



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

O B R A A R T Í S T I C A

Estudio y exploración del elemento de la máscara para descubrir y encarnar al personaje Antonia en la puesta en escena *Aquí no paga nadie* de Dario Fo

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Teatrales

Presenta:
Angélica Marín García

Asesor:
Mtro. Oscar Alán de la Cruz Galindo

Toluca de Lerdo, 2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
Capítulo 1: La máscara y Dario Fo	4
1.1: La máscara como elemento en la formación actoral	5
1.2: Dario Fo	7
1.2.1: Ideología de Fo en su arte	8
Capítulo 2: Trabajo de mesa	10
2.1: <i>¡Aquí no paga nadie!</i>	10
2.1.1: Anécdota	12
2.1.2: Contexto histórico	12
2.1.3: Análisis de la obra	12
2.2: Análisis del personaje Antonia	14
2.2.1 Relaciones	16
Capítulo 3: Puesta en escena	18
3.1: Exploración con la máscara	18
3.2: Creación del personaje Antonia	23
3.2.1: Carácter	
3.2.2: Trabajo corporal	
3.2.3: Trabajo vocal	
3.3: La unidad de la puesta en escena	26
Conclusión	28
Anexos	30
Bibliografía	32

INTRODUCCIÓN

La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo!

Jacques Lecoq

Al momento de egresar de una licenciatura en artes, la mejor manera de demostrar los elementos y conocimientos adquiridos en mi estancia en la universidad es a través de la práctica y la creación de una puesta en escena en la que sólo el público podrá ser juez. Por esta razón, elegí la modalidad de obra artística para titularme y así adquirir el grado de Licenciada en Artes Teatrales.

En el siguiente trabajo busco plasmar un proceso de creación nuevo para mí, el trabajo de la máscara, pues es un elemento que me interesa por el trabajo físico y expresivo que implica; sin embargo, tuve muy pocas oportunidades de jugar con él durante mi formación. El mejor mecanismo que encuentro para abordar dicho proceso es con el rigor del mundo profesional así como la guía de un maestro con experiencia en el trabajo de dicha herramienta.

Abordaré el elemento de la máscara no solo durante mi proceso creativo, sino también cómo ha influido y se ha empleado en el teatro a lo largo de la historia, e incluso la estrecha relación que tiene con el autor de *¡Aquí no paga nadie!*, pese a que originalmente no concibió la obra para trabajarse con dicha herramienta.

En mi primer año en la Licenciatura en Artes Teatrales, cursé la materia Universo Preexpresivo, en la cual estudié una gran cantidad de términos como “equilibrio precario”, “direcciones”, “disociación de extremidades”, “energía extracotidiana”, y muchos otros elementos que entrené muy poco durante el resto de mi formación actoral, y que me vi obligada a retomar al encontrarme con el trabajo de la máscara. A su vez, empleé la herramienta de la “máscara neutra” sin dimensionar la importancia de entrenarla: al tapar la mitad de mi cara, me movió internamente de tal manera que descubrí que el entrenamiento físico que tenía no era suficiente para poder “llenar” la máscara.

Lo más trascendente de trabajar con esta herramienta es expresar una complejidad de sentimientos aunque se tenga un rostro con una sola expresión ilustrada.

Con *¡Aquí no paga nadie!*, se partió del uso de la máscara como un recurso para potencializar el *gestus* social, es decir, el reflejo de los distintos sectores

sociales de los cuales habla la puesta en escena, al contrastar la imagen cruda y seria de los personajes con la comicidad y el juego que aporta la máscara para así ver con humor la situación que viven los personajes, y que ha traspasado el papel hasta alcanzarnos. Esta obra es también la oportunidad de unificar las voces de los que a diario salen a trabajar y regresan a casa exhaustos, con las manos medio vacías, mientras los medios de comunicación masiva y la sociedad *de arriba* les dicen que son pobres porque quieren, y, sin embargo, el sistema al que pertenecen esos medios y esa sociedad *de arriba* se encarga de mantener abajo a la mayoría y poner aún más *arriba* a unos pocos. El gobierno como pieza fundamental de este sistema ha corrompido su razón de ser y ha dejado desahuciados a aquellos para los que se supone que debería de servir.

La desigualdad reflejada en el texto se nos hace tan cercana porque el mexicano promedio apenas adquiere un salario para el consumo alimenticio mínimo: de acuerdo con el CONEVAL¹, el costo de la canasta básica alimenticia actualmente es de \$1,730.85, mientras que el salario mínimo² es de \$3400.80; esto muestra que en México se trabaja sólo para sobrevivir, ¿y qué sentido tiene eso? Los mexicanos salimos de casa para cumplir nuestras horas laborales a la espera de llegar al cambio que anhelamos, pero la verdad es que los de clase baja nunca dejarán de ser clase baja, y no es nuestra culpa: el sistema está hecho justamente para que eso pase, en un círculo vicioso en el que el proletariado anda sin darse cuenta. La mercadotecnia, los medios de comunicación, las relaciones, todo, está diseñado para que este ciclo no termine ni se altere.

Los personajes de *¡Aquí no paga nadie!* exigen tratos y pagos justos, que dignifiquen su trabajo, y justicia ante la desigualdad social. ¿Acaso no es esto lo que todos buscan, lo que esperamos del gobierno? Incluso los políticos se cuelgan de esas solicitudes para armar sus campañas, prometiendo un cambio que, como Godot, nunca llega.

Esta obra de teatro llega a mis manos para ser representada: sí, para mostrar los conocimientos adquiridos en mi vida de estudiante, pero sobre todo para hacerle saber al pueblo que empatizamos con su realidad. Con nuestra realidad.

¹ Consejo Nacional de Evaluación de la Política del Desarrollo Social.

² Dato rescatado de la Comisión Nacional de los Salarios Mínimos (CONASAMI), 2021.

Capítulo 1. LA MÁSCARA Y DARIO FO

1.1 La máscara como elemento en la formación actoral

Al principio solo eran dos, el hombre y la mujer. Nunca supieron de dónde salieron, jamás se preguntaron porque estaban aquí, pero estaban. Aparecieron sin más. Como aparecieron de esta forma, no sabían hablar, querían contarse muchas cosas, tenían preguntas, tenían dudas, pero sobre todo tenían mucho miedo.

El viento que azotaba, la lluvia que los empapaba, la noche que los hacía ciegos, el sol que los abrasaba. Todos los elementos se daban sobre ellos, recibían la ira de... aquellos. Los elementos eran demasiado abstractos y como no se puede dialogar con lo abstracto, imaginaron dioses y les pusieron nombre y con ese deseo les dieron vida y tras la vida les dieron voz y cuando hubieron alcanzado una voz les dieron una imagen, todo fue tan elaborado, tan complejo. Quisieron abrazar al viento y fue entonces cuando sucedió, apareció la magia: el hombre arrancó una corteza de árbol, la talló y creó una máscara con la que hablar a los dioses del bosque, para pedirles una propicia caza. La mujer manchó su cuerpo desnudo con pulpa de uva y tapó su cara con hojas de parra para pedirle a la madre tierra fertilidad en sus cultivos y en su cuerpo.

En ocasiones los dioses escuchaban, en ocasiones hacían oídos sordos, pero aquella primera pareja gozó de una larga vida de abundante caza, de un tiempo estable de cobijo en las entrañas de la tierra, de una gran descendencia. Y al llegar el momento de su muerte, al llegar su hora final al mismo tiempo a los dos, se miraron a los ojos y trataron de ver quiénes eran en el fondo, qué había tras ese montón de máscaras. Y descubrieron que en el fondo ellos mismos eran la máscara,

Oskar Galán³

Al hablar de la historia del teatro y sus orígenes, es imposible negar al rito y al mito como un eje fundamental; sin embargo, sí se suele limitar el elemento de la máscara como “algo más que se ponían”, restándole un valor sagrado y, por supuesto, artístico. Esto sucede quizá porque la historia de la máscara va más allá de la teatralidad y se remonta a una necesidad básica del hombre: comer. Las primeras máscaras se utilizaban como una herramienta de camuflaje para poder cazar. La magia de las máscaras de animales creció hasta que éstas se hicieron elementales para, ahora sí, los rituales y danzas dentro del totemismo y animismo.

³ Vázquez de Castro, A. [RESAD] (22 de enero del 2010) *El Actor y la Máscara: Demostración Pedagógica* [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=jW46iPgF_ZE&t=2s

En todas las culturas antiguas del mundo la máscara estuvo presente al igual que en los teatros más importantes, como el teatro Nō, el Kabuki, Balines, Bunraku, Griego, Latino, la Comedia del Arte, entre otros.

Para nosotros es obvio que la máscara oculta el rostro del actor y con él, su enorme riqueza gestual. Sin embargo, los griegos y otras civilizaciones antiguas, en sus celebraciones rituales preteatrales, ya usaban la máscara... Este hecho tiene un evidente simbolismo: el de revestirse de unos atributos nuevos que nos hagan dignos de oficiar en el culto.

Trasladado al teatro, se podría decir que la máscara opera la transmutación del actor en personaje o mejor dicho, la ocultación de los rasgos que individualizan al actor a fin de que éste deje manifiestos los rasgos del personaje reflejados en la máscara.⁴

La máscara le permitió al actor pasar de un animal a otro, de hombre a mujer y de mujer a Dios en segundos, pero para lograrlo es necesario comprometer el cuerpo entero y alcanzar una dimensión extracotidiana en el juego teatral llamada "actitud física".

Para llegar a esta actitud física tenemos tres caminos que, según Lecoq en *El Cuerpo Poético; una pedagogía de la creación teatral*, son:

- Dirección.
- Apoyo del peso,
- Disociación, que tiene que ver con "separar" las partes más grandes del cuerpo con inclinación, traslación o rotación.

Gracias a la actitud física, las complejidades de una mirada psicológica del personaje se filtrarán para así estructurar la actuación. ¿A qué se refiere estructurar la actuación?, a que se puede recurrir a los estereotipos, pues las máscaras simplifican esa creación de personaje: no es una referencia a la complejidad del carácter, sino a la forma de éste.

Existen tres tipos de máscaras en la pedagogía de Lecoq:

- *Máscaras larvarias*, originarias de Basilea, Suiza. Son máscaras grandes y simples que no se definen como humanas. Se limitan a una nariz grande y una cabezota, sin acabados y sin pintar.

⁴ Oliva, C y Torres Monreal (2003). *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Ediciones Cátedra, p. 43.

- *Máscaras de carácter.* Son más elaboradas y con mayor énfasis en los detalles. Se prestan a que, con pequeños movimientos, se desarrolle un gran juego. No hay actuación sin la máscara.
- *Máscaras utilitarias.* Son todas aquellas que se usan fuera de escena, cotidianamente, como la careta de un soldador o la de un esgrimista.

Sin embargo, para abordar cualquier máscara, es necesario el entrenamiento de exploración con la *máscara neutra*, una máscara básica que se encuentra en equilibrio y que sugiere la sensación física de la calma.



Máscara neutra creada por Amleto Sartori para Lecoq

“Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior.”⁵ La máscara neutra permite mirar, sentir, oír y tocar con la frescura de la primera vez, lo que obliga al actor entrar en un estado de receptividad a lo que le rodea.

La neutralidad previa a la acción sirve de apoyo para cualquier tipo de máscara, ya que dispone y dilata el cuerpo del actor para que quede como un lienzo en blanco, listo para pintar el drama en él. Y para los que estén en conflicto consigo mismos, con su propio cuerpo, la máscara neutra ayuda a encontrar un punto de apoyo donde respirar libremente. Como dice Lecoq, “la máscara neutra constituye una referencia para todos”⁶; por ello, en primer año, en clase de Preexpresivo, nos encontramos con un trabajo interpersonal para despojarnos de prejuicios e ideas que le estorban a la máscara para realmente notar la neutralidad. Si se logra ese

⁵ Lecoq, J. (2004). *El Cuerpo Poético; una pedagogía de la creación teatral*, (2da ed.) España. Alba Editorial, p. 61.

⁶ *Ibidem*, p.

trabajo personal y corporal, no habrá una verdadera actuación, pues se recurrirá a hablar desde nuestra primera persona, y si el personaje y la persona se funden en una, la actuación se anula. Hay una gran diferencia entre un actor que expresa su vida y los que interpretan realmente. De ahí la importancia de la máscara, pues se aprende a interpretar otra cosa que no es parte de nosotros.

Para lograr la actuación con máscara expresiva se necesita el apoyo de la estructura básica, que no existe en la actuación sin máscara: por ello es indispensable la herramienta de la máscara en la formación del actor.

1.2 Dario Fo



La comedia es la forma de expresión más elevada que conozco. La sátira es el arma más eficaz contra el poder: el poder no soporta el humor, ni siquiera los gobernantes que se llaman democráticos, porque la risa libera al hombre de sus miedos,
Dario Fo.

Darío Fo nació el 24 de marzo del año 1926 en Sangiano, Varese, Italia, hijo de una campesina y de un ferroviario que también se dedicaba a la actuación amateur.

Fue intérprete, director y escritor teatral, influido por la comedia del arte con tendencia a la farsa y a la sátira política y social. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Brera en Milán, con la intención de convertirse en arquitecto.

A comienzos de la década de los cincuenta dio inicio a su trayectoria como actor, participando en diversos grupos teatrales que actuaban en pequeños locales, entre ellos el de Franco Parenti. Al mismo tiempo, escribió sus primeras obras para ser interpretadas en el teatro, la radio y la televisión.

Dario se casó con la actriz Franca Rame, con quien fundó la compañía teatral Dario Fo-Franca Rame. Juntos se implicaron más en política, aproximándose al Partido Comunista, un acercamiento que se diluyó con el paso del tiempo gracias al del comunismo totalitario.

En 1968, Fo y Rame crearon la *Associazione Nuova Scena*, un colectivo teatral con escenarios portátiles que viajó por toda Italia, pero en 1970 dejaron la

Nuova Scena debido a diferencias políticas y fundaron su tercer grupo teatral, el *Collettivo Teatrale La Commune*. Este grupo produjo piezas basadas en la improvisación y que criticaban asuntos de actualidad.

Falleció el 13 de octubre de 2016 a los 90 años de edad en el hospital Sacco de Milán.

1.2.1 Ideología de Fo en su arte

El ganador del Premio Nobel de Literatura en 1997 expresó: “dedico el Premio Nobel a todos los que se dedicaron durante toda la historia de la humanidad al teatro y hacer reír pese a todas las presiones políticas”⁷.

Irreverente, impertinente e incómodo, Fo rescató un teatro en el que la palabra, la acrobacia, la mímica y el gesto eran los pilares principales, tal como en la Comedia del Arte.

En una entrevista hecha a Fo en el 2013, queda muy claro que era un artista que compartía la pasión por el teatro a la vez que por la política:

Si no hay un sistema fuerte y sólido que se apoye en la cultura y el conocimiento y que inculque en la conciencia colectiva la igualdad, la libertad y la justicia, todo se viene abajo. Y en Italia hay gente que incluso aplaude a quien esquiva la ley y estafa a la sociedad. No voy a dar nombres porque no merece la pena. Pero todos los políticos están implicados. Mire usted a su alrededor, escoja uno y seguro que es cómplice de esta farsa.⁸

En este sentido, su concepto del arte como algo social y político ha estado presente en toda su trayectoria artística. En 1969 creó un grupo cuyos estamentos recogía como objetivo “ponerse al servicio de las fuerzas revolucionarias para llevar a la clase obrera al poder”.

El teatro nace del contacto con el público, que es algo muy real. Por ello, el teatro jamás debe salir de la realidad. Aun cuando se representa a un clásico, como Shakespeare, que habla de eventos “antiguos”, se habla del tiempo presente. Lo mismo sucede con *¡Aquí no paga nadie!*: no se trata de la Italia de 1970, sino del México de 2021, de toda Latinoamérica, que surge de una opresión sistemática.

⁷

⁸ Véase Anexo A.

"En muy poco tiempo ha destruido todo aquello que tardamos siglos en construir. La política ha destruido la esperanza, la confianza, y los valores de las leyes, de la comunidad y de la justicia, sobre todo de la justicia".⁹ Fo tenía muy claro lo que quería decir cada que se paraba en un escenario, o cuando escribía una obra: por ello era tan bueno. El autor tomaba conciencia de las cosas que pasan a su alrededor, y mencionaba que tenía y debía ser parte de ellas. Personalmente, como hacedora de arte, mi labor también es social, y aunque la humanidad cambia sólo en apariencia, la hipocresía, la injusticia, el racismo y la desigualdad, han existido siempre y siguen existiendo. Por esta razón, una obra de Fo como *¡Aquí no paga nadie!* es la que más llamó mi atención para llevarla a escena y hacer una crítica divertida, pero siempre con la política presente.

⁹ Véase Anexo A.

Capítulo 2. Trabajo de mesa

2.1 ¡Aquí no paga nadie!

ANTONIA - ¡Pues claro, todos tienen que hacer su trabajo! Nosotras trabajamos ocho horas en la fábrica, tu ocho horas en la cadena de montaje, como animales, ¡y ellos trabajan para controlar que seamos sensatos y paguemos los servicios que ellos quieran! ¿A que no controlan que los patrones respeten los contratos, que no nos estrangulen con el destajo, que apliquen en el reglamento de previsión de accidentes, que no alcen los precios, que no nos desahucien?¹⁰,

Dario Fo

¡Aquí no paga nadie! (Non si paga, non si paga!) fue escrita en 1974 en Italia, y refleja la sociedad italiana en plena crisis social y económica de los años setenta.

2.1.1 Anécdota

Antonia, junto con otras mujeres del barrio, está en un supermercado armando alboroto al descubrir que los precios han vuelto a subir escandalosamente de precio. Tras juntar valor, las mujeres deciden rebelarse y llevarse los alimentos sin pagar.

Al llegar a casa junto a su amiga Margarita, se encuentra con su esposo Juan, quien siempre ha sido un hombre recto y de ley. Antonia rápidamente esconde todo lo que ha robado de la tienda y le llena el abrigo a Margarita con comida. Para desviar la atención de su marido, le inventa que Margarita se veía muy hinchada porque está embarazada.

Mientras tanto, llega la policía al barrio y se dispone a registrar casa por casa para encontrar toda la comida robada. Juan, al desconocer la situación, comienza a discutir con un oficial que llega a inspeccionar su casa y termina por confesar que él está en contra de todo lo que el gobierno les hace.

Después de tan buena charla, el oficial se retira de la casa de Juan sin haber efectuado un registro. En seguida llega Antonia, espantada de que vinieran a registrarla. Para su mala suerte, un Sargento Militar entra a realizar la inspección,

¹⁰ Fo, D. (1983) *¡Aquí no paga nadie!* Madrid, España: Colección Escena, Foro Crítico Cultural, p. [falta la página]

pero esta vez Margarita finge estar en parto, de un niño de cinco meses, para distraer a todos.

El Sargento la obliga a ir al hospital y llama a una ambulancia; Margarita, que tiene bajo el abrigo una panza falsa de comida, ya no quiere seguir con la mentira, pero Antonia la convence de que todo saldrá bien, así que se suben a la ambulancia con la esperanza de que los paramédicos les ayuden.

Mientras ellas se van, Juan se queda solo en casa y confundido. A su casa llega Luis, el esposo de Margarita, para preguntar por su mujer. Juan le cuenta que su mujer está embarazada de cinco meses e iba camino al hospital para dar a luz.

Luis está muy aturdido y deciden ir a buscarlas hospital por hospital, pero en la carretera se encuentran con un camión volcado que según los oficiales contenía sosa cáustica, pero en realidad era azúcar y otros alimentos. Se disponen a recoger los costales mientras tienen una plática política en la que Luis le cuenta que la fábrica en donde ambos trabajan va a irse a huelga por los malos tratos de los patrones. Esta noticia hace que Juan explote, decida robar algunos de los costales y regresan corriendo a casa.

Mientras tanto, Antonia y Margarita vuelven a la casa y un Sargento llega por sorpresa a buscarlas; ellas, con toda la comida escondida como si fueran panzas, lo engañan para hacerle creer que todo lo que está pasando es por una fiesta a Santa Eulalia. Después de todo un enredo lo convencen de haberse quedado ciego y cae desmayado de la impresión.

Luis y Juan llegan a casa y por fin se encuentran con Margarita y Antonia. Ambas parejas tienen un secreto que se ocultan mutuamente, mientras intentan distraerse unos a otros para que no descubran la verdad.

Llega el padre de Juan a decirle que le han enviado una notificación de desalojo porque no han pagado la renta por cuatro meses. Antonia, ya cansada, explota y confiesa a Juan que nunca ha estado de acuerdo con su forma de pensar. Juan, por fin, deja al descubierto su verdadera opinión sobre el sistema en el que vive.

En el fondo se empieza a escuchar cómo la gente y la policía luchan entre sí pues están desalojando a todos; en ese momento despierta el sargento y sale corriendo de la casa. Juan, confundido, le exige a Antonia que le diga qué es lo que está pasando.

Antonia, sin más remedio, les cuenta la verdad a todos, mientras afuera se lleva a cabo el desalojo de los vecinos.

2.1.1 Contexto Histórico

El período de 1970 a 1974 en Italia se caracterizó por la degradación constante. Estados Unidos devaluó el dólar e Italia hizo lo mismo con la lira, lo que condujo a un alza súbita del precio de las mercancías, en contraste con los años previos de luchas sociales y obreras, que habían aumentado la productividad y elevado los salarios (incluso el doble). Los patronos se consideraron obligados a propiciar la restauración del mando tanto de la situación económica como del orden social (existían conflictos laborales, atentados de la extrema izquierda y de los grupos fascistas), lo que dio origen a un nuevo período de crisis e inestabilidad política, todo gracias al fracaso y la ruptura de la política de centro-izquierda.

La escalada terrorista culminó con el secuestro de Aldo Moro, presidente de la Democracia Cristiana, quien fue asesinado el 9 de mayo de 1978. Tras su muerte, el Partido Comunista fue incluido en la mayoría parlamentaria. El presidente Leone, implicado en escándalos de corrupción, dimitió en junio de 1978 y fue sustituido por el socialista Sandro Pertini. Las elecciones anticipadas de junio de 1979 significaron un retroceso para el Partido Comunista, que pasó a formar parte de la oposición parlamentaria.

Las altas tasas de desempleo e inflación, unidas a una gran deuda nacional y una moneda inestable, son características que comparte el México del 2021 con la Italia de hace cincuenta años.

2.1.2 Análisis de la obra

La acción dramática transcurre a lo largo de dos días durante los cuales interactúan ocho personajes, que pueden ser perfectamente interpretados por dos mujeres y tres hombres.

Nos encontramos con una comedia que a primera vista es tan divertida que puede parecer inofensiva: un simple entretenimiento para sacar unas cuantas risas sin mayores pretensiones, pero que de ninguna manera abandona el componente crítico característico del autor italiano.

¡Aquí no paga nadie! retrata la opresión del sistema social, económico y político hacia la clase obrera de una manera divertida e hilarante. A pesar de que la acción transcurre en la Italia de los años setenta y, dado el contexto, está claro que hace alusión a hechos muy específicos, resulta impresionante que hoy día para México y varios países latinoamericanos estos hechos estén más vigentes que nunca.

A diferencia de otras obras, en *¡Aquí no paga nadie!* no encontramos un personaje antagonista, aquello que se opone a los deseos y objetivos del protagonista y de todos los personajes, que no intentan otra cosa que vivir dignamente, sino que es el mismo sistema el que arrasa incluso con aquellos que lo defienden. Es por esto que ubicamos al sistema como una especie de ente, un aparato que está presente todo el tiempo. El mensaje es claro: la lucha no es entre nosotros, es contra las reformas del gobierno que están hechas para que los de abajo se conserven abajo y los de arriba sigan su ascenso.

Podemos observar la peripecia en el personaje de Juan, quien abandona su idealismo y acepta que el sistema que tanto defiende no hace más que oprimirlo: incluso lo ha orillado a abandonar sus principios que parecían inquebrantables: “JUAN — Muy bien, y como vivimos en un país de bandidos y ladrones, ¡hala, a robar! ¡El más listo es el que más roba! Y el que no roba es imbécil. Pues ¿sabes lo que te digo? Que yo me siento orgulloso de ser un gilipollas en un mundo de listos y de ladrones.”¹¹

En la obra nos encontramos con personajes opuestos entre ellos, como Juan, que es la visión del obrero antiguo y sumiso, está dispuesto a seguir al pie de la letra las instrucciones que le den a pesar de que esto le traiga una mala vida; Luis es joven, con ideas e ideales nuevos, el típico rebelde que está dispuesto a irse a huelga o a paro con tal de que vengan cosas mejores, no solamente para él sino también para las personas que vendrán después. Cree fervientemente en que el cambio está en el pueblo y se propone demostrarlo:

LUIS — No, he llegado a estas conclusiones yo solo. No es difícil comprender que así no hay quien siga, que no podemos esperar buena voluntad por parte del gobierno, o que intervengan los sindicatos, y luego los sermones del Partido. Ya está bien de delegar siempre en alguien, hasta para ir a mear. Y encima la confianza, el sentido de la responsabilidad, y tener paciencia y

¹¹ *Ibíd.*, p.

comprensión... No, se acabó, tenemos que movernos solos, y cambiar las cosas nosotros...¹²

Por otro lado tenemos a Margarita y Antonia. Ésta última es el reflejo del hartazgo y cansancio de trabajar para los patronos y apenas sobrevivir; por su parte, Margarita apenas está iniciando su vida de casada y se percibe más sumisa desde la llama de la juventud, sin un criterio propio. Se deja llevar por las mentiras que se inventa Antonia sin oponer resistencia, a pesar de los problemas que le pueden generar tantos enredos: “ANTONIA — ...tienes que convencerte de que la gente es... buena gente. Bueno, toda no. Me refiero a la gente como nosotros, los que trabajan. Ésos se ponen enseguida de tu parte, si demuestras que no te duermes, que plantas cara y defiendes sus derechos.”¹³

En contraste con las personas del barrio, están las figuras de la autoridad: por un lado, un oficial de policía rebelde con ideas un poco de izquierda, que no ha llegado muy lejos en su carrera porque no está del todo conforme con el estilo de vida de la policía, y, por el otro lado, otro oficial pero militar, que tiene un rango mucho más alto, el cual ha obtenido gracias a que sólo sigue órdenes, limitando así su trabajo a obedecer, sin cuestionar si lo que le ordenan hacer está bien o está mal: “OFICIAL — Pues sí, así no se puede seguir. Usted no me creerá, pero para mí es un mal trago venir aquí, a efectuar esta cabronada de registro. ¿Y para quién, además? Para unos cerdos especuladores que estafan, timan y roban... ¡Ellos sí que roban!”¹⁴

2.2 Análisis del personaje Antonia

Antonia es una obrera de cuarenta y tantos años que trata de sacar adelante a su familia en medio de una crisis económica que la sobrepasa, pero de la que no se deja vencer y por la que tampoco pierde el humor. Gracias a su carácter fuerte, decidido y “entrón”, ha seguido de pie. Cree plenamente en que el cambio llegará gracias a la lucha constante del pueblo contra el sistema, representando así a esa parte de la población que no se conforma con lo que ve en televisión y que cree ciegamente que todo estará bien, sino que ella se rebela cuando la justicia no aparece para la clase baja.

¹² Ibídem, p.

¹³ Ibídem, p.

¹⁴ Ibídem, p.

Al llevar toda la responsabilidad de las tareas del hogar, las cuentas por pagar y salvaguardar la integridad de Juan, además de trabajar largas jornadas en una maquiladora. Antonia hará de todo, incluso robar, para llevar el pan a la mesa, llegar a casa y comer algo digno. El hecho de que ella ejerza estas tareas no significa que sea una mujer sumisa, sino que asumió ser el ama de casa con sus reglas y condiciones. Esto habla mucho de su relación con Juan: él le entrega todos los días el dinero total de la paga para que ella lo administre como crea conveniente, pues es la líder en ese equipo, es decir, nada se hace ni se decide sin antes consultarlo con Antonia. Es una mujer auténtica e inteligente, y sabe muy bien cómo usar esas cualidades para su conveniencia; incluso le saca brillo a sus defectos como son el cinismo, la altanería y, por supuesto, su habilidad para decir mentiras, esta última un arma de doble filo, pues no sabe cuándo parar. El autocontrol no es un término que domine, lo cual es todo lo contrario a Juan.

Es precisamente por ser tan opuestos por lo que Antonia y Juan han permanecido juntos por tanto tiempo: él prefiere que ella tome las riendas de su relación porque su carácter es más sumiso, aunque cuando él se lo propone puede ser muy autoritario, como, por ejemplo, en el tema de la política.

Aunque parezca que Antonia es una líder innata, prefiere permanecer en las sombras para librarse de las consecuencias de sus actos y así evitar problemas con Juan, pues él es la única razón por la cual ella no sale a las calles a luchar codo a codo con todos los del barrio.

Es pertinente agregar a su carácter una gran necesidad de acumular cosas, resultado de años de carencia que le dan miedo volver a vivir. Así como suele acumular objetos, también reserva sentimientos por largo tiempo, como con Juan, con quien llega a tal hartazgo por su actitud con el gobierno y la crisis que están pasando, que le termina reprochando con mucho rencor.

ANTONIA — Sí, suéltale... Deja que me mate. Yo también estoy harta de esta mierda de vida, ¡y más que tú! Pero sobre todo estoy harta de ti y de tus discursos de moralina... Que si el sentido de la responsabilidad, que si el espíritu de sacrificio de la clase obrera... ¿Y quién es esa clase obrera? Somos nosotros, ¿sabes? Con nuestro enojo y nuestra miseria; los mismos de todos esos a los que están echando de sus casas... Míralos... ¡Peor que deportados! (Sigue aumentando el griterío). Pero tú no quieres ver cómo están realmente las cosas, ¡tú quieres seguir con los ojos vendados! Tú ya no eres ni

comunista... ¡Te has convertido en un sacristán de izquierdas...! ¿Sabes lo que eres? ¡Eres un imbécil!¹⁵

Su relación con la autoridad no es precisamente la más respetuosa, más bien, sabe sobrellevar el hecho de que la autoridad siempre defiende a los que pagan: cuando les tiene que hacer frente lo hace sin miedo y con gracia. Gracias a su comportamiento, al creer muerto al sargento, situación que le pareció más graciosa que crítica, lo que representa es la poca importancia que le dá a los problemas con la autoridad.

2.2.1 Relaciones

Es de suma importancia tener bien claras las relaciones entre los personajes. A continuación, se muestra la relación que construí entre Antonia y los otros de acuerdo a la información que el texto nos brinda, más la creación propia.

Antonia y Juan: Son completamente opuestos. En casa quien mantiene el orden es Juan, con un minucioso trabajo de pulcritud en su persona, mientras que Antonia se aferra a acumular cosas. Precisamente por ser tan diferentes, son un matrimonio que ha perdurado a lo largo de los años, probablemente unos veinticinco. El amor de pareja que sienten el uno por el otro es real y maduro. Juntos tienen un hijo ya adulto y ahora sólo se tienen mutuamente.

Antonia cuida de su familia y es lo más valioso para ella; por ello, a pesar de estar en desacuerdo con los ideales políticos de Juan, prefiere no reprocharle y concentra su energía en mantener el hogar en pie aun con tan poco presupuesto disponible: “JUAN — ¿Que nos han cortado la luz y el gas? Pero ¿por qué no has pagado? / ANTONIA — Porque con lo que ganamos entre los dos apenas me llega para darte mal de comer e irla librando”.¹⁶

Antonia y Margarita: De nuevo, una relación de opuestos. Mientras Antonia es una experta habladora, Margarita es la receptora maestra de esta amistad. Al ser Margarita más joven y hasta cierto punto inocente, es muy fácil para Antonia enredarla en sus problemas, pero también siempre se divierten juntas. Antonia es

¹⁵Ibidem, p.

¹⁶Ibidem, p.

leal a la amistad que mantienen y también responde por ella si es necesario; puede llegar a ser un poco maternal con ella, pues siempre tiene algo que compartirle o enseñarle.

Margarita siente mayor temor por la autoridad y Antonia siempre trata de convencerla de que debe tener más confianza en la gente buena:

MARGARITA — Ya sabía yo que esto acabaría mal. ¿Y qué pasa si en el hospital se dan cuenta de que estoy en estado de arroz y frijoles?

ANTONIA — Nada, porque no llegaremos al hospital.

MARGARITA— Claro, porque nos detendrán antes.

ANTONIA — Tú siempre tan optimista, guapa. En cuanto estemos en la ambulancia, les explicamos a los camilleros la verdad. Son de los nuestros, y seguro que nos ayudan.

MARGARITA— ¿Y si no son de los nuestros, y nos denuncian?

ANTONIA — ¡Que no, pesada! ¹⁷

Antonia y Luis: Este par es el único que no es opuestos: en realidad, tienen ideas e ideales muy similares. Son almas revolucionarias que están cansadas de la desigualdad y de los malos tratos a los que se deben de someter por ser obreros. Sin embargo, en la obra no se les ve convivir mucho; de hecho, son pocas las palabras que cruzan entre sí.

En la única ocasión en la que Luis se acerca a Antonia para hablarle es para agradecerle que se dejara transplantar a su hijo:

LUIS — Gracias, Antonia, por lo que has hecho; eres una buena mujer.

JUAN— ¡Sí que lo eres!

LUIS— Margarita, díselo tú también, anda.

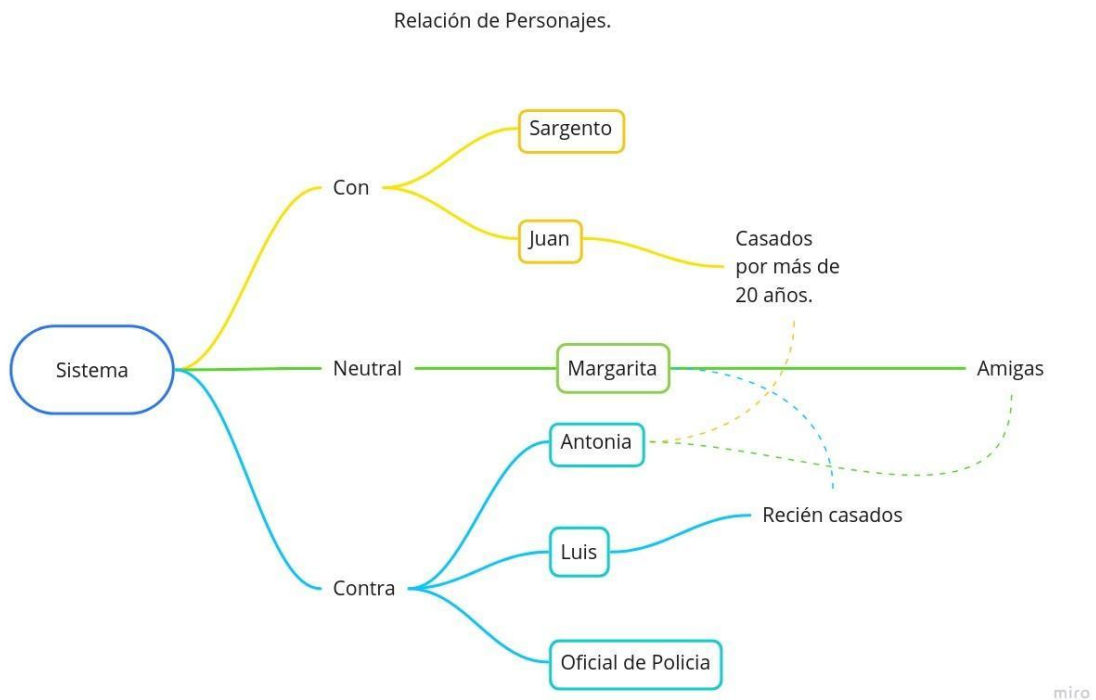
MARGARITA— Antonia, eres realmente una buena mujer.

ANTONIA— Ya está bien, van a hacerme llorar.¹⁸

¹⁷Ibidem, p.

¹⁸Ibidem, p.

Sargento y Policía: Este par representa a la ley pero desde diferentes posturas: por un lado está el Sargento, con un cargo no muy alto pero comprometido a seguir indicaciones sin cuestionarse si lo que hace es lo correcto, y por el otro, el Oficial de Policía que no tiene un cargo alto pero al ser de la clase baja entiende completamente a los protagonistas.



Capítulo 3. Puesta en escena

Las primeras sesiones se hicieron vía plataforma Zoom y, a parte de dar inicio a las lecturas, se hizo una pregunta clave para abordar el texto: *¿cuál es el núcleo de convicción dramática?*, es decir, “la ideología y sentido del texto original interpretado por quienes realizan la dramaturgia.”¹⁹ Iniciamos con palabras claves como *humor, comedia, clases sociales, clase baja, sistema y movimiento*; finalmente llegamos a la conclusión de que el núcleo era *la denuncia hacia la opresión del sistema de una manera humorística*, y bajo esta convicción se empezó a trabajar sobre el texto.

3.1 Exploración con la máscara



Este proceso ha sido diferente en casi todos los aspectos, pues el trabajo con el equipo ha tomado un ritmo y una rutina particular que se adaptó a nuestras necesidades en conjunto.

Las sesiones comienzan con un calentamiento que consiste en proponer un movimiento cada uno, para repetir ese movimiento e integrar el de los demás: primero con movimientos ligeros, que ayuden a lubricar las articulaciones, y

¹⁹ Hormigón, Juan A. (1991). *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, p. 74.

culminamos en movimientos que impliquen fuerza, ritmo y coordinación. Todas las secuencias de son diferentes en cada sesión.

Este calentamiento, personalmente, me exige concentración y me ayuda a disponer el cuerpo al trabajo: “Recomienda que la acción se inicie con un movimiento voluntario y que se ponga especial atención en ubicar los músculos involucrados, así como en la tensión-relajación necesaria para ejecutar la acción; hecho esto, el cuerpo-mente desarrollará la acción hasta el límite y se podrá acceder a la sensación de que el cuerpo-mente trabaja por sí solo”.²⁰ Después de concentrarme y disponer cuerpo y mente, repasamos únicamente el texto para comenzar a jugar con él; éste juego es sumamente importante pues a partir de él exploramos la escena y nacen las propuestas. Una vez que escogemos alguna de éstas, la jugamos y, para fijarla, acudimos a la repetición.



La repetición es un elemento esencial en este proceso, pues sirve para obtener precisión en las acciones propuestas, a la vez que sirve como trazo escénico. Un ejemplo es la escena de apertura, en la cual elementos como la altura de lanzamiento del objeto, la posición de los actores y las acciones individuales, tales como esconderse, sorprenderse, pasar el objeto de mano a mano y salir en huida, se fijaron a partir de exploraciones y propuestas constantemente repetidas

²⁰ Valles, R., Simental, I. (2011) *Un estudio sobre el actor*. México D.F, Editorial Libros de Godot, p. 59

que dieron origen a una coreografía compleja que naturalmente no se buscaba, pero que era necesaria dada la naturaleza de la escena.

El día 13 de mayo del 2021 fue la primera sesión presencial y también la primera vez que exploramos con la máscara, sólo para obtener la primera impresión para registrar en el cuerpo la sensación que daba el traerla puesta, y jugar según el rasgo ya determinado en la máscara.

Según Lecoq²¹, es esencial explorar la contra-máscara para encontrar un juego entre el actor y la herramienta. El trabajo de la contra-máscara es precisamente el de tomar una máscara, identificar qué apariencia sugiere y trabajar lo contrario: es decir, si mi máscara se muestra claramente hostil y gruñona, jugaría con la timidez y la ternura, para desarrollar un segundo personaje detrás de la máscara, y aportar una profundidad mucho más interesante.

Este fue uno de los puntos de partida del trabajo de exploración, y responder la gran pregunta: *¿cómo logro expresar con la máscara?* La respuesta fue que solo con el entrenamiento corporal se llegaría ahí.

Sucedió una predisposición del cuerpo: al sentir la máscara inmediatamente recurrimos a direccionar el cuerpo al suelo, flexionamos las rodillas y abrimos el compás de los pies como una respuesta inmediata. A esto, el maestro Oscar Alan de la Cruz fue claro en sus indicaciones: se tuvo que explorar con los cambios de peso en el cuerpo, con la dirección: es decir, si voy hacia arriba y la energía se modifica, el cuerpo va ligero como una pluma tratando de subir al cielo y así olvidar el realismo.

Otra de las indicaciones que recibimos, y que ayudó precisamente a sacarnos de las exploraciones repetitivas, fue el imaginar que un telón nos tapaba de la cabeza a la cadera, teniendo como medio de expresión únicamente los pies:

“...los pies danzan, se encargan de distribuir y modificar el peso del cuerpo del actor según la acción presentada en el espacio y según el impulso. Los pies mueven al actor, lo desplazan de un lugar a otro permitiéndole jugar con la velocidad, el ritmo, la dirección, y crear o diseñar trayectorias precisas y posiciones contundentes tanto en su entrenamiento como en la representación”.²²

²¹ (Incluir la cita de esta paráfrasis)

²² Valles, R., Simental, I. (2011) *Un estudio sobre el actor*. México D.F, Editorial Libros de Godot. Pág 91-92.



Al limitar el movimiento de la mitad del cuerpo, me pregunté: *¿cuánto puedo expresar y cómo, sólo con las piernas?* Estas preguntas me hicieron encontrar cosas interesantes, como el modo en que Antonia espera a Juan a través de la tensión en los pies, con movimientos rápidos, con la apertura del compás de las piernas y el desplazamiento de la cadera. Estas pequeñas acciones aportan al personaje rasgos de carácter que exponen más que sólo con decir el texto.

Imaginar estas acciones en este tipo de exploraciones, como una danza, me ayudó a encontrar una gran fluidez para la imaginación: redescubrí la parte inferior de mi cuerpo e me hice consciente de que muchas veces suelo cargar la atención y tensión solamente en la parte superior.

“Mediante la gestualidad se transmiten efectos y mensajes de forma más clara y eficaz, además de provechosa, que con la palabra sola”.²³ Descubrí que solemos confundir el término gestualidad y gesto, pues los ubicamos o, mejor dicho, los limitamos a la expresión facial. No entendemos que la gestualidad engloba todo el cuerpo, pues ¿cómo Antonia le pasa una lata a Margarita, y cómo hace lo mismo con Juan? Ese gesto no lo hace con el rostro, pero sí a partir del dominio del objeto.

²³ Fo, D. (1997). Manual Mínimo del Actor,(2da ed.) España. HIRU. Pág, 304.

3.2. Creación del personaje Antonia



Mi primer paso al encontrarme con un personaje es la búsqueda de referencias, ya sean de otras propuestas de éste o bien otro tipo de pieza artística que pueda relacionarlo con el carácter. Primero indago en películas, música, fotografías y pinturas es lo primero; después, voy a la observación en algún lugar público: rodearme de personas siempre me da luz para encontrar características físicas que le sumen al carácter del personaje.

El caso de Antonia no fue diferente, sin embargo, los referentes de otros montajes del mismo texto no me aportaron mucho por el formato que trabajamos; el uso de la máscara cambió por completo el estilo realista al que todas las demás propuestas se inclinan, así que acudí a una zona de inspiración y abundantes referentes creativos, el metro de la Ciudad de México, a recolectar características físicas que reconocca entre la ola de gente que va y viene, pues siempre hay una persona entre la multitud que bien podría ser un personaje del expresionismo alemán o de la comedia del arte italiana que resulta interesante a la vista.

Me encontré con una pareja de esposos que cargaban un par de cajas y costales que se desbordaban de entre unos lazos con los que estaban amarrados;

se les notaba el paso cansado pero apresurado para alcanzar el tren que se acercaba, con los hombros echados al frente al igual que el cuello. Una mujer, que confrontaba a un señor por estar en el vagón exclusivo de mujeres, mantenía la barbilla en dirección al cielo y el pecho al frente; sus caderas, de gran tamaño, estaban echadas hacia atrás, lo que marcaba una contraposición con su tren superior. Un grupo de amigos, que esperaban en los andenes, resultaban extremadamente interesantes en la plática que mantenían, pues encogían los hombros y sacaban lateralmente de sus ejes el cuello para “levantar la oreja” y poner mayor atención.

La postura del cuello de la primera pareja mencionada fue un punto de partida para Antonia, y denotar así esta parte chismosa de su carácter así como resaltar cuando está por decir una mentira. La pesadez de los pies fue un rasgo que también consideré pertinente agregar, pues todos los personajes son proletarios que trabajan todo los días y viven con el cansancio diario de una rutina extenuante.

La mujer en conflicto con el señor en el vagón exclusivo de mujeres me dio luz para ubicar el centro de Antonia, flotando, como si estuviera colgando de su ombligo, cuando confronta a Juan y a las autoridades.

Finalmente, del grupo de amigos en los andenes, ubiqué los hombros encogidos para los momentos en que el personaje está tratando de disimular que lo que está contando son mentiras, además de agregarle el desvío de la mirada cuando está por inventarse un cuento nuevo.

La única diferencia de todos estos referentes que encontré para Antonia es que tenía que llevarlos a su máxima posibilidad de movimiento, es decir, agrandar absolutamente todo el cuerpo.

El trabajo frente a un espejo fue fundamental para este proceso de agregar rasgos de carácter físicos, pues varias veces me sucedió que al grabar algún ensayo, me sorprendí ver que mi cuerpo seguía muy cerrado cuando se suponía que, al pasar la escena, tenía clara la conciencia de un cuerpo dilatado, pero esto no bastaba para la máscara; la energía que manejaba era cotidiana y no me permitía jugar tanto como el personaje lo solicitaba. Esta etapa de la creación fue de las más difíciles, pues era proponer diez diferentes formas de esconder una lata, diez diferentes formas de decir una mentira, etc.

Respecto al trabajo de repetición, el juego con las latas como elementos escénicos se volvió un problema por varias razones: la primera, por no tener

conciencia de dónde venían y en dónde terminaban cada una, qué latas se usaban para cada una de las escenas, cómo empezaba y cómo finalizaba la secuencia para tener los elementos en su lugar; el segundo, por la precisión de los lanzamientos, de los lugares en donde los colocamos y, por supuesto, la parte más compleja del trabajo era que los trazos de accidentes con las latas no fueran al azar y estuvieran bien trabajados.

Aquí llegó un punto en el que la frustración se hizo presente por el hecho de que no era precisa en mis movimientos y entorpecía la escena. Con ayuda del equipo limpiamos minuciosamente las escenas e incluso marcamos las latas que se lanzaban, las que se caían, las que rodaban, etc., para tener siempre las mismas latas y así ensayar una y otra vez con la misma. Esta precisión que me exigía la obra me preocupaba tanto que no lograba retener los textos y, finalmente, al tener todo ya montado, revisada la forma, me percaté de estar tan preocupada con la parte física, se rezagó el contenido.

Finalmente, tuve que hacer un trabajo ya no de investigación, ni de exploración, mucho menos de precisión, sino uno de introspección para regresar a lo esencial de la obra, a lo que me importaba decir con *¡Aquí no paga nadie!* en un inicio. Tener claro el objetivo fue la pieza clave para revisar al texto y redescubrir el significado de las acciones de Antonia.

3.3 La Unidad.

Entiendo “la unidad” como todos los elementos tonales de la puesta en escena que componen y aportan a la creación de un universo dramático, escénico y complejo, mientras se mantiene un discurso propio, sin oponerse al general, formando así una simbiosis armónica en los cuatro componentes: el texto, la escenografía, el vestuario y, por supuesto, la actuación.



El concepto de la escenografía parte de la idea de una despensa en distintas escalas de latas y costales, dentro de un cuadro de acción limitado, en arena o pasarela, alejándonos de la convención tradicional del formato a la italiana.

El espacio y utilería, a diferencia del vestuario, es colorido y llamativo: su cualidad modular y su posibilidad de transformación ofrece transiciones ágiles y divertidas, además de aportar mayor *movimiento*, una de las palabras clave para encontrar el núcleo de convicción dramática.

El diseño original en las etiquetas para latas (módulos y utilería) alude a la estética y a los colores brillantes de la lotería mexicana, como una referencia para generar un vínculo con el espectador, apostando así a la simplificación formal y al uso arbitrario del color.

Con la máscara como premisa base, que resalta la corporalidad del *clown*, el vestuario sostiene su carga simbólica en la unificación de los personajes como clase obrera anacrónica.

Durante varias etapas de su vida, Darío Fo se dedicó también a la pintura, y al cuestionarlo sobre con qué colores pintaría a la Italia del 2013, él contestó: “Desafortunadamente atravesamos una situación bastante gris. Y esa es la gama de colores que corresponde. Si acaso, utilizaría también un violeta, por la asfixia que sufrimos, un naranja pálido o incluso un tono granate”²⁴ Es de esperarse que los colores que utilizaría Darío Fo para describir a su país concuerden con aquellos que utilizamos nosotros para identificar el México actual, una paleta de colores terrosos y apagados, como marrón, verde opaco, beige, gris, etc.



Nadia Medrano, el cerebro creativo de este proyecto, propuso un vestuario cómodo, amplio y simple, para darle juego y una mayor importancia a la expresión corporal, con acentos de carácter llamativos y posibilidades de transformación, al partir de sus múltiples bolsas para ocultar utilería y/o elementos de vestuario.

²⁴ Véase anexo A.

Conclusión

El uso de la máscara no es nada fácil: es un elemento que se debe trabajar con dedicación, tiempo y mucha precisión. Este proceso ha sido, definitivamente, el más difícil que he vivido como actriz, ya que los elementos que necesité no los profundicé en mi instancia en la Facultad.

Mi expresión corporal no está del todo desarrollada y no porque no estudiara materias que tuvieran que ver con la corporalidad, al contrario: cursé más de diez asignaturas que se dedican a entrenar físicamente a los futuros actores, sin embargo, muy poco del conocimiento adquirido lo aplicamos a la escena. Llegué a este personaje, Antonia, sin saber cómo abordarlo. Dicho esto, puedo confirmar que la hipótesis “La actriz egresada adquirió durante su formación profesional, las herramientas y conocimientos necesarios para integrar la máscara en la creación del personaje Antonia”, que tenía al comenzar este proceso, no fue del todo correcta. Asumo que los conocimientos los adquirí, pero no así todas las herramientas para integrar la máscara a mis creaciones escénicas. No obstante, después de tanto ir y venir, pude identificar la “fórmula” para trabajar con la máscara y, en realidad, es muy sencilla: es el entrenamiento de la expresión corporal. Un cuerpo entrenado para manejar una energía extracotidiana no realista facilita el uso de la máscara, pues así dará vida al personaje sin que se vea pequeño en escena.

Dentro de todo este caos, agradezco profundamente que llegara este proyecto en la etapa final de mi vida universitaria, pues todavía tuve el apoyo de un docente que me guiara, tuve tiempo para explorar y equivocarme así como estudiar sobre todas aquellas fallas que encontraba poco a poco.

Al final de todo el proceso, pude identificar que el trabajo de creación fue colectivo, y éste también ha sido un nuevo modo de trabajar para mí: nunca me había sentido tan respaldada por un equipo con éste. Recordemos que estar en un equipo representa ver por toda la unidad y no por la individualidad; esto último puede suceder con el grupo de la escuela que compartes cinco años: se nos olvida que el equipo lo es todo para culminar en un buen resultado en escena. Como hacedora del arte, uno de mis propósitos es llevar un contenido que al público le importe, con temas reales que estén en auge recientemente; por eso *¡Aquí no paga nadie!* representa el inicio de mi carrera profesional, mientras respeto mis deseos y convicciones con el quehacer teatral.

Gracias a la Licenciatura en Artes Teatrales por enseñarme lo que sé y también por hacerme quien soy. Afirmo que hay trabajo por realizar para perfeccionarme en la escena, pero tengo toda una vida para aprender en las tablas lo que los próximos personajes me exijan aprender.

ANEXOS.

- A) **Entrevista a Dario Fo por Euronews el 21 de febrero del 2013, rescatado de <https://www.youtube.com/watch?v=G4oLWBXPYmY&t=3s>**

Euronews: Dario Fo, como también ha hecho en otros periodos de su carrera, ahora se concentra usted más en la pintura. ¿Qué colores utilizaría para representar la Italia de 2013?

Dario Fo: Desafortunadamente atravesamos una situación bastante gris. Y esa es la gama de colores que corresponde. Si acaso, utilizaría también un violeta, por la asfixia que sufrimos, un naranja pálido o incluso un tono granate. Nada se mueve. Es todo melancolía. Un desastre. La crisis que nos amenaza ha destruido todo el entusiasmo y toda la alegría.

Euronews: ¿En su cuadro queda algún sitio para la esperanza?

Dario Fo: Hay una cosa positiva. Y es el hecho de no bajar los brazos. Hay mucha gente que se niega a rendirse y que está buscando soluciones. Personas que intentan afrontar los problemas desde una nueva perspectiva. Y no lo hacen sólo para sobrevivir, sino para construir otro mundo y para cambiar las cosas.

Euronews: Le propongo que demos un salto atrás en el tiempo y que viajemos al año noventa y siete, cuando recibió el Nobel de Literatura. La Academia sueca le otorgó el premio -y cito, supongo que se acordará-, "por fustigar al poder inspirándose en los bufones de la Edad Media, para devolverle la dignidad a los oprimidos". ¿A quién fustigaría hoy Darío Fo y por qué?

Dario Fo: A los bancos, sin duda. Y a las grandes empresas. A todos los que dirigen este espectáculo dantesco. Aquellos que a través de los medios, de la televisión, han puesto de rodillas a la sociedad, obligándola a aceptar unas condiciones que son consecuencia de sus malas actuaciones.

Euronews: Usted está siguiendo, casi con aprensión, la campaña electoral italiana. ¿Qué es lo que más le preocupa de estas elecciones?

Dario Fo: Lo que a mí me preocupa no es lo mismo que le preocupa a los políticos. Yo no les sigo el juego. Y viendo cómo se han comportado y cómo han tratado a la ciudadanía, no puedo decir que ahora me inspiren piedad alguna, porque como mucho van a perder su trabajo. Para ellos esto es sólo un trabajo. Ni están comprometidos, ni creen que tengan una misión que realizar simplemente porque el electorado les haya dado su confianza.

Euronews:

"¿La política puede seguir apasionando a la gente o ya no?"

Dario Fo: En muy poco tiempo ha destruido todo aquello que tardamos siglos en construir. La política ha destruido la esperanza, la confianza, y los valores de las leyes, de la comunidad y de la justicia, sobre todo de la justicia.

Euronews: ¿Cuándo y cómo se ha producido toda esa destrucción?

Dario Fo: Si no hay un sistema fuerte y sólido que se apoye en la cultura y el conocimiento y que inculque en la conciencia colectiva la igualdad, la libertad y la justicia, todo se viene abajo. Y en Italia hay gente que incluso aplaude a quien esquiva la ley y estafa a la sociedad. No voy a dar nombres porque no merece la pena. Pero todos los políticos están implicados. Mire usted a su alrededor, escoja uno y seguro que es cómplice de esta farsa.

Euronews: Hoy en día, y desde ya hace algún tiempo, ser moderado en política se considera positivo. Pero usted siempre ha criticado a los moderados y hasta se dice orgulloso de no serlo. ¿Qué problema tiene con los moderados? ¿Qué le han hecho?

Dario Fo: Les reprocho esa puesta en escena que siempre les acompaña y la careta bajo la que se ocultan. Se presentan como personas buenas, amables, pacíficas, conciliadoras. Pero eso no es cierto. Es una trampa. No son más que apariencia. Esa sensibilidad, esos gestos, las buenas maneras. Es una impostura. Y jamás descansan. Siempre tan mesurados que diríamos que ni siquiera se divierten. Nunca he visto a un moderado bailando entre amigos y divirtiéndose con el resto. Se van a la esquina para que nadie les vea, no sea que alguien vaya a descubrirlos.

Bibliografía

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*, (3ra ed.) España. Paidós Ibérica, pp.
- Lecoq, J. (2004). *El Cuerpo Poético; una pedagogía de la creación teatral*, (2da ed.) España. Alba Editorial, pp.
- Fo, D. (1997). *Manual Mínimo del Actor*, (2da ed.) España. HIRU, pp.
- Oliva, C y Torres Monreal (2003). *Historia básica del arte escénico*, Madrid. Ediciones Cátedra, pp.
- Hormigón, Juan A. (1991). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, pp.
- Fo, D. (1983) *¡Aquí no paga nadie!* Madrid, España: Colección Escena, Foro Crítico Cultural, pp.

Bibliografía digital

- Vázquez de Castro, A. [RESAD] (22 de enero del 2010) *El Actor y la Máscara: Demostración Pedagógica* [Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=jW46iPgF_ZE&t=2s
- Biografías y vidas (2014-2016). *Darío Fo*. Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fo.htm>