qué pasa ni qué quieren, jueguen al ping pong entre los actores, escúchense.

Síntesis: Ensayo

8 de marzo 2016

Dirección viene a proponernos hacer un ejercicio llamado “La galería” las premisas son:

En pareja, uno frente al otro, vamos a imaginar que le voy a contar quién soy a mi compañero como en un paseo de una galería de arte, le voy a enseñar los cuadros de mi vida, los cuadros que me constituyen. Esto lo voy a hacer únicamente a través de la mirada, voy a desnudar mi alma frente a mi compañero. Cuando acabe uno empieza el otro.

Después pasamos a hacer una exploración a través de nuestro personajes, las premisas; contención vs atacar. Con base en las circunstancias que hemos trabajado de los personajes, los textos y las improvisaciones confrontarnos a René. – *Saquen su lado salvaje* –

Al final de la exploración los descubrimientos que nos llevamos son: El entorno nos violenta por ser marginales, la vía para desahogar eso es René.

Esta exploración me hace concientizar ¿cómo entro y vivo la violencia? Dirección pide a Beatriz, dejar de ser propia. Que tengas un rechazo a la violencia por la vida, es cultural, todos la tenemos a flor de piel.

Se salvaje.

Síntesis: Ensayo y exploración

13 de marzo de 2016

El Director nos comparte un referente vía Facebook:

<http://cine.estamosrodando.com/peliculas/sleepers/ficha-tecnica-ampliada/> (consultado el 8 de mayo de 2017) Título: Sleepers Dirección: Barry Levinson País: Estados Unidos Año: 1996 Género: Criminal, Drama, Thriller. Reparto: Kevin Bacon, Billy Crudup, Robert De Niro, Ron Eldard, Minnie Driver, Vittorio Gassman, Dustin Hoffman, Terry Kinney, Bruno Kirby, Frank Medrano. Guión: Barry Levinson. Productora: Warner Bros. Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, Baltimore Pictures.

Sinopsis: Cuenta la historia de Lorenzo “Shakes”, Michael, Tommy y John, un grupo de adolescentes residentes en Hell’s Kitchen, un ode los barrios más conflictivos de la ciudad de Nueva York. Un día los cuatro jóvenes deciden llevar a cabo un pequeño robo a un vendedor ambulante, pero para que su plan funcione uno de ellos tiene que provocar que el comerciante abandone su carro durante un periodo de tiempo suficiente para que los demás se lleven todo lo que puedan antes de que regrese. Cuando terminan de desvalijar el puesto deciden dejar el carro cerca de las escaleras del metro, pero la mala suerte hace que el puesto se caiga por los escalones provocando la muerte de un anciano. Todos los chicos son condenados a pasar un año en un reformatorio, lugar en el que vivirán experiencias tan traumáticas que les acompañarán durante el resto de sus vidas.

Síntesis: Sleepers

14 de marzo 2016

Tomando la relación con el anime “Kaneki” preguntémonos ¿qué te quebranta el alma para convertirte en un demonio? Como personajes y personas tenemos que hacernos valer. **Estamos usando el juego como la externalización de las pulsiones, como un medio para relacionarme con el mundo y hacerlo soportable.**

Trabajamos la escena 6, en ésta Ulises se va y le deja las riendas a Sandra ¿qué implica esto? Hay un secuestrado en la otra habitación, hay que cuidar a Carmen, Sandra debe mantener el orden y ser PRUDENTE.

Hay que distinguir el carácter del personaje de lo que siento cuando se da la situación. Beatriz, tú trabajo está en hacer la inversión de mis características. Meter y reestructurar toda la feminidad que yo tengo con la rudeza de Sandra.

Como tarea para el próximo ensayo, tener claro ¿a dónde voy? De la escena 1 a la 9.

Síntesis: Yo y los temas

15 de marzo de 2016

Se hace una corrida de la escena 1 a la 9, las notas son las siguientes: (...) En la escena 9, genera que contenido tiene el “tzummm tzummm” de Ulises, ¿Qué te provoca Sandra? Recuerda todo lo que inventaste a tú mamá para poder salir con Ulises.

Como nota mental para trabajarla durante el siguiente ensayo: Un cuerpo es una idea. El cuerpo es el reflejo de tú alma. ¿Cómo es mi cuerpo?

Síntesis: escenas y ensayo

17 de marzo de 2016

Ensayo y corrida de la obra, hasta la escena 11 (...) La motivación se convierte en mi tema.

Ulises: Dejar de ser un pendejo. El Tiempo, madurar y lidiar con su homosexualidad.

Sandra: El defenderme, cómo lo hago sin la figura paterna, la figura masculina. Me orilla a cuidarme. Ser némesis de René. Entonces ¿Es una lucha de poder hacia René?

¿Cómo vivo la misoginia? Ponerme en la posición de qué se siente: no gustarle a nadie, no estar maquillada, cuál es mi belleza ¿interior o exterior? Mi mamá me cuida todo el tiempo.

Carmen: Es el reflejo de su mamá. Está enamorada de René. Quiere alcanzar una posición privilegiada. Está condicionada a través de la religión.

Ver a René como una figura que todo el tiempo se nos desaparece.

Tarea: Ver en youtube los videos que Marcel Marceau tiene sobre la máscara.

Síntesis: motivaciones y análisis.

21 de marzo de 2016

René habita en nosotros, en mi mente. Somos las víctimas no vengadas. ¿Cómo voy a tratar el tema del odio? El actor propone a través de la intencionalidad, no del accionismo.

Se hace una corrida de la escena 1 a la 8: Proponer desde el pensamiento del personaje. Recibir más los estímulos que nos mandamos entre nosotros actores (...) ¿Cómo sería una tortura de mi tema? René no odia, solo – chinga – ya que él sí puede hacer su vida sin nosotros. Diferente a nosotros (Ulises, Sandra y Carmen) que si odiamos, todo el tiempo lo tenemos en nuestra cabeza.

Síntesis: intenciones y motivaciones

22 de marzo de 2016

Ensayo y corrida: sobre la escena 8, aún hay un a priori al entrar a la habitación X. ¡Es la primera vez! Verdaderamente pensar en la circunstancia de que es un secuestro. ¿Cómo está René?

Con que yo lo rose, es suficiente para que él genere un trauma. Es determinante cómo entramos porque es la primera vez que vamos a probar la venganza. ¿Qué dimensión emocional necesito?

El espectáculo de la violencia tiene algo de contagioso. Sandra, NO le tienes miedo a René, tienes rencor y dolor.

Síntesis: dimensión emocional

29 de marzo de 2016

Ensayo y tema a trabajar: La máscara

Significan la ritualidad a la escena, la libación, ¿cuál es el significado de los nombres de los animales que son? ¿Cómo y desde donde vamos a trabajar las máscaras y la animalidad en cada una de ellas? Hay un estudio y observación al cuerpo de René para saber qué le voy a hacer.

Síntesis: Máscara

1 de abril de 2016

A través del ensayo se nos fue indicando que fuéramos conscientes de ir construyendo cuál es la dimensión emocional de cada momento, en cada escena (...) Un primer descanso para el espectador en tanto tensión dramática, es en la escena 9, por la conversación cotidiana de amigos que se genera.

Beatriz, sigue trabajando con tu voz, en este ensayo volvieron a salir respiraciones que hacen que tú energía y el ritmo de la escena se caiga.

Síntesis: construir y voz

2 de abril de 2016

Presentación de avances en la clase de laboratorio, retroalimentación de David: Comienzan a desarrollarse algunos aciertos escénicos, como la convención que se genera a partir de trazar y utilizar el juego del Stop. También cuando vemos por primera vez a René, sí se le está dando el peso que debe tener ese personaje.

¡Las máscaras ya tienen que estar! físicamente, sino no funciona nada y no pasa nada en las escenas donde deberían traer las máscaras.

Hasta ahora han logrado mucho y la vez falta mucho, como lo es la escenofonia ¿cómo van a resolver los audios de las llamadas del celular de Sandra?

Notas para los actores: resuelvan y jueguen desde el personaje. Identifiquen cuando hay más peso en el lenguaje verbal que cuando recurren a los golpes. Notas para Beatriz: Durante la llamada se pierde la malicia natural de una adolescente por mentir. Vemos aún al cuerpo incómodo de la actriz, hay mucho tono y tensión, ¡a trabajar!.

Dentro de toda esta frustración de la juventud que están planteando y lo horroroso, *debemos ver (como público) momentos hermosos en cada uno de los personajes*. Sandra ¿qué vacío quieres llenar? ¿En qué momentos comer es placentero y cuáles es doloroso?

Investiguen el tema del Cordero de Dios. Su obra se llama en la tierra de los corderos ¿tiene alguna relación?

Síntesis: prueba y error

4 de abril 2016

Retroalimentación de los directores sobre el avance que se presentó en clase en la sesión anterior: La energía con la que están durante la obra, es la necesaria, ahora hay que mantenerla y transformarla para cada circunstancia que se plantea. En relación a esto, dejar que se establezca la escena, sobre todo la primera, no precipitarse.

Leer la violencia y lo sagrado de Rene Girard: El ritual tiene un plan maestro, hay una violencia ritual más no sacra en nuestra obra (...)

Se hace una lectura de toda la obra, sobre todo para analizar las últimas escenas. En la escena última Sandra confiesa haber matado a René. ¿El tema que se establece viene desde la empatía? ¿Cómo personaje y como actriz como me estorba la empatía a nivel dramático?

¿Sandra mata a René por empatía? Ella dice: Y no podía dejarlo hablar.

Síntesis: situación y circunstancias

5 de abril de 2016

Exploración sobre la animalidad (Grotowski): Escojo un animal y a partir de este voy a habitarlo, cómo se mueve, cómo ve, como se relaciona con el otro, etc.

Como Oso me dieron ganas de probar todo, el sentido que más se desarrolló en mi fue el olfato, también la necesidad de proteger. El Tigre (Gerardo) dice; este animal no ataca, sobrevive, solo quise que vieran que era un Tigre. En relación a lo anterior concluimos que desde donde hemos estado partiendo con la violencia excesiva podría ser nuestro punto de llegada y no de partida. Para tener claridad cuando hay control sobre las circunstancias y cuando se rompen los límites.

Cuando soy presa -> lleno

Cuando soy cazador -> vacío

¿Cómo nos asumimos dentro de los mismos roles de animales? Ulises contesta “como líder yo veo el potencial de mi manada” ¿Cómo convierto mis defectos a virtudes para tener el poder sobre René?

Síntesis: animales

6 de abril 2016

Retroalimentación de Dirección sobre la corrida que se presentó ante la clase el sábado anterior: En la escena 3, en la primera confrontación entre Sandra y Ulises, específicamente cuando Ulises dice “tú no Sandra...” dejar que se dé la situación, no imponer el trazo.

La intención para hablar de todo el tema de la Orientadora es desde el coraje porque no ayudan ni a Carmen ni a Ulises ni a Sandra, y desde esa postura incitar a Carmen para que se revele (...)

Hicimos una lectura para tener claros cada uno de los momentos de la planeación y cómo se desea que pase el secuestro. En el texto hay varios aspectos que no se mencionan específicamente acerca del tiempo. ¿Cuánto tiempo planeamos secuestrarlo? ¿Un mes?

Sandra; hay que darle más peso al tema Madre, mi objetivo es que me crea, es con una malicia natural de adolescente.

Con respecto a las escenas donde cada uno tiene su monólogo y que nombraremos “pesadillas” ¿Cuándo empiezan? y cuando terminan ¿cómo despierto? ¿Cómo regreso a las circunstancias reales del secuestro?

Síntesis: situación y realidad

7 de abril 2016

Preguntas para trabajar en el ensayo de hoy: ¿cómo llegamos a la hibridación entre el animal y la persona? ¿Cómo es mi soledad? ¿Qué tierra de los corderos es? ¿Cómo sacamos los beneficios de transitar en la adolescencia y la adultez? ¿Hay responsabilidad o no?

Hice una pequeña investigación alrededor de lo que es el Oso, lo que simboliza para diferentes culturas. A nivel general y con lo que relacione al personaje de Sandra, tomé las siguientes características:

Oso: Valentía. Paz. Resurrección. Poder. Benevolencia. Maternidad. Dualidad
La hibernación -> espera a que las condiciones mejoren.

Y en cuanto al Cordero: Es un símbolo de sacrificio a los dioses. Corderos de Dios, ten piedad de nosotros, danos la paz, perdónanos, escúchanos, ten misericordia.

Síntesis: temas

8 de abril de 2016

Antes de comenzar el ensayo, tenemos una plática acerca de cómo ha sido nuestro proceso, qué ganancias hemos ido generando y que hay por perfeccionar. Lo que sí esta es la confianza de los cuerpos de los actores, confianza de unos a otros.

Traje a la atención algunas frases que anote, al ver un documental en el canal 22 acerca del homicidio: Hablar de homicidio es crear un mundo de fantasía, donde se necesita a otro. // ¿Sueña con su víctima? Solo cuando estoy despierto

Previamente dirección nos había dado dos textos dramáticos para relacionarnos con nuestra obra: Sobre “María o la sumisión”

Sí, está muy – fea – lo relaciono con lo que hemos hablado y cuestionado (políticamente incorrecto) acerca del pinche mexicanismo. Me generó ansiedad, desesperación y tormento. Me dio miedo tanta verdad, tanta vulgaridad. Asco tanta mediocridad. Los temas que más conecte con Carmen fueron – el callar – y seguir a la multitud.

Sobre “un acto de comunión” a través de Sandra me identifique mucho con esta obra, por la relación que llevo con mi madre. El tema de la responsabilidad de matar. Tuve un extrañamiento con la obra. Y sobre todo ver la enajenación de este ser.

Síntesis: temas y sensaciones

11 de abril de 2016

Retroalimentación de David, con respecto al avance que se presentó el sábado 9 de abril:

- Hay por ahora un lenguaje escénico en la puesta en escena. En el teatro no puede haber dolor físico, ¿Cómo van a resolver las escenas de los golpes sin lastimarse o sin que se vea falso
- Beatriz: Déjanos verte, deja de juzgarte. Recuerda que en escena eres más tú, no otra. Tienes que explotar y ser grande. Veamos la ansiedad y la voracidad de tu personaje.

Para el público tiene que – sentirse – la muerte, aún hay que profundizar en esas escenas. ¿Cuáles son los elementos que presionan desde afuera a estos jóvenes? Están el principio de autoridad, los problemas de casa.

Ese mismo día en ensayo solo con los participantes de la obra los directores nos dieron la retroalimentación: Hoy vamos a trabajar directamente sobre la escena 9, vamos a pasar y pasar el plan. El objetivo de estar repasando el plan es para calmar los nervios, este es el momento previo para que empiece la obra a nivel cronológico, es el pre antes de secuestrarlo, todo tiene que salir bien.

Hay que identificar los momentos específicos en que Ulises evade temas sobre la muerte, Sandra ¿cómo es esa espera angustiosa? Es un doble punto de atención, estar pendiente de que llame o no mi mamá y sobre lo que va a pasar con René.

Síntesis: trabajo personal

16 de abril de 2016

Ensayo – corrida de la obra. Notas: En la escena 3 hay que mantener siempre la imagen de René al centro del espacio.

Sandra: ¿cómo reacciono cuando discuten mis amigos? Mucho mejor la fuerza, los temas con el exterior. El sostén de tu personaje es el lenguaje verbal, en cuanto a su carácter. Ulises tiene entrenada a Sandra desde la mirada, hay una complicidad entre ellos dos. Generen más principio de incertidumbre en la escena 9 cuando Sandra pregunta a Ulises “¿conseguiste eso?” el público debe estar a la expectativa.

Notas para todos: cuiden su voz, tanto en dicción como en volumen, a veces, sobre todo al final por la situación y la dimensión emocional se olvidan completamente. Las preguntas hoy salieron priori, se ha perdido la situación en las primeras escenas, no den por hecho.

Síntesis: estar en presente

18 de abril de 2016

En clase David nos invita a ser conscientes de la siguiente premisa: El lenguaje construye realidad.

Todo lo que no soy yo es afuera → es una presión que me afecta. Cómo Ulises y Carmen me apoyan a mí. Soy (Sandra) el punto de referencia para Carmen, como si fuera un termómetro, entonces ¿cómo estoy yo? En cambio Ulises es mi punto de referencia.

Escena 15. El tema es la fractura de la relación entre Ulises y Sandra, él saca al –macho – y Sandra a la mujer vulnerable, los roles cambian por la presión de la circunstancia.

Palabras clave para trabajar en casa y en los próximos ensayos: Practicidad y resolución. Tierra y Presente.

Síntesis: Realidad

25 de abril de 2016

El ensayo de hoy partió de la escena 12 hasta el epílogo.

Pueden suceder escena entre un texto y otro, más allá del lenguaje, en la acción, sólo estando alerta y en presente. Sandra: tienes tan claro el objetivo que estorba, te estás auto dirigiendo en exceso, en tal forma que cuando tus compañeros proponen cosas nuevas nos las recibes y las ignoras.

La lógica es rara – porque no es coherente ni consecuente con el presente (...) Aprovechen estas escenas para transitar en un estado diferente en cada momento, de lo contrario, vemos a los actores actuando en “paquete” (lo mismo todo el tiempo).

Cada uno de los tres (Sandra, Carmen y Ulises) tienen que hacer visible su arco dramático, ya que si tiene una línea de tiempo, aunque escénicamente sea disparejo. Es decir, por ejemplo en Sandra, tiene que haber esa concatenación de cuando le dice a Carmen “René no va a rajarse” lo dice porque

sabe que ya lo mato, acto seguido en la – pesadilla – dice “los ojos no se me cierran” ¿es por la conciencia que todo el tiempo nos está hablando?

Síntesis: arco dramático

28 de abril de 2016

Corrida del prólogo a la escena 11. Notas: Sandra: agiliza, evita cortar las ideas, recuerda siempre tener el subtexto de ¡puta madre! Éntrale a la fuerza.

Cuando después de 2 escenas regresa la luz ¿cómo lo hago, lo vivo? Tiene que ser en correspondencia al lugar en dónde estoy.

Ulises regresa con los focos, por primera vez a la casa donde estoy, casa que no conozco. Darle peso. Los “tzummmm” los vamos a tomar como el René interno que viene a mi mente y estar, ¿qué me provoca? Tarea: Estudiar temas de la escena 6 y separar cada idea. Sandra, recuerda que el comer es por dolor y ansiedad.

Síntesis: estar en presente

29 de abril de 2016

Llegan las máscaras. En el ensayo se estuvieron trabajando las escenas donde llevamos puestas las máscaras, hicimos ejercicios de plasticidad y triangulación.

Grotowski pide pensar en un animal que cada uno debe escoger, manteniendo en la mente su preferencia o su afecto por ese particular animal. Después de un breve periodo de concentración, debe tratar de expresar los sonidos que el animal escogido puede emitir (...) el cuerpo debe adaptarse orgánicamente a los impulsos que preceden al sonido. Por eso es necesario expresar primero al animal con el cuerpo (...) Aquí el cuerpo es más que nunca el factor principal. Jerzy, Grotowski. Hacia un teatro pobre. Pag. 170.

Síntesis: Máscaras

30 de abril de 2016

Es la primera vez que corremos toda la obra. Notas: Toda la primer parte de la obra tuvo muy poca situación, están dando por hecho porque es lo que hemos ensayado más, a diferencias de la segunda parte la obra, que no se ha ensayado mucho está desbordada la emoción. ¡No hay escucha!

En el videojuego tenemos que construir la atmosfera del lugar y una corporalidad artificial si no, no funciona. El ritmo en general es el que hay que mantener. Hay que definir si van a ser fusibles o focos los que trae Ulises.

Las máscaras estuvieron bien, si se ve la diferencia de una escena a otra. Seguir trabajando con el tema del ritual en las máscaras. Ulises es el que tiene que estar alerta 100% sobre la utilería, ya que el necesita casi toda. Ulises, recuerda tus temas; entre la lucidez y la arrogancia hay una línea muy delegada.

Oso – gorda y machorra, es el corseé del personaje. En las llamadas debemos de ver a la mamá de Sandra. El oso se revienta en algún punto de nuestra historia. Habla poco pero es cabrona y contundente. Sigue trabajando tu voz porque si sueltas falta congruencia (...)

Para que no solo haya histeria debemos ser conscientes de donde está el dolor de cada uno y como lo muestra a través de las acciones, solo así el público podrá identificar a cada personaje.

Síntesis: puesta en escena

2 de mayo de 2016

Corrida de toda la obra: El contenido que le están dando a las máscaras están bien, ahora hay que trabajarlas desde lo técnico, que los ojos estén posicionados a una buena altura, los focos de triangulación, etc.

¿Cómo me sentí? Angustiada, con dolor de estómago, extrañamiento con la comida. En el videojuego sigo sin encontrar el punto de diversión y externalización de energía. Todo el tema de la sangre me hizo sentir muy incómoda, me sentí en situación, lo sentí en todo mi cuerpo y eso modifico mi estar. Le quise dar más peso a mi relación con Carmen que a la que tengo con Ulises.

¿Qué necesitamos? Acotarme, contenerme, precisar convenciones. La ganancia de hoy fue llegar hasta las últimas consecuencias. No había escucha constantemente sin embargo había seguridad. Busquen nuevos estímulos que les permitan estar en presente al 100% cuiden su dicción y volumen. Esto no significa que tiren a la basura lo que ya tenemos; hay que partir de eso. Dirección comenzará ahora sí a acotar y definir.

Síntesis: Puesta en escena

8 de mayo de 2016

Ensayo de toda la obra, notas: En general y a grandes rasgos, de la escena 1 a la 13, el tema de René, como ENTE más que como personaje, a nosotros tres (Carmen, Sandra y Ulises) nos afecta como un René interior en lo que hacemos y decimos.

De las escena 14 a la 19 el René es externo, dejamos salir todos nuestros demonios, además de que ya lo tenemos en el secuestro. También en esta segunda parte de la obra la paranoia del exterior ya no solo es de Sandra sino de todos, cualquier cosa que pase en el exterior puede afectar nuestro interior y descubrirnos (...) Diferenciar la dimensión emocional del secuestro ≠ cadáver

¿Cuál es mi peripecia? En la escena 8 Sandra hace una especie de “exorcismo” a Carmen, para sacarle el odio ¿cómo lo hago? Tiene que ser muy contundente.

Tarea para Sandra: Escribir las 3 llamadas que tienes con tú mamá, debemos ver ya esa contra escena. Tienes que tener claro que específicamente te dice.

Síntesis: de lo general a lo particular

9 de mayo de 2016

Exploración: Grotowski. En la primera parte individualmente, cada uno de los actores se disponía en algún lugar en el espacio de trabajo. Comenzamos a hacer círculos con y desde los hombros, haciendo crecer y activar nuestra columna, para después encontrar mi propio ritmo.

Después ir en sentido contrario; empezar con círculos de hombros hacia atrás, consecuentemente activar la columna.

En la segunda etapa de la exploración se integró un estímulo: música. Primero debíamos identificar el mayor número de notas musicales distintas e ir señalándolas en distintos sentidos como si hubiera un pentagrama en el aire.

Una vez hecho eso, las notas vendrían desde mi columna para llegar a algún punto en el exterior. Y después las notas venían del exterior y afectaban a mi columna y a mi interior.

En la tercera etapa de la exploración, generar una imagen que represente una acción de mi animal (oso, tigre, rata, perro) y a través de los impulsos ¿qué me genera sentir que mi columna es un tubo? meto esa fotografía y la trituro, para convertirme en la imagen. Después la habito y genero esa fotografía.

Para ir cerrando la exploración dirección nos hace distinguir entre dos tipos de energía para trabajar. Etéreo - relajación y Telúrico - tensión.

Al terminar la exploración se hizo una retroalimentación sobre cómo nos sentimos y dirección pasó a explicarnos el objetivo.

Con la dimensión emocional que ya tengo, ya sé que le pasa y que siente mi personaje que soy yo. Lo que ahora toca hacer es explorar cómo habita este personaje el espacio, cómo es su corporalidad. Con la memoria emocional que ya tengo, ahora estudiar el texto y relacionar movimientos y corporalidades que obtuve al trabajar las imágenes y como estoy en cada momento.

Hay que diferenciar que no es lo mismo llevar un entrenamiento atlético ≠ que un entrenamiento expresivo. Al actor le conviene el segundo, por tanto hay que evitar simetrías en mi cuerpo.

Síntesis: exploración y expresividad

12 de mayo de 2016

Sandra significa: la protectora, le gusta estar rodeada de afecto.

Ensayo de toda la obra. Notas: Sandra, mejor las llamadas, hay más claridad, no le temas al silencio, si hay contenido el público lo recibirá. En la escena 12, cuando Carmen despierta de su “pesadilla” la pregunta de “¿qué soñaste?” va con la intención de proteger a Carmen. Bien, la imagen de la sangre.

Observar el cambio de Carmen cuando entra al círculo del Stop, como Rata y termina en Cordero. Cambiar la situación (estado) cuando vamos al coche. En la escena 14 “Y entramos” trabajar cómo el exterior afecta a mi interior. ¿Dónde me toca cada cosa?

En la escena 15 sí está la intención de querer bajar a René del coche. Cuando viene el shock de Ulises al cadáver de René, ¿Qué le pasa a Sandra? Esta ruptura es la que hay que practicar en todo nivel; técnico (combate escénico) emocional y de contenido.

Síntesis: ensayo y repetición

13 de mayo de 2016

En esta fecha antes de describir lo que pasó ese día durante el ensayo, es prudente y necesario que acote lo siguiente. Este día nos enteramos de algo que nos heló la sangre, que nos erizo la piel y que vino a recordarnos la gran responsabilidad que tenemos al montar esta obra de teatro. La noticia que pongo a continuación nos hizo reconocer que la realidad es mil veces más brutal que la ficción.

CIUDAD DE MÉXICO (apro).- La tarde del pasado 3 de mayo, un hombre llegó a su casa en la delegación Iztapalapa y al entrar a la cocina encontró a su esposa y a su hija adolescente tiradas en el piso, inconscientes y entre manchas de sangre.

La Procuraduría General de Justicia capitalina informó en un comunicado que el principal sospechoso del doble homicidio es un menor de 17 años, presuntamente ayudado por sus cómplices de 13 y 16 años. Según su reporte, los menores planearon el crimen días antes en un cuaderno y con una maqueta.

Eran las 17:05 horas del pasado martes, según la averiguación previa del caso, cuando policías capitalinos recibieron el llamado de auxilio de un hombre que les avisó de lo que encontró al llegar a su domicilio ubicado en la calle Diego Rivera esquina Ramos Millán, colonia San Miguel Teotongo, Sección La Joya, en la delegación Iztapalapa.

Al entrar al lugar vieron a la mujer de 39 años y la menor de 14 postradas en el suelo. De inmediato llamaron a una ambulancia. Cuando llegaron los paramédicos confirmaron que la mujer ya había muerto a causa de las cortaduras que recibió en el cuerpo. Sin embargo, la adolescente aún tenía signos vitales y fue llevada a un hospital público, pero fue inútil. También perdió la vida.

Según la versión de la PGJ capitalina, minutos antes del descubrimiento del doble homicidio, una persona observó al joven de 17 años que varias veces llevó agua en una cubeta al cuarto donde fueron encontradas las víctimas.

Cuando le preguntó qué hacía, el menor le contestó que “estaban estudiando junto con sus compañeros y que se habían salpicado de pintura”. Según el testigo, el adolescente traía manchas rojas en el cabello, la cara y las mangas de la playera que vestía.

Con base en ese testimonio, elementos de la Policía de Investigación (PDI) se dirigieron a la casa donde vivía el menor sospechoso y, con la autorización de su madre, entraron al lugar donde encontraron “una maqueta y un cuaderno de notas cuadriculado con los supuestos planos de departamento donde se llevó a cabo el homicidio, así como los objetos utilizados en el ilícito”.

Tras las supuestas pruebas halladas, las autoridades iniciaron una averiguación previa en la Fiscalía Central de Investigación para la Atención de Niños, Niñas y Adolescentes.

La Procuraduría informó que en las próximas horas ejercitará acción de remisión contra el menor, como probable responsable del delito de homicidio calificado. De los supuestos cómplices no ofreció información alguna.

Una coincidencia se sumó al acontecimiento, el lugar de los hechos es muy cerca de donde vive el actor que interpreta a René. La noticia nos fue realmente significativa, nos vino a recordar de donde viene el dolor de esta obra.

Síntesis: ficción frente a la realidad

14 de mayo de 2016

Hay avance y ensayo de la obra frente a la clase y a los compañeros de Laboratorio. Es la primera vez que se va a hacer prueba de vestuario en Sandra, se va a generar una botarga, para engordarme (a la actriz). La encargada de hacer la botarga es Mabel Petroff, misma persona que está llevando el proceso de realización de las máscaras.

Síntesis: Botarga

22 de mayo de 2016

Corrida de toda la obra: Para la escena 1 (oscuro) debe tener más agilidad, picadito y al pie. Cuando estamos bajando a René en esta misma escena, cualquiera puede pasar y vernos, hay premura.

Sandra cuida que no se haga berrinche cuando dices en la escena 3 (escuela) “Yo sí, idiota” Aligerar las escenas previas al secuestro, es una actitud “inocente” no tenemos idea de dónde nos vamos a meter. Por tanto para la escena 3, las ofensas, son pleitos de amigos.

Escena 5 (videojuego) se actúan dos cosas al mismo tiempo, en el sentido de estar en la adrenalina del videojuego y con la intención de sacarle información a Ulises.

Escena 6, cuando se ponen los seudónimos en el Stop, presumirlos y divertirse para que caiga el “Tómalo como un juego” a Carmen. En esa misma escena cuando entramos por primera vez con René, ir especificando que movimientos hago cuando traigo la máscara para espantar a René. Hacer un gran contraste entre la substancia de la escena 14 y la 15, en la primera hay sensatez y pensamientos, en la segunda es intensidad e histeria.

Síntesis: transiciones

30 de mayo de 2016

Cierre de curso en Laboratorio. Se habla acerca del proceso de la materia laboratorio (...) Acerca del sistema H con el que hemos estado trabajando a lo largo de este año, los preceptos parten del – estar – La invitación está en cómo aprehendo a dejar los paradigmas a través de la actuación. No busquen la aprobación. El sistema basado en el Realismo contemporáneo de acuerdo a las necesidades actuales.

El diagnóstico que el maestro vio a través de este proceso es el – no probar – por parte de los alumnos, esto lo vio en las audiciones. Hay un desconocimiento de cómo actuar. Hay que diferenciar el querer ≠ el poder ≠ el ser ≠ el parecer (...)

Sin embargo toda esta experiencia no es un error, es una experiencia. Trabajen más allá de la prueba y error. El teatro son relaciones y acuerdos. Preguntas para los corderos y lo que aún falta de su proceso: ¿después de ésta obra que sigue de mi vida? A nivel personaje, qué les pasa después del final y a nivel actriz. ¿Cambiaría el final de la obra?

Síntesis: Conclusiones

4 de junio de 2016

Función para el examen de Laboratorio: Las notas que hay a continuación son por parte de David Hevia:

Ensayar más, ya que parece que no hay memoria, se ve que no hay conciencia de donde estoy. Hay abuso de convención por parte de dirección. El círculo que establecemos con el Stop es el mundo de los personajes, todo lo demás es externo (...) En la escena del videojuego en verdad tenemos (público) que ver a los monitos virtuales, por lo tanto es una escena aún más vertiginosa.

Nota para todos, el piso no actúa, levanten la mirada. Hay que atrezzar el uniforme, se ve limpio, nuevo y sin apropiación del personaje. En cuanto a la iluminación, cuidado, ¿quién establece la atmosfera, el actor o la cabina?

¿Qué me pasa con la máscara? Se bajó la energía en esa escena.

Sandra, aún esta rara, trabajar más la relación con la Madre, tenemos que ver la contra escena. Frialidad y fuerza con Carmen en el momento de – sacar el odio – es una escena FUNDAMENTAL que tiene que pasar → escena donde se dice “en la tierra de los corderos” Sandra tampoco tiene ambivalencia sexual como Carmen y Ulises.

Trabajar los subtextos de las escenas temáticas de cada monólogo, dónde lo tiene cada personaje, es decir, en qué parte de la obra, y qué pasa antes y después.

Síntesis: examen de la puesta en escena

6 de junio de 2016

Dirección apunta hacia donde tenemos que ir en estos últimos ensayos que nos quedan previos a las funciones con público real. Esta puesta en escena está basada en la actuación. Nos toca conjuntar todo el trabajo hecho y regresar a las preguntas esenciales.

Vamos a generar ensayos de conciencia bajo la premisa: en qué me voy a concentrar hoy (...) Al terminar este dialogo hicimos una corrida de toda la obra, con todos los elementos, las notas son las siguientes:

Sandra: Está muy dicho el texto, apareciste hasta que empezaron las escenas con la máscara. Ten cuidado con estar todo el tiempo enojada, matiza. En la escena 3, define tus acciones, hay mucha duda y no sabemos que estás haciendo.

En general, los cuatro actores no están proyectando la voz. Hay que trabajar de la escena 3 a la 6, parece que están esperando a que empiece el Stop, y a todo esto que es previo no le dan nada de importancia y los temas de pasan de largo.

Darme cuenta de en qué momento respiro y acciono. Los matices se tratan de dosificar, recuperar y subir energía.

El círculo (Stop) a nivel concepto: es un juego, un refugio, es el Teatro de nuestra obra. Sobre la escena 4, dirección trabajo con Carolina y conmigo, para literalmente escribir lo que es el subtexto de esta escena, desarrollar e identificar cual es el conflicto en estos diálogos.

Síntesis: matices y conciencia

8 de junio de 2016

Hoy trabajamos con ¡FUENTES DE ENERGIA! A partir de hoy hacerlo conscientemente. Es decir, cada escena tiene su ritmo, por tanto cómo modifico mi atención y estar en cada escena, siempre busco matices (...)

En la escena 8 sí hay una pizca de sadismo, Sandra; acertado marcar mi estar y cansancio de gorda pero que no le reste a la voz. Evitar pausas en la escena 12 cuando digo “¿qué soñaste?” si no se hace una atmosfera misteriosa misteriosísima.

Para la escena 14, que es el golpe de realidad, denle más a la histeria, dejen que se establezca, es un shock.

En la escena 19, la reacción de Sandra de matarlo, es por una pulsión, después de ahorcarlo viene el reconocimiento y la conciencia, son ese estado tienes que salir por la soga para – colgarlo -.

Casi al final, terminar con el –trato- en el mismo lugar donde empezamos “¿y ganamos? ¿Tú que crees?” Hay que tener más expresividad en los golpes, es técnico.

Síntesis: energía y dolor

16 de junio de 2016 ENSAYO GENERAL

David Hevia fue a nuestra corrida de ensayo general y nos dio notas: El prólogo ¿va o no va? ¿Qué tanto funciona a los actores estar en escena? ¿Y si lo escuchamos mientras entra el público?

Escena 3, actores están dando por hecho, diviértanse. Resaltar el tema de Carmen, en esta escena cuando dice “Ya no quiero” Sandra: cuando separo a Carmen y Ulises lo hago contundente, sin bailar.

Seguir trabajando la imagen de la mamá. Escena 4, dar tiempo a que se establezca la atmosfera. En la escena 5, ser claros y evidenciar cuando estamos dentro del videojuego y cuando fuera. Recuerden que el juego se da con el acuerdo.

Escena 6, cuando Ulises regresa con los fusibles, reaccionar (ahora que irá a hacer) no conozco esa casa, tal vez y despertó René, que voy a hacer (Sandra) Darle peso a los seudónimos.

Para los personajes las máscaras sí son algo nuevo, raro y fuera de lo cotidiano, no den por hecho. Después de la coreografía y ya que están adentro de la habitación “X” la obra se vuelve interesante, trabajen la primer parte. Carmen y Sandra en la escena del “odio” qué tal si es una plática entre mujeres, una confesión, tal vez no solo sea histeria.

Para la escena 9, cuando recuentan como va a ser el plan del secuestro ¿Qué tal si es un juego, a modo de ensayo? Para que no se lo tomen tan enserio y sobre todo que no se vean tensos, tanto los actores como los personajes.

El monólogo de Sandra tiene que tener ritmo. No regañar a Ulises después de la confesión del beso, es una pregunta enserio. CONFIEN. *Bien la escena de la confesión de Oso.*

El epilogo; es una comprensión del personaje, de lo que pasó, asuman la esencia de los personajes. Es nombrar lo que aprendí.

Síntesis: ensayo general

21 de junio de 2016

Han pasado dos funciones en el teatro Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras, hemos tenido aproximadamente de 60 a 70 espectadores por función. Tuvimos este ensayo antes de la tercera función para hablar y arreglar cosas.

Notas sobre lo que hay que trabajar con base en las dos funciones anteriores: Seguir con la sorpresa en las escenas de violencia, evitar que el personaje se acostumbre a esa violencia.

El súper objetivo de justicia, es una necesidad de saciar. Escena 14, ver a René muerto juntos, es un shock, la escena es histeria y ritmo, por tanto hay que separar cada idea que digo.

Notas de este ensayo: definir más el cambio de la escena 3 (escuela) a la escena 4 (casa del secuestro) Los nervios y estar al pendiente tienen muchas connotaciones, no se encasillen en los mismos gestos. Cuando se hace el Stop, pongan un detalle al nombre de su animal.

En la escena 8, la primera vez que entramos los 3 a torturar a René sí hay risa, aún es divertido. Recuerden usar su columna y la animalidad en el baile.

Las transiciones de escena hacia cada uno de sus monólogos aún son confusas, se ve el trazo escénico y no le motivo de hacer ese aparte. Como tarea para que lo apliquen en la siguiente función, escriban en cuanto tiempo pasa nuestra obra, en qué día es la escena 3, etc etc.

Síntesis: Renovar

5 de septiembre de 2016

Tuvimos una junta después de largo tiempo de no vernos. El motivo es para llevar nuestra obra al Festival Internacional de Teatro XXIV y organizar toda la logística de lo que necesitaremos. Agendar días de ensayo, inscripción de la obra, generar la carpeta, etc. La tarea que se les dejó a los actores para la próxima sesión: Leer el texto y escucharnos. Escribir una escaleta de lo que pasa cada día en la obra.

Síntesis: reencuentro

9 de septiembre de 2016

Escaleta temporal:

Escena 2 Inicio Presente	Escena 8 – sábado en la madrugada – Presente – Ulises entra a la habitación X	Escena 14 – Domingo en la mañana – Presente
Escena 3 Lunes – Pasado	Escena 9 – viernes en la tarde – Pasado casi presente	Escena 15 – Domingo en la mañana – Futuro
Escena 4 Viernes en la noche – Presente	Escena 10 – sábado en la madrugada – PRESENTE – Carmen entra a la habitación X	Escena 16 – Domingo en la mañana – Futuro
Escena 5 Martes por la tarde – Pasado	Escena 11 – viernes por la noche – Pasado casi presente	Escena 17 – PASADO – recuerdos y motivos
Escena 6 Viernes en la noche – Presente	Escena 12 – sábado en la mañana hasta sábado por la noche – Presente – SANDRA entra a la habitación X	Escena 18 – Sábado en la mañana – Muerte
Escena 7 Miércoles en la mañana – Pasado	Escena 13 – Domingo en la madrugada – Presente – Pesadilla de Sandra	Escena 19 – Epílogo – posible Futuro

Con esta conciencia se hizo una corrida de toda la obra y no hubo notas. Dirección nos dijo que fue para reconectar con la obra y hacer una autoevaluación de lo que pasó el día de hoy.

Síntesis: Conciencia del tiempo

11 de septiembre de 2016

Notas sobre el ensayo del día: Sandra, en las escenas en las que te ríes explora una risa más estruendosa y grande cómo tu forma física. Cuando hagas la parodia de tú mamá evidencia que es una burla.

Mi gorro es necesidad no lo dejes tan fácil.

Síntesis: Reforzar

23 de septiembre de 2016

Ensayo de la obra completa. Notas: Evidenciar el contraste de cuando salgo de la habitación X, allí algo ya se rompió ¿qué es lo que me pasa o qué hago ahí dentro con René?

A grandes rasgos su dimensión emocional se divide en cuatro etapas:

- 1- La emoción y los nervios ANTES de hacerlo y desearlo
- 2- El momento PREVIO a hacerlo y la incertidumbre de lo que pasará
3. El momento en que PASA
4. El después, las CONSECUENCIAS

En la escena 2, atender la dicción e ir más rápido. Escena 3, Sandra conéctate con el monologo de Ulises para contestar “Yo sí, pinche idiota” ahí empieza el arco temático de lo que yo quiero que sea Carmen (...)

Escena 5, Tener un impulso grande hacia el hoyo del videojuego. El objetivo de Sandra después de que deja de jugar es que Ulises me haga caso y deje de jugar (...)

El tema Maestros, ¿cómo lo nombra cada uno? Es irreverente y visceral. Sandra, tú monologo a diferencia del de Carmen y Ulises, es reflexivo, te están cayendo los veintes. Puede ser más grande el impulso de regresar a decirles “Mi mamá ya se enteró”

Dejen que se establezca el circulo de convenciones, para que se establezca la convención y entendamos que y es otra cosa. PERMITANSE TRANSITAR.

Síntesis: Renovar

26 de septiembre de 2016

Ensayo, notas: Sandra, parece que estas esperando el texto. Define tus acciones de la transición 3 a la 4, dimensión emocional cuando dices “¡Ya despertó!” Deja de ser reflexiva y saca a la bestia. Cuando generas la imagen de la mamá aún puedes aguantarlo más tiempo. En la escena 5 bien la Sandra que se impone. En las llamadas aún puedes relajarte más, le estas mintiendo pero quieres que te crea. Transita a tú monologo, permite que salga la niña frágil.

Recuerden el gran tema de nuestra obra: No a la normalización de la violencia. La dicción depende de la técnica.

Sean súper estúpidos en la escena 3, juego y energía cuando le quitan la mochila a Carmen. Cuando Carmen se nombra como Cordero, debe haber el mismo nivel de reacción, para que en los dos momentos aunque escénicamente están desfasados el público entienda que es la misma escena.

Sostener la imagen final del ahorcado, espera al cambio de luz. Igualmente cuando acomodan las evidencias, con calma.

Síntesis: Precisión

2 de diciembre de 2016

Previamente nos dieron la noticia de que pasamos a la etapa final del Festival Internacional de teatro Universitario XXIV. Por tanto nos reunimos para hablar sobre lo que pasaría.

Dirección apunto muy específicamente lo que necesitamos trabajar para estar a un nivel verdaderamente profesional:

- Lo técnico tiene que ser impecable: desde las luces, la música, los golpes, la coreografía y el uso de utilería. Todo es una partitura y un perfeccionamiento.
- Se va a reestructurar el epílogo a nivel intención, ya que una de las notas de los jurados de FITU, fue que se quedaron con la sensación de regañón (moral), sólo hasta esta parte y le quita a nuestra puesta en escena los aciertos que se logran durante toda la obra.
- Reforzar el trabajo y situación de la escena 1 a la 5.
- Sandra, reforzar la lógica del personaje exterior con el interior.

Síntesis: Puesta en escena profesional

16 de enero de 2017

Ensayo, notas: Precisar y hacer exactamente lo mismo en las escenas que están fragmentadas y que en tiempos distintos se repiten: Carmen, Ulises y René.

¿En qué circunstancias está Sandra? Después de mi monólogo mantener imágenes y el pensamiento de que yo maté a René. Buscar y estar en la situación: estado de somnolencia después de las pesadillas, es un cansancio mental, físico y emocional.

Hoy el epílogo lo hicimos como si se lo estuviéramos diciendo a los Papás de René. Hay ambivalencia, es raciocinio como mecanismo de defensa por lo que pasó.

Sandra, mantén siempre tu grandeza, recuerda tu nota de toda la vida – para fuera – Sumar lo que estoy haciendo con las propuestas que traigo. Estamos siempre en una búsqueda y refuerzo de mi personaje.

Síntesis: Precisión y reforzar

22 de enero de 2017

Ensayo y corrida, notas: Vuelvan a ser adolescentes, Pre sicosis, retomen el trabajo interno de asociación libre con la Prepa. Dicción y articulación para todos, cuando hay susurros, recuerden, que es susurro teatral (...) En la escena 4, cuando estoy a oscuras y a solas con Carmen ¿Cuál es mi objetivo?

Aciertos de Sandra: En la escena 5 – bien – que mi voz este arriba del videojuego, bien la intención. En la primera llamada aún puedes ser más amable, acertada la partitura de la llamada. La segunda de llamada. Bien el quebrase.

Una cosa es jugar al secuestro $\neq$ estar en el secuestro. Ulises y Sandra generen complicidad al nombrar RATA a Carmen. Empoderarme de mi nombre: OSO. Cuando le pregunto a Ulises “Conseguiste eso” generar más suspenso. Precisar cuándo saco el celular. Escena temática: crece la dimensión emocional porque es un golpe de realidad.

Síntesis: aciertos

11 de febrero de 2017

Ensayo, notas: Recuperar el texto sobre las máscaras “¿Dónde las compraste?”

Retomar nuestros temas básicos, horribles y dolorosos: EL PUTO – LA GORDA Y LA PUTA. ¿De dónde viene el gran impulso de secuestrar a un cabrón y hacerlo pagar?

Como actriz entro a escena con 3 preguntas para mí personaje: ¿Qué quiero hacer? ¿Qué debo hacer? ¿Qué es lo que realmente pasa en la escena? Tómenlo como un ejercicio de PRESENTE y escucha.

Lo que estos personajes se preguntan todo el tiempo y es el conflicto que se vuelve macro viene de *¿Por qué tengo que dar legitimidad a lo que soy? ¿Por qué lo que soy tiene que ser motivo de que me – chinguen?*

Sandra, te toca herir a Carmen para sacarle el dio y que decida ser el Cordero. Me toca ser la fuerte y valiente. Me toca jugar.

Síntesis: El dolor

2 de marzo de 2017

Este día y el 9 de marzo los usamos para organizar toda la logística de nuestra próxima parada: La universidad Veracruzana. Previamente se metió la solicitud para la convocatoria para asistir al festival que organizan los alumnos de esta universidad con motivo del día internacional del Teatro. Organizamos la cuestión del dinero ¿cómo cubriríamos los gastos? Dian de ensayo, ajustes en el Vestuario, utilería y escenografía.

Síntesis: Logística

30 de marzo 2017, función en el teatro de casa de Lago, Xalapa, Veracruz.

Fue un público muy distinto al que ya estábamos acostumbrados. Muy risueño, tanto que comenzó a desconectarnos de la puesta en escena, yo me sentía verdaderamente relajada y divertida.

La reflexión de esa función está en que probamos nuestra obra en otro contexto, seguía siendo un contexto universitario, pero con otra ubicación geográfica, ¿importa? Claro que sí, y mucho, ¿cómo la obra pasa y se recibe en un contexto del que no es originario?

Simplemente de una manera distinta a la que queríamos, sin embargo no vamos a obligar al público a que reaccione de cierta manera, por el contrario, para mí como actriz es enriquecedor escuchar y ver como el público reacciona genuinamente. Comienza a hacerse común que cuando me siento –en el mejor punto- por parte de la mirada externa que es dirección percibe una mayor desconexión con el personaje. Debo de identificar que hay que ajustar para que escénicamente mi personaje se mantenga.

Síntesis: público

25 de mayo 2017

Notas sobre la corrida de la obra: En la escena 2, el ritmo es el adecuado, cuiden que no se pierda la dicción. En la escena 3, cuando Ulises le da el golpe a Carmen, Sandra ayuda en serio a levantarla, no la jales.

En la escena 4, cuando Sandra, dice “Yo sí le dije a la Orientadora” el subtexto es el empoderamiento de haberlo hecho.

Sandra, las primeras dos llamadas con tú mamá tienen que ser súper ligeras, casi a nivel comedia, la tercera llamada estuvo bien en la densidad. No des por hecho la primera vez que se despierta René, en verdad es un espanto. Al marcar el círculo, hay complicidad y juego entre Sandra y Ulises, que se vea. Para la transición a la escena 9, el tzummm ayuda a ambos (Ulises y Sandra) a que se relaje la escena. Hasta ese momento saca el refresco Sandra.

Muy bien la escena 12, cuando sales de estar con René, Sandra. Bien la transición al círculo de confesiones. En el “hay que bajarlo” quedarme en mi lugar. Bien el hallazgo de ver a René justo antes de pasar al epílogo. **Síntesis: ensayo.**

28 de mayo 2017, Función en Casa Actum.

Esta función fue verdaderamente especial, desde el motivo por el cual la hicimos: despedir en escena a Carolina. Esta función fue convocada como única en este teatro, ya que la actriz Carolina, emprenderá un viaje de un año a Canadá. Tal vez este motivo contribuyó a que fueran una gran función, después de una función tan –risueña– en Xalapa, volvimos a este viaje con un público sumamente conectado y atento.

Fue una función de RESPIRACIÓN. Considero que esta función nos vino a recordar porque seguimos haciendo esta obra; lo digo en un sentido en que fue hasta en esta función donde la mayoría de nuestro público, fue público de la edad de nuestros personajes, entre 16 y 19 años de edad, y que fueron los que más se comprometieron con la puesta en escena. Y que de cierta manera siempre había sido nuestro público meta.

Puedo decir también que es de las primeras veces que detecto esa conexión con el público a través de mi estar en presente en la escena. En esta función privilegie el énfasis en el trabajo físico de mi personaje. Concentre mi respiración a mis movimientos en escena y sus consecuencias. La emoción llegó y no afectó al demás trabajo. Quiero decir logré canalizar mi energía tanto en emoción como en forma.

Sin embargo claro que hubo imprevistos, el espacio era mucho más pequeño a lo que estábamos acostumbrados, incluso por la disposición de este, tuvimos que modificar entradas y salidas, lo cual en una de las escenas de –pelea– a nivel trazo quedamos totalmente improvisados. Ahora solo queda esperar a que regrese Carolina, mientras tanto buscaremos a una nueva Carmen. Eso sí que vendrá a modificarnos a todos y a darnos novedad en la lectura y hechura de nuestra puesta en escena.

Desde varios ensayos atrás había venido concentrándome en la respiración y al hacerlo consciente en esta función considero que me dio ganancias acertadas acerca de cómo transitar con mi personaje a lo largo de la obra. De vez en cuando me gana la ansiedad, pero he encontrado un camino que puedo seguir trabajando.

Síntesis: Conjunto

APÉNDICE I: FOTOGRAFÍAS



Fotografía 1. “Carmen, Ulises y Sandra” (Prólogo)

Por: Erika Franco, Teatro Justo Sierra, 2016.



Fotografía 2. “Cordero, Tigre y Oso” (Escena 8)

Por: Erika Franco, Teatro Justo Sierra, 2016.



Fotografía 3. “Sandra, Carmen y Ulises” (Escena 9)

Por Erika Franco, Foro Experimental José Luis Ibáñez, 2016.



Fotografía 4. “Cordero, Mosca (al centro), Tigre (al fondo) y Oso”
(Escena 8)

Por: Erika Franco, Foro Experimental José Luis Ibáñez, 2016.



Fotografía 5. "Oso" (Escena 8)



Fotografía 6. "Sandra" (Escena 13)



Fotografía 7. "Oso" (Escena 14)

Por: Erika Franco, Teatro Justo Sierra y Foro Experimental José Luis Ibáñez, 2016.



Fotografía 8. "Sandra y René" (Escena 18)

Por: Erika Franco, Foro Experimental José Luis Ibáñez, 2016.



Fotografía 9. (Izquierda)
“Cordero / Carmen” (Escena
17 y 9)

Por: Aldo Xavier López,
Teatro Juan Ruíz de Alarcón,
2017.

Fotografía 11. (Abajo)

“Tigre” (Escena 9)

Por Erika Franco, Teatro Juan
Ruíz de Alarcón, 2017.

Fotografía 10. (Derecha)

“Ulises” (escena 5)

Por: Erika Franco, Teatro Juan
Ruíz de Alarcón, 2017.

Fotografía 12. (Abajo)

“René, Ulises y Carmen”

(Escena 7)

Por Erika Franco, Foro
Experimental José Luis Ibáñez,
2016.



APÉNDICE II: ENTREVISTAS

Entrevista a David Hevia:

Beatriz Bermúdez.

1. ¿Cómo fue tú formación en el CUT? (entrenamiento físico)

Era muy importante la formación de un actor y el trabajo con el cuerpo. Llevábamos danza contemporánea, danza clásica, baile de salón y acrobacia. A veces teníamos combate escénico o esgrima.

En las clases de actuación los ejercicios de “abstracción” tenían mucho que ver con lo físico, sobre todo en el primer año, ya que es un año muy intenso en cuanto a la resistencia que va muy relacionado a la voluntad.

Es decir, para que no te rompas a través del esfuerzo físico extenuante que es el propedéutico. Yo me daba cuenta que el aguantar iba reforzando algo en la mente y en la voluntad. Pero también trabajando desde la relajación y la resistencia.

Ortofonía era muy importante para explorar tu voz, la escuela estaba muy influenciada por el teatro de Grotowski y Barba que era mucho trabajo con el cuerpo.

2. ¿Consideras necesario un entrenamiento físico para una actuación Realista?

Sobre un escenario sí, el entrenamiento físico es necesario siempre para tener la conciencia del cuerpo, creo que te puede ayudar mucho para actuar, para saber cómo te mueves y manejas tu cuerpo, tu presencia y proyección.

No creo que sea necesario un calentamiento extenuante, yo siempre caliente; hay que poner el cuerpo en una disposición, la voz es para mí el cuerpo del actor.

Muchas veces si uno se basa solo en eso, en la forma del cuerpo, creo que entonces se puede olvidar lo esencial en la actuación que es el trabajo con la vida interior y de las emociones.

3. ¿Llevas algún entrenamiento físico en particular?

Sí, Corro y de vez en cuando nado.

4. ¿Cómo abor das un personaje, de la forma al contenido o del contenido a la forma?

Van de la mano, pero la forma siempre vendrá siendo una consecuencia del contenido. A menos de que se requiera de una caracterización muy específica. Pero generalmente el contenido te va llevando a la forma.

5. ¿Cómo surge ir a Alemania?

Yo no fui, me llevaron. Se remonta a mi inquietud de dirigir, yo me forme en el CUT como actor y me llevan porque estaba montando un espectáculo sobre el tema de la Muerte con textos de Villaurrutia, una loquera, y vino el Theater an der Ruhr y me dijeron “tienes que verlo, se parece mucho a tú teatro en cuanto a estética y contenidos”. Entonces entré en contacto, hable con el director y me invitó como actor.

Yo no sabía alemán, me becaron para que estudiará en Berlín seis meses, programamos que me fuera un año y me quede once como actor. Después tuve la oportunidad de dirigir allá, cinco obras.

6. ¿A tú regreso surge el Sistema H?

Sí, en realidad Roberto Ciulli que fue mi director y mentor, bueno en realidad yo tengo dos grandes maestros; que son Juan José Gurrola y Roberto Ciulli. Digamos que eso es como tener a Dionisios y Apolo. Roberto es un Apolíneo, pensador del teatro de la vida y comprometido con la sociedad y del mundo internacional.

Y el sistema H es algo que precisamente ya trabajábamos, algo que después ya mascullaron aquí, “La dramaturgia del actor”, pero más bien viendo al actor, como un actor propositivo y que trabaja a partir de temas, temas que nos inquietan.

Va más allá del entrenamiento físico y tus posibilidades histriónicas, va a través de que tú vayas proponiendo los temas para que los puedas actuar dentro de un contexto de la puesta en escena. Y de ahí que se va a privilegiar, si el plot, el discurso o qué.

A partir de ahí empiezo a desarrollar cómo iba a explicar cómo trabajaba en Alemania y se desarrolla el sistema H.

Juan José Gurrola me enseñó la parte brutal del teatro, la parte primitiva, la dirección de actores a partir de un mismo, del impulso.

7. ¿Qué es para ti el Realismo?

El realismo soy yo. Lo digo porque es parte de los tres preceptos que forman mi Sistema, porque la única realidad que podemos concebir es la que uno vive.

Entonces la discusión de realismo como estilo me parece a veces un tanto estéril porque pues es real lo que pasa en un escenario, son personas pre psicóticas que se creen un personaje o que hacen, o sea todo, el público que entra, lo que huelen, todo es Realismo.

Ahora, ¿cómo género? pues siempre estas actuando un realismo y partes de ti, el realismo como la imitación de la realidad, como el espejo de la realidad.

Ahora ¿qué no es realismo? Pues un personaje que no lo ves en la realidad, creado a partir de abstracciones, ideas.

8. ¿Por qué dar clases en el Colegio de Literatura Dramática y teatro?

¿Por qué no? Es no perder el contacto con la realidad. Yo siento que no vengo solo a dar clases de teatro, no vengo a evaluar quien puede o quien no puede, evidentemente es parte de un sistema educativo ancestral, académico. Y sí las universidades son las catedrales de la aniquilación del espíritu creativo, entonces es muy raro que el teatro este aquí.

Yo alguna vez quise estudiar filosofía, puede ser que también por eso esté aquí. Pero sobre todo porque creo que el teatro es el lugar de una fantasía total, un lugar donde en la ficción nos reconocemos y que mejor en un lugar que en este país es una isla, es un santuario, es un refugio.

Con todo y los problemas aun así es un lugar que no encuentras fuera de la universidad, por eso creo que no solo es venir a dar clases. Es un lugar donde nos reunimos para entender, desarrollar disciplinas y sobre todo para entendernos como sociedad.

9. ¿Cómo fenómeno artístico, para que crees que sirve el teatro?

Para nada, como todo el arte, el teatro no nos va a salvar, no ha salvado a nadie. Por eso el teatro está metido en filosofía, porque tiene la condición de llegar a ser arte. Pero no tiene ninguna utilidad en ese sentido.

Si llega a conmover es a través de tanto trabajo, que es del actor. El teatro pertenece a una expresión humana que tiene estar integrada en la sociedad, sirve para reflejarnos, reconocernos y conocer algo que nos gustaría saber.

10. ¿Para qué haces Teatro en México?

El teatro se puede hacer en cualquier lado, no es necesario viajar por toda la tierra para comprobar que el cielo es azul igual que en todas partes.

Lo hago aquí porque nací aquí y sí, viaje a Alemania y puedo regresarme cuando quiera o podría irme a la Patagonia y dejar de hacer teatro.

En México porque es muy joven nuestra concepción de teatro, nunca va a existir un teatro mexicano, encontrar nuestro lenguaje es una discusión muy agotadora. Yo creo que ya se ha encontrado, se ha desarrollado, hemos pasado por varias escuelas.

Hacer teatro en México debe de tener, al menos para mí, un rigor y un desarrollo de la fantasía social, donde la ficción hace que me conozca. Sería increíble que una obra de teatro pudiera modificar la tendencia enfermiza corrupta de este país.

Pero por lo mismo que Brecht hizo teatro en Alemania porque ahí te toca y trabajas con lo que tienes, no hay que dejarse creer de que por el hecho de que aquí hay carencias o virtudes ya con eso se da, hay que pensar que hay un público que lo va a ver y que si no se entiende no sirve.

No se trata de que el teatro eleve niveles de cultura, que solo lo entienda la gente que hace teatro, creo que nos falta mucho, porque nadie va al teatro. Más que pensar porque hacerlo yo diría pensar en para quien hacerlo y para quien lo haces.

Miércoles 22 de febrero de 2017.

Entrevista a Alexis Casas Eleno.

Beatriz Bermúdez Capaz.

Betty: Buenas tardes, Alexis, antes que nada muchas gracias por brindarme un poco de tú tiempo para realizar esta entrevista.

La inquietud por generar este momento de dialogo, como sabes, es con el motivo de conocer la perspectiva del Dramaturgo de la obra “En la tierra de los Corderos” Antes de pasar directo a las preguntas quiero contarte un poco de lo que ha sido mi proceso en relación a esta obra dramática.

Como sabes David Hevia coordinaba el grupo de Laboratorio de puesta en escena, en la UNAM, grupo del que yo forme parte. A inicios de febrero de 2016, llego con tu texto a compartirnos que deseaba fuera el punto de partida para nuestro examen de la asignatura.

Cuatro de los nueve actores en el grupo fuimos los seleccionados para leerlo y hacer el primer acercamiento, recuerdo perfecto la primera lectura. Ante un texto nuevo, desconocido, sin algún referente para nosotros más que el título, sin acotaciones y con la incertidumbre de que iba ir pasando escena tras escena, al terminar la lectura, hubo un gran silencio. Después una risa nerviosa y nuevamente silencio.

Desde el primer momento fue un texto que nos atrapo y nos hizo cuestionar todo. Poco a poco ya en el proceso de puesta en escena, nos hizo sentido, desde la parte actoral porque David había escogido este texto.

El texto demanda un alto nivel de actoralidad por los saltos de tiempo que se cuentan en esta historia y sobre todo por la dimensión emocional que requiere.

Para no hacerte el cuento largo, para mí este texto y la puesta en escena ha significado mi verdadero nacimiento como actriz, al enfrentarme a un tema tan doloroso en relación a un personaje que físicamente es totalmente opuesto a mí y que interiormente me hace sentir muchísima empatía y reflejo.

Como también te comente ahora me encuentro haciendo un informe académico con respecto a lo que ha sido este proceso y deseo tener la perspectiva del creador de este texto.

Ahora sí paso a las preguntas:

¿De dónde surge la necesidad de contar esta historia?

Alexis: En la tierra de los corderos, surgió como idea en el 2012, a partir de conocer un caso; el de “Casey Heynes” que es un niño, un gordito, que se defiende de un chavito delgadito, menudito, que lo comienza a molestar, lo está agrediendo y Casey lo que hace es tomarlo y arrojarlo contra una jardinera que tiene la escuela. Entonces a partir de ahí me surge... más bien entro en una catarsis porque creo que a todos nos ha tocado, si no ser víctimas, ser victimarios o ser espectadores que nos volvemos victimarios.

Yo en la secundaria, era víctima de estos agresores, no a tal grado pero sí de alguna manera te dejan un sentido desagradable de la secundaria. Entonces tomando esta experiencia de vida como referencia, esta experiencia visual, entro en conflicto porque todo lo que generó Casey a partir de ese momento fue la discusión de quién tenía la culpa... y empezaron a atacar mucho a este niño, y yo decía bueno pero no tiene la culpa el niño.

Si llegaron hasta estos límites y hasta eso que fue lo último, es porque detrás de eso hay un sin número de causas – consecuencias que no fueron atendidas. Ahí nace la idea de tomar la justicia de propia mano de las víctimas y ver hasta donde podrían llegar y sobre todo qué era lo que los motivaba a ellos.

Betty: De manera general ¿cómo fue tú proceso creativo como Dramaturgo al escribir esta obra? Es decir, ¿puedes contarme algunas etapas que viviste durante este proceso? se por David que estuviste trabajando este texto en el taller que imparte Ximena Escalante, esa de cierta manera fue una etapa.

Alexis: Sí, las etapas fueron hasta cierto punto muy académicas, llegue con Ximena con una versión del texto muy rudimentaria, un texto muy violento, es decir, la obra en sí es violenta, pero era explícitamente violenta, entonces lo que hice con la nueva versión fue quitarle lo explícito y sugerirlo.

Lo primero que hice fue replantearme a mis personajes, su historia, sus antecedentes para ver sus debilidades y fortalezas. No quería ver solo las debilidades porque se iba a ir al melodrama y no quería solo sus fortalezas porque se iban a convertir en unos villanos o héroes egocéntricos, quería encontrarles matices.

Lo que más me costó trabajo fue el lenguaje, porque todo el tiempo sonaban adultos cuando yo lo planteé por primera vez. Entonces lo que hice fue internarme durante una semana como espía en una prepa; fue divertidísimo porque para que los chavos no cambiaran su comportamiento conmigo me presentaron como compañero nuevo y oyente.

Entonces yo anotaba, no la clase, si no sus comportamientos y lo más curioso que me dio la riqueza de los personajes fue haberme encontrado a mis cuatro personajes en un salón. Fue en el segundo día al segundo salón al que me metí a probar, fue donde encontré a Carmen, a Ulises, Sandra y René.

Al final de la semana, los entreviste, me quité la máscara y les dije que estaba haciendo una investigación porque escribo teatro. Entonces entreviste a estos cuatro chicos y fue donde encontré piezas que no tenía bien amarradas en mis personajes, piezas que yo ya intuía pero que se reforzaron. Ulises y Sandra eran amigos allá, a partir de ahí hice las relaciones que tienen los personajes.

Con respecto a la estructura fragmentada de tiempo que propongo, viene de haber visto mucho cine, por ejemplo la película de Irreversible; que va de atrás hacia adelante. Y más allá de tener muchos referentes el trabajo fue hacerlo a mi texto, no solo es una formula, los mismos personajes me lo fueron diciendo.

Betty: A lo largo de estas etapas ¿hubo algo que modificará de manera contundente el rumbo de la historia?

Alexis: Mucho, al principio quien mataba a René era Ulises, pero era demasiado evidente, después pensé en Carmen pero también iba a ser evidente y yo no quería que fuera Sandra porque no tenía una razón, entonces comencé a mover a este personaje de tal forma que le diera miedo que lo terminara callando, es decir, a partir de la fortaleza que tiene este personaje de Sandra de querer tener un control de repente volcarse a algo tan trágico. Fue lo que me hizo decidir que fuera Sandra quien matará a René.

Otro punto, fueron los monólogos del epílogo, primero estaban insertados a lo largo de la obra. Pero algunos de los maestros en el taller de Oaxaca me dijeron, quítalos porque no sirven. Pero yo los amaba, y con el tiempo al escribir fue una revelación ponerlos al final, como si estuvieran confesando y es su declaración.

Después cree el prólogo, quería abrir y cerrar de manera redonda la situación de los personajes.

Betty: ¿Qué significa para ti el texto de En la tierra de los corderos?

Alexis: Yo ya había escrito teatro, pero Corderos significó mi descubrimiento como dramaturgo, en un sentido rígido. Yo escribía con una técnica que consideraba loable, pues funcionaba.

Pero a partir de En la tierra de los Corderos abrí una brecha, dije: a partir de este texto no me puedo exigir menos, debo ponerme retos más grandes. Significó también un desprendimiento porque siempre había dirigido mis textos.

Y al ver esta obra en manos de otras personas fue raro, pero necesario. Recuerdo que cuando fue su función en el FITU, llegué tarde, ya había empezado la obra, estaba oscuro, pero el escuchar el texto para mí fue... como estas veces que resguardas tanto algo, como un niño y su juguete cuando lo llega a prestar es ¡cuidado!

Además de que su interpretación fue totalmente libre porque yo nunca intervine en su proceso para decirles cómo hacerlo. Para mí el texto no funcionaba sin que estuviera yo explicando lo que quería decir, sin embargo cuando vi que ustedes habían entendido todo lo que yo quería decir sin habérselos explicado, dije ¡ya está!

Una vez platicando con Bárbara Colio, me decía tú texto debe ser lo suficientemente fuerte como para que navegue solo. Yo pensaba que mis textos nunca iban a navegar solos y cuando vi este, su proceso, dije ¡Chispas! Sí navego solo.

Betty: ¿Cómo ha sido comenzar a ver tu texto en la escena? No solo en relación a nuestra puesta en escena (la de la UNAM) si no también la de Guadalajara y la otra que se está llevando a cabo en Toluca en la que, desmíenteme si no, creo estas colaborando?

Alexis: Ha sido muy interesante, porque ninguna se ha conocido, entre los procesos, han sido producciones independientes una de la otra, muy diferentes.

Es lo bello de este texto porque se da a la interpretación del Director, además de que ninguna se ha parecido. La de Guadalajara tiene un toque más cinematográfico y contenido, más leve, no tan violento. Manejaron más la atmósfera más que el poder del diálogo ni de la propia situación, había muchos silencios.

En la de la UNAM, es un bombardeo de cosas, yo recuerdo que la primera vez que la vi ahí, en el teatro José Luis Ibañez, dije ¡Dios mío! ¿Qué está pasando? Me sentí tan amarrado al asiento, ¿en qué va acabar esto? Digo, a pesar de que sabía en qué iba acabar. Fue un distanciamiento para mí, fui un espectador, no el dramaturgo. Esto está completamente violento y me estoy sintiendo incómodo en el sentido en que la situación era muy violenta.

Ahora en el proceso con Enrique Aguilar (Toluca) es otro concepto, seguro tendrá otras virtudes. Y lo que me gusta es que en los tres procesos ha sido un proyecto muy enriquecedor que los hace arriesgarse a otras cosas.

Betty: Finalmente ¿Cuál crees que es la importancia de que esta historia se cuente? Y para ¿quién crees que debe ir dirigida?

Alexis: Evidentemente a los estudiantes, yo sugiero que sea a mayores de 15 a 16 años. Pero sobre todo que lo vean los padres, los maestros, cualquier persona que tenga a su cargo a un adolescente.

Creo que es necesario que se hable ya de estos temas, no solo desde el punto de vista melodramático. No solo hablar del bullying por el bullying, quería una obra que hablará de lo que realmente les está pasando a estos chicos; la crueldad a la que se enfrentan, la crueldad a la que son sometidos.

Porque ni siquiera René es culpable, todo el afuera, los maestros, los papás, las circunstancias, todo es responsabilidad de todos.

Nosotros como adultos, debemos ser responsables en mediar todo lo que hay; los videojuegos, las noticias de violencia, etc.

En estos personajes vemos las últimas consecuencias de ser víctima y convertirte en victimario, pero es por eso, porque no hay una figura paternal que los vaya guiando. A mí me interesa llegar a las personas que tienen a cargo a un adolescente. Si esto no se discute, pues no sé quién lo va hacer.

Betty: Eso sería todo, muchas gracias.

24 de junio de 2017.