



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



ENSAYO

**“ENTRE FARSANTES Y MÁSCARAS EN LA MISTERIOSA MUERTE DE LA
MADRINA VARILA”**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTES TEATRALES
PRESENTA:

SAMANTHA LILITH RODRÍGUEZ MERCADO
N° DE CUENTA
OO13182

ASESOR:
LIC. JORGE ALFONSO ARREDONDO SERRANO

TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO, 2018

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	3
I ¿QUÉ ES UN ACTOR?	8
1.1 El Actor	10
1.2 Tipos de actores	16
II CREACIÓN DE PERSONAJE	22
2.1 La Herencia Dionisiaca o la voz Silenciada	34
2.2 La Comedia	35
2.3 El Clown	36
2.4 La carta del actor	39
2.5 El Bufón del Misterio	42
2.6 Mecanismos de Comedia	
Por Roberto Duarte	44
III LA MÁSCARA	48
IV LA MISTERIOSA MUERTE DE LA MADRINA VARILA	55
4.1 Surimi	56
4.2 Requerimientos para la obra	64
4.3 Lo bello y lo feo	68
V CONCLUSIONES	78
VI ANEXOS	84
VII BIBLIOGRAFÍA	91

INTRODUCCIÓN

Me encontraba dudosa al escribir sobre del proceso de la puesta en escena “*La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila*”, primero porque fue un trabajo escénico que realice en el 2013, y segundo porque fue una puesta que logró una bipolaridad en los comentarios de mis compañeros actores, hubo una negativa acerca de lo que vieron en escena, opuesto a lo que él público “en general” opinó, esta propuesta y sin llegar a alardear fue una obra que hoy en día algunos esperan poder ver (como cada puesta final que en su tiempo fue memorable), fue un ápice que ayudo a un grupo de actores (mis compañeros) para la creación desde la semilla, entre máscaras, farsantes y bufones sin saber nos movíamos para ir armando lo que sería nuestro pase final de un proceso, que serviría para confrontar al público que nos esperaba ya sin el resguardo de nuestra universidad como alumnos, y específico, porque también como profesionistas la Universidad Autónoma del Estado de México sigue apoyando al teatro con micro-compañías dependientes de ella, sin duda nuestra alma mater tiene la convicción que es necesario el poder expresarse ya que, no solo ampara al teatro si no que, a todos sus hijos en cuestiones artísticas, los apoya con espacios para sus representaciones musicales y visuales.

Como egresada me veo obligada a cerrar un capítulo y escribir sobre mi experiencia (espero mi escrito pueda ser de utilidad para alguien), sé que no es mucha, no obstante, con el tiempo quisiera contar con más herramientas que con las que me posibilitaron mis maestros para compartir lo aprendido y seguir inmersa en la cuestión teatral. Lo que sugiero es que cada vez tengamos el tiempo de buscar, ver, realizar, nos demos la oportunidad de conocer los distintos métodos para la creación de los personajes o experimentemos, de manera que al realizarlo nos resulte distinto o nuevo y exista una evolución.

Fue una obra diferente, de hecho, el proceso en “cómo” se inició también fue singular. En un principio teníamos pensado que se montaría “*El Insólito Caso del Señor Morton*” de Martín Zapata, sin embargo, el autor no otorgó el permiso para hacer una adaptación a su texto por lo tanto, se tuvo que pensar en otra obra que tuviera tantos personajes como actores éramos, se tomó la decisión de hacer una creación colectiva con un mismo tema, misterio; los principales objetivos eran, crear a los personajes, divertir al público y tener el teatro lleno, porque en montajes anteriores habíamos contado con dos espectadores como mínimo y quince como máximo, aunque Grotowski decía que, “*con que se tenga un espectador se está cumpliendo con la función de la representación*”, no me parece que sea factible para los actores dar una función ni para uno ni para dos personas porque el objetivo es que ocurra un intercambio con el público, se tiene que pensar en la economía de todos los que hacen posible una puesta en escena, no tendríamos que tener un pensamiento meramente romántico y casarnos con la idea de que el arte no es arte si hay un precio económico de por medio, el hacer posible una representación con todos los elementos cuesta, de igual manera el trabajo que ejerce el actor, a veces laborando más de ocho horas de jornada para tener un producto y poder venderlo. Para nada refutó la idea de Grotowski simplemente quiero decir que para un trabajo amateur podría servir como entrenamiento y de ser posible contar con un solo espectador para retroalimentación del grupo de actores que se estén presentando claro, si ese fuera el caso, pero el actor profesional ya no tendría que llevar esa idea a cabo porque se trata de establecer un teatro profesional y con profesionales por lo tanto se apuesta por un producto de calidad, lo menos que tendría que hacer es cobrar por su trabajo y ¿cómo sería eso?, pues teniendo un máximo de espectadores para cumplir algunos de los objetivos: la representación y la remuneración económica por su trabajo.

Entonces partiendo de que el ideal de cada función de *La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila*, era que, se pudiera contar con un teatro lleno, que gente no asidua al teatro se diera una escapada o dejará las actividades que comúnmente

realizaba por ver esta nueva propuesta, nunca con el objetivo de hacer menos a las otras puestas en escena que se estaban llevando a la par, fue para un bien en común, ya que si este trabajo era aceptado por el “nuevo público”, éste pasaría la recomendación de boca en boca, estaríamos contando con ellos y con más personas que pudieran asistir a éste y a otros trabajos escénicos. Teníamos que mostrar lo que se estaba haciendo en los teatros de Toluca, para ese entonces no solo contábamos con los espacios de la Facultad de Humanidades en Ciudad Universitaria como, “El Foro Salgado Barrientos” y el Foro Experimental “Raúl Zermeno” o el teatro en el Centro de Toluca, el teatro de Cámara “Esvón Gamaiel”, en ese momento estaba en reconstrucción el teatro “Los jaguares”, por tal motivo y abriendo espacios la Universidad Autónoma de Estado de México, una de nuestras responsabilidades como hacedores no solo es que se tengan los espacios, sino que se llenen, de nada nos sirve un espacio teatral si no llega el público.

Una de nuestras varias labores fue hacer publicidad, tomamos en cuenta las redes sociales, nos dimos a la tarea de investigar cuándo era el momento para poder hacer un *post* y que tuviéramos cierto número de personas alcanzadas (según las redes sociales), se realizaron los anuncios pertinentes, en radio, se hizo la invitación a algunos medios de comunicación, para la difusión impresa, se les obsequiaba un separador para libros, así no solo sería meramente información, sino que también tendría un uso. Convocamos a familiares, amigos, etc., con pancartas para que fueran a ver la presentación de los personajes en alfombra roja, ahora sí, se pudiera decir que hicimos un “show” para llamar la atención, podría sonar banal y tal vez que me estoy saliendo del tema, pero creo que en ese momento estábamos haciendo algo grande por nuestro teatro, me puedo equivocar. Para mí eso significó mucho, puesto que los resultados valieron la pena, puedo decir que todos los días de funciones tuvimos lo que tanto ansiábamos, un teatro lleno, que la gente iba a divertirse, hacía filas para poder estar dentro y si por alguna razón se daban funciones especiales, la gente se molestaba por no obtener un lugar y, al otro día, nuevamente se formaban para

poder entrar. Además, que al público le dábamos la opción de ver 13 finales diferentes, si con una función los enganchábamos, por supuesto que regresarían para ver otro final del personaje que era de su agrado.

Con esto quiero decir que nos hace falta creer en nuestros proyectos, lo que nos sigue haciendo falta es cautivar al público, invitarlos, que se sientan y vivan lo que están viendo. En Toluca se les invita, en ocasiones de manera gratuita para que vean algunos espectáculos, y está bien, finalmente es otra alternativa que se precisa para que la gente se sienta interesada y consuma teatro, pero eso no significa que tenga que ser siempre gratis, si los acostumbramos, el resultado será el mismo, nos falta darle otro tipo de presentación, cuando se estrena una obra, no esperar que vayan los “actores público”, digo, es comprensible que asistan para apoyar al teatro y observar; la observación es imperante en nuestra labor, pero no se tiene que pensar de manera elitista, en donde el teatro solo se hace para los actores y los museos para los pintores, el que nos interesa es el “común” y no quisiera expresarme así del respetable, ese que gasta su dinero para ver a unos cuantos trepados en el escenario, es para quien se trabajaba, al que le tiene que llegar el mensaje, las obras de teatro están pensadas para que sean vistas y escuchadas. En la Edad Media era el medio para llevar el mensaje, revelar lo que estaban imposibilitados a gritar, no solo eran actores los que levantaban la voz, era el público, quizás por eso ya no se nos llenan los teatros, hemos dejado de pensar en el público y nos preocupamos por nuestros pares.

Invitemos a gente que no es de teatro a los estrenos, esos son los que nos van a recomendar, esos son los que van a decidir si pagan una entrada o no, ya no hay que actuar para nosotros mismos. Leyendo a Grotowski, *“Hacia un teatro Pobre”*, hace la sugerencia, o por lo menos yo así lo quise entender, que no podemos estarnos criticando, ya que solo así logramos las fracturas, cuando la finalidad del teatro ha sido otra, exponer los aciertos y desaciertos de la sociedad. Este tiempo en el que el país está pasando por otra crisis sería estúpido no

unirnos, el teatro no le va a ganar a la televisión ni al cine, no tiene todos esos efectos, pero al teatro no hace falta la tercera dimensión porque contamos con cuarta dimensión, movimiento, es un arte vivo y como diría Arthur Miller “el teatro no va a desaparecer porque es el único en donde la humanidad se enfrenta a sí misma”.

El teatro, amado y odiado, siendo un lugar de intercambio de ideas en donde se logra exponer al ser humano con sus distintas máscaras, interviniendo en lo político, social y las cuestiones humanas son reveladas, aquí en un mundo ficticio y verosímil, en donde no se vale mentir. Aun cuando nos cubran la boca, como a otros medios que están subordinados por el gobierno, podemos seguir exponiendo, denunciando y divirtiendo al público, ya somos parte de una comunidad y es nuestra responsabilidad comunicar, lo que no se dice sin temor a represalias.

*“El Teatro que no está en la nada, pero se vale de todos los lenguajes,
vuelve a encontrar su camino en el punto que el espíritu, para
manifestarse siente la necesidad del lenguaje”*

El teatro y su doble

Antonin Artaud

I ¿QUÉ ES UN ACTOR?

Al leer la definición de Patrice Pavis¹, el actor es: “un cuerpo conductor”, que como bien escribe, es un ser capaz de encarnar a un personaje y que se vuelve un vínculo entre dramaturgo-director y director-público, sin embargo, remata con la idea diciendo que suele ser menospreciado por la sociedad ya que existe cierta desconfianza hacia él.

Algunas personas hoy en día dudan de los actores, suponen que, debido a su profesión son capaces de mentir con naturalidad y bueno, estoy segura que esto no hace alguna mella en la vida de algún actor, es más, creo que para nosotros no tiene importancia, lo que sí me incumbe, es que las personas no hagan diferencia entre una mentira y actuación, el actuar frente al público y despojarnos de nuestra coraza para ofrendarlos a él, no nos hace mentirosos, sí, somos unos farsantes, pero no de forma peyorativa que se cree. *“Los actores pueden moverse y decir en las formas más variadas – trágicas, cómicas, intermedias –, pero siempre con la condición imprescindible, permanente y esencial de que nada de lo que hacen y dicen sea “en serio” eso que hacen y dicen; por tanto, que su hacer y su decir es irreal y en consecuencia es ficción, es “broma”, es farsa”*².

La farsa viene acompañando al hombre, es un momento en el cual pensamos e imaginamos que algo mejor puede sucedernos; salimos de nosotros para reconfortarnos y no por las maravillas o lo imposible que haya sido esa huida mental, no significa que está incorrecto imaginar y abrir los ojos a nuestra realidad, el irse de vez en cuando es un tiempo en el que, el cuerpo se recupera, y sí, lo digo por mí, necesito un momento para escaparme de mi realidad de vez en cuando y para mí es cuando estoy actuando. Cualquier ser humano busca un

¹ Diccionario de Patrice Pavis

² Ortega y Gasset, José, Idea del Teatro, pág. 49

momento para sentirse nuevamente él, olvidar a ratos sus preocupaciones y responsabilidades que ha adquirido.

Dentro del teatro, ya se han asignado los lugares: sala y escena ocupados por los espectadores y los actores respectivamente o, bien, como los llama en *La Idea del Teatro José Ortega y Gasset: hiperpasivos e hiperactivos*, según él los espectadores tiene solo una acción que es la de *ver* mientras que los actores *hacen ver* lo que está sucediendo. Mientras el público toma su asiento se va encontrando en disposición para entrar al juego de la farsa, es de su conocimiento que lo que está a punto de presenciar no es real, se presta a ser farseado y está de acuerdo para que suceda, la distracción y el divertimento, es lo que hace que el ser humano se desprenda de su cotidianidad; de su ciclo, una manera de irse a otro lugar en donde puede presenciar cómo actúan otros, tal vez un placer un poco voyerista, excitado por lo desconocido, no puedo decir si el goce del espectador es tal como el del actor, tengo la oportunidad de jugar los dos papeles, el que me agrada en mayor medida es la de ser farsante, no solo me da satisfacción farsear al espectador sino que por un instante puedo no ser parte de mi realidad sin aislarme completamente de mi mente, estar en esa otra realidad aligera la “circunstancia”³, el teatro me da la oportunidad de varias posibilidades.

Entonces eso de ser farsante no es negativo, quizás puedo compararlo con un mago, tal vez se conozca el mecanismo del truco sin embargo, si nos dejamos llevar por él, volveríamos a asombrarnos cuantas veces sea posible. Por otro lado, si tuviéramos una actitud negativa sabiendo dónde se encuentra el hilo transparente del truco difícilmente lograremos tomar como real lo irreal. De manera que, sin sentirnos mal por el hecho de ser llamados farsantes podemos continuar la fabricación de una farsa llevada a cabo en el raciocinio y este pasa directamente a la imaginación, una herramienta necesaria para el actor, en general para los hombres.

³ Circunstancia, véase Ortega y Gasset, José, *Idea del Teatro* pág.52

El actor, como el encantador de serpientes tendría que hacer bailar al público, para que ocurra, es necesario cautivarlo y cultivarlo.

1.1 El actor

En mi vida cotidiana hablo y convivo en escena con muchos de ellos, como concepto aún me resulta desconocido o más que desconocido inquietante y maravilloso. Cada uno tiene una forma particular de crear, de hacer vivir a su personaje, a veces en los ensayos veo a cada uno de ellos y surgen múltiples preguntas como: ¿qué está pensando?, ¿cómo le hizo para llegar a ese estado? y ¿cuál es su origen para la creación?, ya en la representación de la obra con público, si tengo la oportunidad de ver las escenas entre piernas, me sorprende aún más de la evolución de los personajes con el vestuario y caracterización, logro ver qué ese de allí ya no es mi compañero y no es que no esté consciente de ello, simplemente me convierto en parte del público y me presto a ver el acto. El ritual que llevó tanto tiempo preparándose para ser mostrado, esa realidad que ahora está viviendo el personaje a través el actor.

Tal vez con lo anterior resulten míseras mis palabras ya que, el trabajo actoral es más complejo de lo que se puede ver, decidí describirlo de tal manera porque el teatro es lúdico, diversión donde grandes y pequeños jugamos con reglas que implican orden y trabajo, da una enorme satisfacción siempre que se juegue adecuadamente; es librar los prejuicios, ser parte de otros mundos; lugares, del pasado y del presente.

Será por eso que la palabra “actor” me resulta tan compleja, como el “ser”, querer explicar al hombre como lo hace Desmond Morris, es darle un vistazo a nuestro pasado para comprender la insistencia que tiene por comunicar, expresándose. La estructura en que se basa el actor para la creación de sus procesos cognoscitivos, principalmente la observación, a partir de ahí lograr la representación, entonces el actor no sólo es antropólogo además es historiador ya que, procesos pasados y presentes de la historia los cuenta a través de su cuerpo

con un conjunto signos y seres de la misma especie, explorando la variabilidad que tienen ciertos grupos humanos los cuales están en contra y/o a favor de diferentes ideas, son partícipes en la formación de grupos para que otros similares a ellos, los vean distintos representando una verdad en un espacio y tiempo ficticio, tal vez pudiera hacer una descripción de un actor si se tratara de hacer un apartando tal como Desmond Morris, satirizando y categorizando a los humanos en especies animales, nos hemos convertido en el animal más extraño, incluso entre nosotros nos estudiamos, hay procesos en la vida animal que comprendemos, como lo es el apareamiento, el momento en que la hembra está en celo, un ritual para acercarse a ellas, en los humanos se torna inquietante, no sabemos de qué forma actuará un ser humano, para su proceder es necesario conocer algo sobre él y no sólo con su sexo basta, qué hay de su pasado, pasado inmediato, antecedentes. El estudio del hombre se ha convertido en asedio, tal que intentamos explorar su psique, fallando en el intento analizamos su expresión corporal, que, si bien no podemos saber acerca de sus pensamientos, el cuerpo es otra herramienta que se utiliza para decirnos algo del mono desnudo sin tender a la disección o a una lobotomía. Al parecer el actor se vuelve parte de una especie de científico, el estudio de un cuerpo que probablemente tiene las mismas características y se podría decir que nos encontramos frente a un espejo o espécimen conocido, que igual nos resulta fascinante saber más sobre el desconocido, la forma en la que se expresa en sus diferentes tribus nos hace querer ahondar sobre su comportamiento, buscar distintas preguntas, y es aquí donde el actor me ha parecido un filósofo empedernido, como seres humanos nos encontramos en una constante y es querer explicar nuestra existencia, queremos saber, principalmente la pregunta que nos aterra tanto ¿Quién soy?, que tan seguros estamos de conocernos, de creer que somos.

El Dasein no es tan sólo un ente que se presenta entre otros entes. Lo que lo caracteriza ónticamente es que a este ente le va en su ser este mismo ser. La constitución de ser del Dasein implica entonces que el Dasein tiene en su ser una relación de ser con su ser. Y esto significa, a su vez, que el Dasein se comprende en su ser de alguna manera y con algún grado de explicitud. Es propio de este ente el que con y por su ser éste se encuentre abierto para él mismo. La

comprensión del ser es, ella misma, una determinación de ser del Dasein La peculiaridad óptica del Dasein consiste en que el Dasein es ontológico⁴.

Heidegger en su obra hace un extenso reconocimiento del ser y quienes somos, sino unos seres extraños, actores nos llaman, estamos en un constante encuentro y desencuentro con nosotros mismos, un ser catártico que está dispuesto a dejar para encontrarse, hacer distanciamientos para poderse ver entre uno de aquellos personajes que seguramente ha actuado, ese *Dasein* es un ser en el mundo relacionándose con un el ser total, la comprensión de él mismo, por lo tanto, si es capaz de comprenderse puede entender a los otros "siendo" y de qué manera pudiera ser si no es actuándolo. Claro que existen diversas formas artísticas para hacerlo, se está hablando de un ser que es, tiene una conexión total, el actor lo hace mientras está realizando ejercicios corporales para abrir su campo y adentrarse en él, ser consciente de lo que está sucediendo en el cuerpo y mente, qué de ello utiliza y qué es necesario desechar para estar pleno y poder crear un "ente".

"El Dasein se comprende siempre a sí mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo: de ser sí mismo o de no serlo..."⁵

"El hombre no solamente existe, si no que existe para sí, ser en si y para sí, reflexiona sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desempolvase como actividad reflexiva. Está conciencia de si, la obtiene el hombre de dos maneras: teórica y práctica, y ciencia acción"⁶

La forma en la que podemos conocer al mundo es a través de nuestra realidad, sería imposible imaginar ver el mundo con otros ojos que no fueran los nuestros, plantean Immanuel Kant y Heidegger que a partir de la propia existencia comprendemos nuestro entorno, lo mismo sucede con la creación del actor, puede haber dos personajes parecidos físicamente, pero su forma de accionar es distinta depende del interior del actor para hacerlo funcionar.

⁴ Heidegger, Martín, Ser y Tiempo pág. 22

⁵ Heidegger, Martín, Ser y Tiempo, pág.23

⁶ Kant, Immanuel, Antología, Textos de estética y teoría del arte, Los problemas, pág.74

Shakespeare en Hamlet nos ilustra con esta disyunción: “to be or no to be”, en español “ser o no ser” o “estar o no estar”, quienes somos si es que somos o como es qué estamos, no sabremos que fortuna o infortunio nos mandó a este mundo, o si fuésemos personajes de la “Divina Comedia” de Dante Alighieri, entre lo sublime y lo grotesco, viviendo en el purgatorio para ser en alguno de los otros dos mundos, ya sea el infierno o el paraíso, lo que podríamos tomar en cuenta de la obra de Dante es que, se elija un camino y no quedarse en el limbo, porque es la nada y en la nada no hay existencia por lo tanto no se podrías ser o estar.

Querer explicar con lógica el por qué somos lo que nos encontramos aquí y no alguien parecido será un enigma, puede ser que la ciencia tenga una respuesta lógica y sea simplemente por el conjunto de las células de nuestros padres que venimos a este mundo a descubrir nuestra procedencia, cuestionándonos o descubrir nuestro proceder, somos el héroe de las mil caras o una hidra, somos una dualidad entre la vida y la muerte, curioso que seamos los animales agresivos y hacemos castillos en los cielos, soñamos para matar nuestros anhelos, así somos complejos, por eso el interés del ser humano y lo que lo compone por dentro, hablando de la psique, cual si fuera máquina quisiéramos examinarlo, pero no hay forma. El monólogo de Hamlet es leído e interpretado de distintas maneras, el único que podría decirnos es Shakespeare, como las traducciones que existen de Heidegger para explicarnos al ser en el tiempo, solo los autores podrían explicarse mejor, su ausencia y sus escritos traducidos en nuestro idioma no es la versión fidedigna, es la interpretación más cercana a lo que escriben los autores, esto sucede con el que lee, obtiene una distinta interpretación de acuerdo a lo que quiere explicar. Somos manecillas queriendo explicar nuestro paso por el mundo anhelamos trascender, explorando caminos para hacerlo, no cabe duda que hay actores que están hechos para quedarse en nuestro recuerdo y no me refiero al simple actuar, si no, que han jugado una parte escénica en la historia y son de los cuales seguimos aprendiendo, cada uno fue un loco en su tiempo. Entonces el actor además de ser un historiador, psicólogo, antropólogo y filósofo es un loco porque se confronta, se pregunta, se responde y crea espacios ficticios,

representados en un lugar llamado teatro o bueno el que dispone como un espacio teatral.

Si se observa como simple espectador algunos ejercicios que realiza el actor se pensaría que es insano, regresar a su parte primitiva conectado con sus cinco sentidos, que el actor piense que está creando una relación con su interior y con sus compañeros, sería de interés encerrar a un grupo de actores poniendo frente a ellos un cristal para que fueran vistos como parte de un “freak show”.

Algunos piensan que los actores vamos así por la vida como si todo momento fuera grato ser vistos, como si gustara estar en el entrecejo del público y no es así, como actores tendríamos que ser concedores de nuestros espacios públicos y privados, no tanto por las reglas socialmente establecidas, es para bien propio, por salud mental, tener al público que aplaude después del término de cada función apreciando el trabajo realizado por los actores no se compara, es gratificante, todo esfuerzo ha valido la pena, aun así no debiéramos comportarnos en algunos casos (porque hay sus excepciones) como si nuestra vida fuera el escenario, nuestro cuerpo y mente necesitan descansar, si no estaríamos interpretando un personaje que no somos, por lo tanto no habría reconocimiento de quien es nuestra primera persona y solo representaríamos a un personaje para gratificar nuestro ego, no para fortalecer al actor.

No creo que seamos la tribu más rara, es solo que me gusta pensar que hay más claridad en la mente de un actor que en cualquier otra, como mencionaba anteriormente, nuestro comportamiento extraño en ensayos nos merece que algunos nos llamen locos o suponen que los estamos, somos la especie que gusta destacar, así que, entre más extraño, más extraordinario. Como locos seremos capaces de transformarnos en “el peregrino, en el encantador, el abominable”⁷, etc., de todas las formas mientras exista nuestra imaginación y los medios para lograrlo, un loco encantador y temible, somos el ser humano sin máscaras, todas

⁷ Jorowsky Alejandro, Yo, el Tarot.

son puestas cuando nos encontramos frente distintas tribus, existe un momento de verdad que posiblemente para otros humanos sea difícil externar, porque a ellos se les ha enseñado a construir una pueril barrera en contra de su sentir y el que estemos conectados con nuestro interior no es para ser sobajado. El mostrar nuestros sentimientos no nos hace menos descorazonados, nos hace humanitarios, el tener miedo, por citar un caso: poner el cuerpo en riesgo cada que se quiera hacer una suerte en escena con alguno de esos trucos acrobáticos que nos dejan boquiabiertos, podríamos todos lograr ese ejercicio, pero, no a todos se les dice que el cuerpo es capaz de hacerlo, lo que escuchamos es “solo unos cuantos, con ciertas características lo logran”. También es una condición humana enseñarnos a no ser, sucede que cuando el ser pide una confrontación con él, crea un corto circuito, en la escena somos lo que tememos una verdad, somos esos sentimientos sucediendo en la vida cotidiana; no obstante, el personaje no teme mostrarse porque solo lo puede hacer una vez, vivir. Sencillo es decir “vivir”, solo estando en el umbral de la muerte nos percatamos de lo falto que estamos de ella y de la necesidad por existir, la vida es solo un suspiro, una milésima de segundo, carecer de ella, impide el seguir soñando; sintiendo; respirar, es perderse en el limbo como si nunca hubieses existido, ahora todo se borra, así la vida de un personaje por ello exige su existencia “aquí y ahora”, no posee segundas oportunidades, ni siquiera nosotros aunque la mayor parte del tiempo lo olvidamos, el actor no puede acobardarse, solo puede hacerlo por única ocasión, irrepetible. El actor es un funámbulo que confía de su cuerpo para impresionar al público, para dejarle una sensación de asombro; se abraza de su cuerda floja la única que le da un sustento tal como si fuera su línea o tren de pensamiento, la base sólida, si no fuera de este modo entonces el funámbulo caerá al piso dando más que un show al público, se habrá convertido en un acto amarillista que el público gusta de su consumo, estamos a la expectativa de la sangre, este funámbulo tendrá que salir victorioso no importando los peligros, su objetivo será cruzar la cuerda floja, sus vestidos o mejor dicho vestuario tendrá que ser llamativo para lograr que el público vuelva la cabeza y por lo menos robe

unos cuántos suspiros o unas carcajadas, un actor tiene que estar preparado para transmutar su “ser” al otro en el tiempo y lugar.

1.2 Tipos de actores

Nuestro “yo” aunque nos disguste reconocerlo es un loco, cuando caminamos cotidianamente seguro desconocemos de las veces que nos ponemos en riesgo, lo mismo sucede con nuestro actuar ante el mundo; cuando estamos en la parte creativa en la que vamos conociendo al personaje los movimientos están pensados, medidos, no se actúa de una manera desprolija, antes de tener dispuesto nuestro cuerpo para ser habitado por el otro, lo preparamos adecuadamente para que, ni el actor ni el personaje se encuentren en riesgo por eso, creo que él loco se esconde y la parte de razón llega cuando ese “bufón” nos habita. Esto no tendría que suceder en cada mente de esta manera, es solo como yo percibo que el actor sucumbe ante el personaje.

Según Grotowski, existen dos tipos de actores, “el actor santo y el cortesano”. Escribe que el actor santo tiene una técnica inductiva de eliminación, mientras que, el actor cortesano tiene una técnica deductiva de acumulación de talentos, este solo le interesa vanagloriarse frente al espectador, en pocas palabras, el que se luce ante el espectador. El actor cortesano vende sus servicios cual prostituta se encarga de exhibir su cuerpo, sin explorarlo; exigirle; profanarlo a diferencia de como lo haría un “actor santo”.

Un “actor santo”, cuando se habla así del actor se le dota de tal santidad, que pienso en un ser que baja de los cielos, su actuación magnánima, no habrá ninguna comparación, ni equivocaciones puesto que es un ser perfecto; dejando de lado lo etéreo, el actor santo tiene que ser aquel que esté dispuesto a trabajar consigo, cuidadoso de su persona, explorando, investigando, realizando los ejercicios pertinentes para que su cuerpo todas las veces que sea necesario esté listo y dispuesto, Grotowsky, sugiere que el actor santo tenga momentos de

relajación que no se desvele, se cuida para que, cuando de una función su cuerpo y energía tengan como directriz la escena, un actor santo es el que predispone a su ser durante un largo proceso, un ritual que consiste en el abandono de su ser, ampliando la visión del mismo actor, llevándolo por distintos procesos, partiendo de lo que conozco; puedo conocer y lo que conoceré, no solo del personaje sino el descubrimiento del sujeto por eso se encuentra en constante enfrentamiento con su persona.

El trabajo del actor no sólo consiste en leer la obra, saber cómo inicia y cómo termina su personaje, ni en las relaciones personales que adquiere con los personajes, se convierte en investigador, atendiendo “el detalle”, un chispazo de ocurrencia no siempre salvará al actor cortesano para agradar al público, aunque éste espere el momento del “gag”, si no ha ensayado anteriormente quedara expuesto en el momento y después se desintegrará. Un actor santo dice Grotowski, tiene que autopenetrarse, estar en constante búsqueda interna, provocar un shock, es una constante lucha interna cuestionando ¿por qué?, como si se hallará en un cuarto oscuro, despojado de todo aquello que no necesite para darse a él, al personaje y al espectador. Si bien, el público no puede ver la psique del actor, lo que sí alcanza a ver, son sus impulsos psíquicos a través de las acciones, las pulsiones y los sonidos, un lenguaje construido por todo el cuerpo. Aquí, la cuestión sería preguntarnos, qué es lo que queremos como “hacedores o creadores”, no podemos abusar de la ocurrencia, para ello se requieren ensayos en los cuales todo lo que tengamos en mente se explore.

Los ensayos son el recurso para la exploración, todas las dudas, las formas se deben exponer en el momento, esto sirve para que se abran nuevos horizontes.

El detalle es a lo que se aspira dentro de la creación y la representación es el momento en donde culmina el trabajo realizado, no inventando situaciones externas, no intentando solo servir al que observa, si no que se integre al suceso sin tener que ser la prostituta en escena, lo que también llamaría Peter Brook “un

actor aficionado, trabajando de vez en cuando y únicamente por placer”. Aprovechemos a los personajes no como salidas para ser nosotros mismos si no como trampolines para despojarnos de la propia máscara, ser quien el espectador ver, él se deja envolver por la ficción y vive por estar dentro del teatro. Brook menciona a los actores “profesionales y aficionados”. Hoy en día como en cualquier rubro hay competencia, la formación de un actor profesional lo lleva a un desgaste no solo físico sino también mental, dependemos del ser para poder lograr el objetivo común, que suceda el espectáculo junto nuestro mayor crítico y compañero, el espectador. En ocasiones se prefiere realizar un espectáculo presto, se busca actores aficionados que puedan resolver, eso no es actuar, para nada hay una opinión de juicio en su contra, existen sujetos que no hacen teatro y son talentos; pero el talento si no se cuida o se encamina se convierte en añadidura, en adorno, este ornato adquiere una fecha de caducidad. El que tiene talento y abusa de él verá, inevitablemente, el momento en que irá disminuyendo o desapareciendo.

Me encuentro a favor de la profesionalización porque el actor adquiere la preparación psicofísica que se precisa para la representación teatral, estoy en contra de alguien que se suba a un escenario en donde solo va a “escupir” el texto, a contonear su cuerpo o moviéndose no sabiendo donde está parado para que el público se dé cuenta de que está nervioso, como le dicen “el bailar en escena” o que el espectador haga un esfuerzo extra para escuchar lo que el actor quiso decir, denota que esa persona no tiene ni el más mínimo interés por una búsqueda interna, le es sencillo continuar con sus maneras y solo se ve a un intento de un ser, deseando ser alguien en el escenario, no podemos encontrarnos con esta situación, nosotros somos parte esencial de la escena. Y perdón si llego a herir alguna susceptibilidad, pero escurriendo en ti encuentras lo que necesitas; situaciones de dolor; felicidad, hay contrapuntos en nosotros, que si no se trabajan reflejara nuestros vicios y vacíos, a algunos les es fácil trepar a las personas al escenario decirles que repitan un texto y hasta para eso se necesita voluntad, tal vez habrá que desmoralizar a esos actores y decirles que no habrá largas

ovaciones, que el público seguramente no arrojará flores como lo hacen en las películas y caricaturas, el oficio del actor actualmente es muy sufrido, de ahí “el actor santo”, a pesar de todas las horas invertidas en su hacer no es reconocido por su arduo esfuerzos de tantos meses, ni si quiera el de la duración de la obra, aunado a esto tiene que competir con pseudo actores que en lugar de ayudar a que crezca el teatro pareciera que gozan sepultando las posibilidades para ganar audiencia, ejemplo de ello, un acto en donde los farsantes no actúan, recitan el texto y la corporalidad no corresponde a su accionar, o lo que es peor, en donde no hay un entendimiento del texto, ni al momento de hablarlo es capaz de codificar el lenguaje para que el mensaje llegue al receptor, son algunas de a las razones necesarias por las cuales la gente no asiste al teatro. El trabajo actoral se respeta y disfruta cuando: la voz fue suficiente, buena dicción, cambios en la entonación, el trabajo corporal es completo; el cuerpo y el gesto, expresan y corresponden al personaje, el emisor comunica, es un punto extra cuando el respetable regresa una vez más a ver la obra. Para los actores aficionados o actores del momento, deberían pensar que, hasta los familiares se cansan de ver la misma obra y que el reto no es que nos vayan a ver ellos, sino gente que no va frecuentemente al teatro, lo que se pide en los montajes para que haya un crecimiento teatral y competitivo es que: primeramente y lo más importante, la preparación actoral, voz y dicción que se escuche y entienda, hasta los susurros, el entrenamiento psicofísico y de máscara, la ornamentación vendrá acompañada por la luz, música, utilería, vestuario y escenografía, si es el caso, ya que en ocasiones se decide trabajar con el espacio vacío, elemental a primera vista que implica un trabajo físico mayor, el actor se encuentra expuesto, no tiene el cobijo de lo que podría rodear su universo, ficción a partir del pensamiento, creando conceptos que sean identificados por los espectadores. Por ello debemos ocuparnos primordialmente de nuestro adiestramiento, preguntarnos si queremos un teatro lleno de ausencia, de esa manera podemos saber lo que esperamos de él.

Un actor aficionado no tiene entrenamiento corporal, seguro podrá ejecutar los movimientos que se le pidan, pero los realizará de forma común, movimientos

sin sentido, no piensa, solo hace o repite, un actor profesional realiza el movimiento con una carga de signos, puede evocar emociones, el actor aficionado pujará todo lo necesario, pero no podrá llegar al estado que sugiere. Lo que plantean estos dos autores en distintas palabras es un concepto similar, no porque el tiempo nos lleve con su tic-tac y rapidez creemos personajes desechables, si no tendremos un teatro lleno de basura, lo mejor que podemos hacer para que siga viviendo este arte es no llenarlo con aficionados y cortesanos. Tenemos que hacernos indispensables para no ser remplazados.

Un actor, depende de su cuerpo y mente para dar vida a otros personajes, no puede correr el riesgo de dejarse llevar por el que observa, si no por lo que quiere decir, teniendo por objetivo no engañar al público con artimañas baratas, este no suele perdonar, se desconecta de la obra, se duerme o ve lo que hay en su celular. El actor no sólo tiene que establecer una relación entre los demás personajes también tiene que fijar una relación entre el público, sin éste, no habrá ningún tipo de comunicación, busca trascender de una forma, y es a través del espectador, somos finitos en nuestro hacer, nuestro personajes mueren y el único que se lleva un mensaje, un signo, una imagen es el espectador, no es necesario que tratemos de llamar su atención a toda costa, si el personaje vivió durante la representación, seguro lo recordará.

Existe un cuento de Jorge Luis Borges llamado “El jardín de senderos que se bifurcan (1941)”, que me parece bello y no porque tenga juicios predilectos hacia su escritura, es solo que me parece bella la intención con la que escribió la narración y resulte que se preste para que alguien más la tome y reinterprete a su manera según su conveniencia y aunque el texto no tenga que ver precisamente con una visión completamente actoral se presta para el juego, en estos caminos que se bifurcan podríamos pensar que podemos ser como aquellos personajes que algunas veces huyen y en ocasiones sostienen el revólver, somos los caminos bifurcados jugando a placer del dramaturgo y después del director, mientras nos dejamos llevar los sentimientos del personaje, así llevamos nuestra ramificaciones

desprendidas de nuestro yo, somos un desconocido cuando se nos presenta un reto y hablo así porque solo en esos momentos de duda es cuando encontramos parte de nuestro ser, nos desprendemos de nuestra realidad para ser ficción, somos la conciencia dentro de un sueño palpable.

Parafraseando a Albert Camus el actor es un recolector de realidades, no puede conformarse con solo vivir una de ellas, es feliz con esta falacia sabiendo que son perennes y que su recuerdo no quedara en la escena, si es afortunado lo será en una imagen que lo perpetúe en el tiempo como son las fotografías porque su vida ficticia y real son finitas.

II CREACIÓN DE PERSONAJE

Los actores estamos en una constante búsqueda, quisiéramos poseer el método correcto para la concepción del nonato, “el personaje”, y cuál será ese método si es que alguien lo tuviese. La verdad es que todos los autores teatrales han estado en esa exploración, no es que nos decidieran hacer la vida fácil creando nuevos métodos, esto tiene que ver con los procesos cognoscitivos, época y la realidad de cada uno de ellos, de manera que van engendrando procesos diversos, no para desechar ideas, es más para crear posibilidades sabiendo que somos distintos y que evolucionamos a un ritmo diferente, precisamos de conceptos que converjan con nuestra forma de ver el mundo y crear. De lo que si podemos estar seguros es que, con la exploración podemos saber con cual formula trabajaremos, no es necesario llegar a los extremos, tomar a un autor como referencia para la creación constante de personajes, recordemos que cada uno tuvo su época o se especializan en crear personajes distintos, como por ejemplo realistas o de comedia, no creo que sea incorrecto si ese fuera el caso, crear personajes con un trasfondo realista, hay que tener claridad en qué se quiere decir, el “background” del mismo puede estar lleno de oscuridad, por decirlo de alguna manera, una vida tumultuosa puede que su accionar y reaccionar este lleno de luz como Charlotte (personaje vagabundo de Charles Chaplin), un personaje muy vivaz pese a su historia, es meramente un planteamiento en su defecto no tiene que ser así, aclaro; somos actores, como métodos existen cada uno tiene sus modos.

El primer paso para la creación de personaje es haber hecho una limpia al cuerpo, y no me mal interpreten no se trata de brujería, no lo quisiera a exponerlos a un caso de charlatanería. Limpiar el cuerpo lo llamo a drenarlo, hay dos formas de limpiarlo de adentro hacia afuera o viceversa, otra es subversiva, consiste en el bombardeo interno como externo un cambio inmediato; radical. Sucede de esta manera porque el actor estudiante llega con deformidades imperceptibles, pero

con forme pase el tiempo saldrán, como la frustración. Deseamos que toda emoción surja al instante, nos flagelamos juzgándonos, la autocrítica es para mejorar, pero subestimarnos destruye la poca confianza que hayamos logrado. El ser humano no llega a este mundo como un jorobado de Notre Dame, nada tiene que ver con la hermosura interna de este personaje, me atrevo a apuntar este ejemplo porque con forme pasa el tiempo, la deformación va existiendo, no somos un defecto de la naturaleza, somos lo que somos por las circunstancias, por lo que aconteció antes de que hubiéramos sido concebidos. En este momento estamos teniendo un sentimiento de seguridad, por alguna razón tendemos condenar a alguien y esta no será la excepción, este instante es el que tenemos para señalar a nuestros padres como ellos lo hacen cuando cometemos un error, es el lapso que se usa para pensar que gracias a ellos somos “esto”, un muladar, una bazofia, el recriminar a alguien o a nuestros procreadores no nos llevará a la respuesta de nuestros males, al contrario la culpa nos dejara con un poco de zozobra, en el fondo sabemos que nuestros padres corrieron con una suerte similar, somos el resultado del oráculo, una y otra, y otra vez...se repetirá la misma fortuna, el único que podrá romper con este ciclo será quien decida aceptar su responsabilidad sabiendo reconocer su pasado para admitir su presente.

“Todos estamos marcados, por no decir contaminados, por el universo psicomental de los nuestros. Así, muchas personas asumen una personalidad que no es la suya, sino que proviene de uno o de varios miembros de su entorno afectivo” (Alejandro Jodorowsky)⁸

Si lo analizamos pareciera que se nos estuviera contando un historia de ciencia ficción, pensemos en un cuerpo limpio, en medio del camino cada que avanza, adquiere laceraciones y tumores sin embargo, ninguno de estos ha sido de su producto, otros cuerpos son responsables de su dolor, ahora tiene que vivir como uno de ellos y ser participe en la deformación de otro cuerpo, comprendamos que mucho de esto tiene que ver la forma en que hemos ido involucionando, nuestra

⁸ Jodorowsky, Alejandro, Psicomagía, pag.81.

sociedad, religión, cultura, etc. tienen que ver en nuestra formación, somos décadas de decadencia, la cultura mexicana es ceñida, estricta en ciertos aspectos, digamos que se presta a la conveniencia, más que de género a lo que para nosotros signifique el poder, somos unos hijos de la malinche animados por alcanzar la supremacía siendo criadas de la señora de la casa, con esto quiero resumir la situación en la que nos encontramos como sociedad, por esta circunstancia hemos sido entrenados para la sumisión.

Limpiar el cuerpo para limpiar el alma, para ser “yo” sin la necesaria lucha contra mis demonios, puedo ser el caos, pero para ser actor y ser “otro” primeramente urge realizar un cambio. No tengo que realizar un cambio total porque seguiré siendo “yo”, es decir requiero servirme de mi pasado, pero no para afectarme de él.

Para engendrar o crear a otro necesito estar en paz internamente, podemos tomar el ejemplo de un recién nacido, al dar vida a otro ser no puedo cargarlo con problemas que desconoce porque su transición tendrá que ser otra a la mía, así con el personaje, no va a pelear nuestras batallas porque las desconoce, le vamos a prestar nuestro cuerpo para que viva, no para que sufra, a qué voy con este tema, se preguntarán, suele haber casos en los cuales el actor tiene que representar a un personaje y por alguna razón ocurrió un episodio similar en su vida (de sufrimiento), en la realidad del actor y la vida ficticia del personaje (la obra), tanto es lo que se parece que el actor, no el personaje toma como suya también esa realidad ficticia y crea problemas en el actor tanto así que luego les cuesta salirse del personaje, piensa que es parte de su historia, revive ese maltrecho, en el peor de los casos o constantemente se flagelan en escena y esto señores no es actuar, es quedarse estancado en los propios problemas sin darse la oportunidad de crear, recordemos que nuestro público no paga para ver nuestra persona. Teniendo esto en cuenta hagamos un ejercicio cada que estemos a punto de la representación, no hay que salir, dejemos que el otro salga, hagamos disfrutar al público con la presencia del ausente.

Imaginemos que estamos a punto de iniciar nuestra obra maestra, somos pintores y ya no tenemos lienzos, tomamos uno que esta arrinconado y que antes tenía una pintura que en su momento significo algo para nosotros, para pintar sobre un lienzo usado se debe hacer un procedimiento tapando con acrílico blanco o cualquiera que sea la base para que la pintura anterior deje de verse, de no seguir el procedimiento adecuado la nueva pintura se irá craquelando y poco a poco la pintura anterior volverá a verse, no importando cuánto tiempo hayamos invertido en crear ésta pieza porque la pintura anterior logró destacar, sucede en cualquier superficie que no está limpia, no siempre se puede cubrir una mancha, seguro me habré dado a entender. Nuestro cuerpo immaculado como viene al mundo va sufriendo distintas transformaciones que yo llamaré deformaciones.

“Y el verbo se hizo carne”, de pequeños nos enseñan a llamarle a cada parte de nuestro cuerpo con su nombre, pero las partes privadas son tabú, son las partes no gratas de nuestro cuerpo.

Las malas palabras salen de nuestra boca fácilmente, con ellas no hay problema mientras no hagamos referencia a las partes sexuales, uno de nuestros males es no saber quiénes somos, nuestro cuerpo se torna en objeto y esto es motivo para que se vea con morbo, “(...) *Los griegos exhibían su belleza, mostraban sus atributos sin vergüenza. En cambio, en las culturas en que domina un fuerte sentido de pudor se manifiesta el gusto por su violación a través de lo opuesto al pudor, que es la obscenidad*”⁹. De ahí que tengamos miedo al propio reconocimiento, cómo podríamos limpiar nuestro cuerpo si ya estamos marcados por nuestro árbol genealógico, en parte sería negar lo que somos, pero al saber que la semilla está enferma y que lo único que germinara es otro enfermo habría que romper con esa metódica genealogía y sanear el cuerpo, hay cosas con las que no estamos de acuerdo sin embargo las realizamos estando en desacuerdo, esto no genera alguna evolución o cambio, solo seguimos ciertos patrones porque

⁹ Eco, Umberto, La Historia de la Fealdad, pág. 131

pensamos que tiene que ser de ese modo porque así fuimos condicionados. Sin embargo, el desaprender es lo que nos va ayudar para la asepsia de nuestro cuerpo. Antes de intentar ser otro, debo reconocermé.

Siendo estudiantes de actuación, llegamos todos con ciertas ataduras mencionadas anteriormente, que nos hacen comportarnos de cierta manera ante las situaciones cotidianas; partiendo de que somos seres humanos con nuestros pros y contras llegamos con temor, algunos llegan con gusto porque saben que van a ser vistos y otros sabiéndose conedores de sus demonios. Yo, quería ser parte de la tribu de actores, pero prefería mimetizarme con la pared, no lograba algunos ejercicios debido a que me daba vergüenza mostrarme o mejor dicho así estaba condicionada, sentía como si me estuvieran juzgando todos esos ojos dentro del salón, fue una lucha contra mí, el cuerpo quería, pero el pensamiento y sobre todo la autocrítica me volvían a mi coraza. Si me lo preguntaran volvería a pasar por él proceso, desaprendí y aprehendí, todo está en querer, rompiendo las barreras mentales que nos han impuesto, el llorar frente a alguien no nos hace menos fuertes o saberse débil en ocasiones no te hace menos valeroso, ya de por sí los problemas que cada uno lleva son un lastre y no se puede cargar al personaje con asuntos que no le pertenecen, puesto que estaríamos viendo a una persona en escena drenándose, seguiría siendo la misma, debe de existir primero un cambio, el caminar por ejemplo, principalmente es “desactivar el modo cotidiano” , cómo una mutabilidad, con el solo caminar puede influir, se trata de caminar neutral de cierta forma en el que el cuerpo se sienta liberado, la columna y la séptima cervical tiene que estar del tal manera que, la coronilla este viendo al cielo como si pendiéramos de un hilo y los brazos en un vaivén uno adelante del otro al igual que los pies, como si nada importara solo la libertar y caminar por primera vez, se dice fácil, pero si no se ha hecho de esa manera el cuerpo siente incomodidad, el cuerpo se vuelve torpe así es como empieza el corto circuito en el cuerpo, con una simple caminata. Sanear un cuerpo masacrado lleva años curarlo, todo está en la mente de quien quiere aceptarse para lograrlo. El teatro es el lugar donde todo cuerpo es aceptado, altos,

chaparros, gordos, flacos, no hay quien vaya a juzgarlo, cuesta trabajo reconocerse porque queremos compararnos con los nuevos “cánones estéticos”, porque están alterados. Hoy en día existen personas que no se sienten cómodas viéndose al espejo, suponen que deben transformarse con cirugías para aceptarse, más que por ellos mismos, lo hacen para que otros los encuentren atractivos, según el estándar de belleza del momento. Pienso que esto condena a la persona a no reconocerse, a vivir de la idea subjetiva del cuerpo y del menosprecio que siente por ella, intentando agradar solo por su aspecto. Son los medios de comunicación quienes han influido; mientras, en algunos círculos se crean conceptos erróneos, en el teatro se apuesta porque la belleza de los personajes no solo se encuentre en lo externo, sino que la diversidad exista, para que la gente se vea próxima al personaje y no a un muñeco de plástico.

Hay que tomar al toro por los cuernos, quién, si no nosotros mismos somos nuestro adversario, por lo tanto, hay que confrontarnos. Jerzy Grotowski, habla de los **shocks**, al enfrentarse a sí mismo. No hay más dolor que vernos en la miseria y saber qué clase de seres humanos somos; que comportamiento tenemos, aún con máscaras diversas, el enfrentarnos a nosotros da la satisfacción de conocer nuestra desnudes; el cuerpo de un hombre, sin armas para protegerse, tanto así que se ha reinventado para no ser herido, la soledad de su pensamiento ve su reflejo que es parecido al de muchos otros, fuera del propio ego, se ve a un cuerpo entregado. *“Una máxima tensión: es el desnudarse totalmente, el poder del desnudo para la propia intimidad, todo sin el mínimo rastro de egocentrismo. Al contrario, el actor, interpretando, debe hacer entrega total de fuerzas psíquicas y corpóreas del actor que emergen de los bajos fondos de la intimidad y del instinto, que surgen de una especie de trasluminación [...]”*¹⁰. No es lo principal el desnudo, si es de importancia como lo entregamos al espectador, nuestro cuerpo es nuestra herramienta. Mostrar la desnudes tanto interna como externa provocan un estado de sorpresa y asombro en el público, exponer la miseria de un humano provoca una sensación de desasosiego, de repugnancia, es solo un espejo de feria que el

¹⁰ Stanislavski, Constantin, Preparación del Actor, pág.12

teatro utiliza a placer para espantarnos de lo aberrante y soberbios que somos los humanos. Mientras el espectador huye de su realidad desviando su mirada, el actor se encuentra bajo otra presión: frente a un batallón esperando a ser fusilado, se va descubriendo lentamente hasta lograr el desnudo, no solo físico, durante el proceso de escenificación pues hemos logrado ver su entrega y como un todo, el *dansein* actor se entrega, se convierte en un ritual de amor, no en una demostración.

Aseguremos que el pasado se quede donde se tenga que quedar, que sea un verbo en pasado y no un presente. Imaginemos nuevamente que vamos en nuestro auto y todo el tiempo que manejamos y no dejamos de ver hacia el retrovisor, ¿qué pasará?, obviamente vamos a chocar, lo mismo sucede con nuestra vida si no vivimos de acuerdo con cada momento incluso en ella habrá un choque.

Mientras tengamos la oportunidad de realizar los ejercicios pertinentes usemos al **shock** para liberarnos, conocernos y no ser esclavos del pasado.

El actor tiene un quehacer importante después de haber sido iluminado, llegando no a un punto de transparencia sino a un punto en el cual se ve como humano y no como el súper hombre, es “lo verdadero”, ver verdaderamente, vivir en el entorno en que se encuentra, reconocerse así mismo para poder reconocer al otro, a veces estas palabras me hacen recodar a las personas que son poseídas, dicen que se trata de un ente que habita un cuerpo, sin que la persona se dé cuenta, un acto de posesión, en nuestro caso es poco similar ya que nosotros somos quienes estamos incitando al “otro” a entrar en nuestro cuerpo, sabemos cuándo tiene que habitarnos, lo exorcizamos, posteriormente lo dejamos salir.

Eliminemos al doble, al personaje que creamos por temor a ser lastimados y encontremos al original, una vez que suceda esto “-el darnos”-, entregarnos como si fuera un acto de amor no será un sacrificio, será un encuentro.

Ya que, tuvimos un **shock** interno y externo, a esto lo llaman pre expresivo, antes de expresar con el “otro” nos enseñan a expresarnos, recuerden que el ser recibió una descarga, ahora se encuentra como si comenzara de nuevo, lo reiniciaron, es de saber que no significa que al ser reiniciado se ha borrado la memoria, sabemos que esta sigue, ya se acepta, se despojó de sus añadiduras y es capaz de ver su cuerpo como herramienta para que “el otro” lo habite, este proceso no es menos sencillo que el primero.

La imaginación es parte necesaria en el actor, si no se usa se atrofia como cualquier parte de nuestro cuerpo, y no estamos en la posibilidad de negarnos utilizarla, suceder con adolescentes que están buscando pertenecer a un grupo y se les hace fácil decir que no imaginan: que eso lo hacen los niños, porque pueden aceptar lo intangible como real, aunque los adolescentes y algunos adultos se piensen lo bastante maduros lo absurdo es que aceptan ver una película con los efectos especiales y los toman como verdaderos aunque el actor de cine se encuentre frente a una pantalla verde o esté hablando a una masa del mismo color para luego con la computadora se transforme el fondo, eso es usar la imaginación, vuelven a ser farseados por el actor. No hay algo que nos impida a hacer uso de nuestra imaginación en dado caso de que no se pueda es porque no estamos pensando. Pensar es otro elemento importante en escena, por supuesto que nuestra primera persona se encuentra acompañándonos de inicio a fin de la representación, pero no significa que podemos desconectarnos de lo que está sucediendo en escena.

Cuando se inicia en la actuación, utilizas un método que te sirve, vincularte con un método va restringiendo las posibilidades que se posee para crear, piensa que es tu primera vez, hazlo especial, deja tu ego a un lado y entrégate, tienes

muchas oportunidades para aprender del error, inicia desde la concepción del personaje hasta los ensayos generales, es el momento en que puedes consentir la exploración, date la facultad de interactuar con los personajes para deducir que relación tienes con cada uno de ellos.

La creación de un personaje no es simple, consiste principalmente en aprender y no decir “no puedo”, recordemos que estamos propensos programarnos y si limitamos al cuerpo nos va a responder una manera negativa.

Agraciados somos si estamos en escena, por lo mismo hay que hacer de cada proceso único, como nuestros personajes, no pensemos en actuar como un quehacer cotidiano, estructuremos al personaje, *dice Alejandro Jodorowsky “El pánico piensa en la vida cotidiana todos los “augustos” caminan disfrazados interpretando un personaje y que la misión del teatro es hacer que el hombre deje de interpretar un personaje frente a otros personajes, que acabe eliminando para acercarse poco a poco a la persona”¹¹*

Hace algún par de semanas me dio por buscar a Gabino Rodríguez en internet, tiene un buen trabajo como de actor y director con su colectivo teatral "Lagartijas Tiradas al Sol". Con una herramienta como es el *youtube* aproveche para ver algunas de sus entrevistas, algo en particular de todo lo que menciono llamo mi atención, hablaba sobre la realidad, no es tan simple poder converger en este concepto si se tuviera una discusión, puesto que estaríamos hablando de una realidad subjetiva, los puntos tocados por el actor me parecieron interesantes, hablo parafraseándolo, o bien, vertiendo mi realidad, de las múltiples realidades y de la representación. Mencionó que no podríamos ser capaces de representar a alguien, por ejemplo, el presidente, no puede hacer la representación de su pueblo ya que él, no se acerca a alguno de nosotros, ni en ideas, entonces se le hacía muy pretencioso, valga la redundancia "pretender" que podemos representar a otro, *“comprender al mundo por un hombre es reducirlo a lo humano, marcarlo con*

¹¹ Jodorowsky, Alejandro, *Psicomagia*, pág. 28

*un sello*¹² es imposible la representación si se carece de una supuesta similitud con ella, el que se simbolice con la materialidad a un personaje no quiere decir que exista una concordancia puesto que no podemos reducirnos a una sola idea del hombre “[...] de igual forma , el espíritu que trata de comprender la realidad no puede estimarse satisfecho más si la reduce a términos de pensamiento”¹³. Gabino explica, que no se veía haciendo a otro que no fuera él, representarse a el mismo sí, en distintas posibilidades, es válido su punto de vista basado en su realidad, claro que resulta presuntuoso querer ser alguien más, es más fácil partir de la propia realidad para representar a partir de la primera persona y conocer lo que desconozco, cómo es que se actúa en distintas circunstancias determinadas, es una premisa expuesta por Alejandro Jodorowsky, conocernos aun en los accidentes desconocidos ficticios, un ejemplo de ello podría ser: No me imagino matando a mi padre, pero si se tratara de un ejercicio, antes de pensar en el cómo y el sentir del personaje, pienso en mi persona, soy yo quien lo mata, soy yo la que piensa, entonces para hacer un alejamiento de mi "yo" pienso en el otro, ahora recurro a lo que dice el texto, qué piensa o hace para realizar el acto basado en el sujeto. Cualquier realidad es respetable, sin embargo, me parece que las invenciones de personajes han derivado precisamente en ello en "crear un personaje", no se habla de crear una copia fiel de la persona si no llevar a cabo una representación, ¿qué será representar?, es hacer presente en la mente un concepto por medio de signos, dar una idea que el intelecto pueda reconocer y tomarlo como verosímil en un tiempo determinado, además el que el actor realice un alejamiento no quiere decir que se desconozca como actor, se sabe desde que va a iniciar la representación que se trata de un humano, con ciertas características físicas y capacidades, no es la representación real de algún hombre es solo la representación de la representación de la realidad preconcebida por el actor. La ficción una representación de la realidad, tiempo, espacio y materia.

¹² Camus, Alber, Los Muros Absurdos, pág. 188

¹³ Ídem

No podemos captar la realidad como única, anteriormente hacía mención de que nos encontramos en un mundo de realidades, incluso podemos tener en el pensamiento un mismo concepto, la imagen será distinta. Pensemos en una manzana, verdaderamente piense en ella, ya sea como fruto, varía el color e incluso en sensaciones el sabor y el olor, la significación se altera cuando se encuentran otros como: la manzana, referido a un lugar o a la manzana de Adán.

Así circundan las realidades en nuestras mentes, tomar una realidad como única, sería mentir, debido a esto y tomando en cuenta una referencia que sea capaz de ser reconocida se utiliza el símbolo, así tendremos una imagen, no igual, pero similar, esto sucede al crear, no es que no se utilice el cuerpo, es solo una base negra la cual tenemos que vestir para que pueda suceder, y ocupamos lo que conocemos, no es que necesariamente vayamos a lo fácil, si no que, se tenga un referente y se cree de lo general posteriormente se concluye con lo particular.

"Platón es el caso más claro de este equívoco. Le fue necesario crear todo un mundo paralelo al real para poder explicar los conceptos metafísicos. En el Mundo de las Ideas todo era diferente, todo era realmente real. La real existencia está en el otro mundo. De esas ideas surge el cielo cristiano y por lo tanto la negación del presente".¹⁴

El mundo de la representación se vuelve un mero concepto según la realidad subjetiva de la negación del presente y el ser.

Y toda esta explicación o esta enredadera para qué, se me hizo importante tocar el tema porque como creadores, no hay que olvidar nuestra primera persona, y tampoco crear a la tercera persona, seguramente no somos quienes podríamos representar a otra persona y no lo vamos hacer, estamos creando un personaje basados en hechos discutibles, físico, gesticulaciones y psique de la primera persona, fundamentados en una realidad subjetiva, al no vestir como lo hacemos

¹⁴ García Granados, Jaime,...Y Dios dijo "Yo soy el Diablo, pág.89

en nuestra cotidianidad o al cambiar algún acento vocalmente, etc, estamos cambiando de signos por lo tanto dejamos de ser el cotidiano para representar una realidad subjetiva dentro de una realidad finita, que se llaman arquetipos.

*"Todo esto trae como consecuencia la negación de esta vida para lograr la salvación en la próxima. O sea, la negación de la realidad en aras de una hipótesis."*¹⁵

El mundo es un absurdo de realidades dice Camus, que aconteció de la idea de *Aristóteles: La consecuencia frecuente ridiculizada de estas opiniones se destruyen así mismas. [...] afirmando que todo es verdad, afirmamos la vedad de la afirmación opuesta y por consiguiente la falsedad de nuestra propia tesis*¹⁶, el actor niega su realidad para vivir otras, igualmente negadas porque son ficticias, perennes que llevan a la propia muerte del sujeto que podría ser la muerte del personaje no la del actor por lo tanto es un absurdo que vive para morir.

No hay que predisponernos al método para la creación, como ya nos dimos cuenta, hablar de la realidad se vuelve un absurdo, pero lo será más si nos fiamos de un patrón para la creación, cada vez que inicie un proceso el actor evoluciona de manera que crea personajes menos impuestos esto acontece porque, el cuerpo y el cerebro responden a los distintos procesos anteriores que les facilitan el entendimiento físico y psicológico del personaje, conocernos de fuera hacia dentro. Cada que tengo la oportunidad de conocer a un personaje es emocionante, como si se tratara de descifrar algún código, realizar una introspección, como si leyera una fábula en alguno de los personajes, de la moraleja depende nuestro aprendizaje lo mismo ocurre con ellos, se adelantan a nuestro paso o bien hurgan en nuestro pasado para reaccionar instintivamente con lo poco de nuestra memoria, conozco de mi persona, pero no por ello descifro el mundo.

¹⁵ García Granados, Jaime, ...Y Dios dijo "Yo soy el Diablo", pág.89

¹⁶ Camus, Albert, Los Muros Absurdos, pág.87

2.1 La Herencia Dionisiaca o la voz Silenciada

El teatro tuvo su origen en Grecia, tenían un pensamiento occidental, contaban con dos divisiones que no los llamaron géneros, los denominaron así porque la tragedia y la comedia son cuestiones humanas, no es absurdo pensarlo, como seres humanos nos manejamos en estos parámetros por supuesto que hay medios puntos, no estamos en la punta de cada uno de ellos porque no todo el tiempo somos trágicos ni cómicos, pero si continuamos viendo al ser humano como motivo de exploración nos percatarnos que, de lo trágico y cómico todos tenemos un poco, sería presumible de mi parte decir que lo traemos en nuestros genes, pasa que algunos lo explotan llevándolo a la escena. *La tragedia* consiste en un héroe trágico con virtudes y valores éticos, para que la sociedad deseara ser ese modelo. “El héroe” fue creado para que fuera digno de ser imitado por la sociedad, por otro lado *la Comedia* estaba representada por los sátiros (hijos de Dionisio), se burlaban de la tragedia.

“...en la comedia el espectador se encontraba con un argumento ignorado a diferencia de la tragedia, que llevaría a unos episodios y conflictos que en un principio no podía prever y ante unos personajes también nuevos en escena. El autor de las comedias inventa un asunto y su trama y crea unos personajes y los lanza en acción (...).en la comedia de Aristófanes podemos admirar, en primer lugar, la intervención creadora, tanto en los asuntos como en los tipos, aunque unos y otros hayan sido arrancados de la realidad circundante en forma caricaturizada.

Aristófanes nos sitúa en plena calle de la Atenas en que viven él y sus espectadores, poblada de personajillos ambiciosos, listos, ridículos fatuos, infelices, ignorantes, murmuradores, malvados y bondadosos. La vida cotidiana se ha convertido en un espectáculo que hace reír y disfrutar al público el cual es un monumental espejo (...) si los atenienses se encontraban en paz o guerra cual fuere su situación Aristófanes lo recogerá, lo exagerara y lo satirizará todo de un modo directo, crudo con la intención de hacer reír al espectador que con la de corregir sus vicios (...).¹⁷

¹⁷ De Riquer Martín y Valverde, José María, *Historia de la Literatura Universal, La Literatura Antigua en Griego y en Latín*, Vol. 1 págs. 105-106.

2.2 La Comedia

Se tenía por entendido que la comedia solo era practicada por personas que tenían algún defecto o vicio risible, este defecto tendría que apuntalar a lo feo, pero que careciese de dolor, que para el hombre “aparentemente normal o sano” fuera gracioso verlo sin causa alguna sensación de horror o asco, es decir que la fealdad fuera soportable al observarse, pese al repudio o a las distintas sensaciones de disgusto que pudiera causar, también se encontraba la parte menos perturbadora que era el interior del personaje. Difícil de observar el interior, tratándose de los juicios de valor, qué tan digno era de imitarse ese sujeto que mostraba una fachada horrible, pero que sus acciones eran igualadas a las de un héroe, es ahí donde se mostraba la hermosura y humanidad de aquel deforme, con un corazón puro y no por pureza se le exime de los errores que podía cometer como ser humano, se abstiene de ser injusto.

No se crea que por tratarse de una comedia, los personajes no son reales al igual que los problemas, la trama resulta inverosímil, conscientemente absurda.

Luego llegaron los romanos que crean el Estado. La Comedia solo es para el pueblo, hay control religioso, silenciaron a los sátiros, fue como los primeros juglares comenzaron a salir de los pueblos, le hacían circo al pueblo, es el nacimiento del Bufón, preparaban espectáculos sobre la muerte y no permitían que el público tuviera una opinión. Comienza la Comedia del Arte en el siglo XIII, los deformes actúan, ya que son un gancho para que la gente vea su deformidad física estos son dotados por inocencia para que puedan ser soportados a la vista y que el público no los repudiara sino que, viera algo de belleza interna, al dotarlo de inocencia y de comicidad, ya de por sí el hombre era visto como medio hombre por su deformidad, ahora inocente pues se prestaba al juego para que el público riera de las barbajenerias de que era producto en escena.

Los italianos, decidieron establecer en la comedia, todo lo que no estaba bien, es decir, cualquier abuso sería expuesto en el espectáculo, sintetizaron los arquetipos: “siervos y patronos”, “hombres y mujeres”, etc., su forma de escritura fue el *cannovaquio*, su escaleta que utilizaban para improvisar. Por otro lado, la comedia francesa, estuvo supeditada por la economía, uno de esos casos fue Molière quien escribía y dirigía obras para el Rey y toda la corte, Molière al igual que el bufón del misterio era desfachatado, gustaba de crear obras donde estuviera en tela de juicio la reputación de la nobleza, en donde se expusiera la irracionalidad, el abuso y el desdén con que algunos actuaban, a manera de demanda eran exhibidos frente al vulgo.

De este siglo nos desplazamos a 1970 donde el pedagogo francés Normand Taylor, ordena los estilos cómicos basándose en lo que va sucediendo con el cuerpo:

- Comedia del Arte
- Comedia Humana
- Le band Mimme
- Clown
- Mimo narrador
- Mimo
- Bufón: el bufón blanco, se le llama bufón del misterio, se les considera hijos de Dionisios. Existen dos tipos grotescos y fantásticos.

2.3 El Clown

El Clown, es un personaje que me ha fascinado, es el cómo se presenta, con su rostro desencajado, sin querer agradar, se le conoce como el antihéroe. Un enclenque también digno de ser imitado y no será por sus actos de valentía, aun así se entrega al riesgo, todo lo que logra lo brinda al espectador, por eso en ocasiones quedamos tan conmovidos e impresionados en sus actos llenos de

virtuosismo, desencadenando múltiples carcajadas en el público, en la mayoría mientras el sufre o bien las circunstancias no son favorables para este personaje, reímos al identificarnos con lo absurdo de la representación que nos significa tanto que logramos una anagnórisis para luego detonarla en la catarsis.

Según Cristina Moreira¹⁸ el Clown se construye desde el "yo borrado, desde el ingenuo. Un yo que ha quedado marginado y no sabe cómo mostrarse". Precisamente en la ingenuidad encontramos el encanto de este personaje, el cual muestra su interior, la decadencia del ser humano provocando el acercamiento con el público de manera emocional, no es que se muestre en la escena a un tonto, de esos ya tenemos bastantes caminando en las aceras, este personaje toca el corazón del actor, lo acerca con su lado más amable y primigenio, el infantil que ha sido rezagado para su crecimiento como adulto, el Clown se da tiempo para conocer el mundo explorando, aprovechando su capacidad de asombro en todo momento. En lo que a mí respecta considero al actor Clown como el más completo, ya que los espectáculos que presenta constan de una variación artística, corporalmente tiene que estar preparado para cualquier desventura, logrando realizar sus hazañas de formas poco convencionales, para el Clown la palabra fácil no existe pareciera que entre más llamativa sea su forma de emprender la labor, mejor para el espectáculo teatral, un acróbata que pone en riesgo su cuerpo para el divertimento del público, haciendo se asombre por la dificultad de los actos realizados, integrando la parte musical cautiva al público expectante, recordemos que este actor se ha encargado de mostrarse como un personaje complicado, docto en cualquier instrumento, toma objetos diversos de los cuales produce sonidos. El actor-clown se encarga de explorar todas las posibilidades que tiene un objeto, así como un artista contemporáneo explora cada pieza que se encuentra en el camino como un objet trouvé para que forme parte esencial en su obra.

¹⁸ Las múltiples máscaras del actor



Emmett Kelly (Imagen 1)

Existen múltiples variedades de clown, recordemos que el clown se crea a partir del "yo", los principales son: el cara blanca o agosto, *el tramp* o cara negra y la cara roja. Digamos que dentro del clown existen jerarquías, el Cara Blanca por encima de los otros dos, siendo el que lleva la voz de mando, en segundo se encuentra el Cara Roja, el cual aspira a ser como el Cara Blanca, lo imita y por esta razón el Cara Blanca junto con el Cara Roja se encargan de bromear y aprovecharse del Cara negra o *Tramp*, el que tenga la cara negra no es tanto por el maquillaje si no por la barba a medio crecer o bien porque que es un vagabundo, debido a su condición de indigencia no tiene contacto con sus iguales ya que, les genera rechazo, esto le obliga a la soledad y con esto limita su conocimiento, por esta razón se aprovechan de su persona.

La carta del actor



(Imagen 2)

“Sospechoso:

En efecto, si fuera un impostor cuerdo... pero estoy loco, loco patentado. Observe mi historial clínico: internado dieciséis veces, y siempre por lo mismo. Tengo la manía de los personajes, se llama "histriomanía", viene de his- trión, que significa actor. Tengo el hobby de interpretar papeles siempre distintos. Pero como lo mío es el teatro- verité, necesito que mi compañía la componga gente de verdad... que no sepa actuar. Además, carezco de medios, y no podría pagarles. He pedido subvenciones al Minis- terio de Cultura, pero al no tener enchufes políticos...” (Darío Fo, Muerte accidental de un anarquista)

El llamar al actor loco, no vino de la nada, en la búsqueda, leía y releía el significado de una carta en el tarot, en el libro de Alejandro Jodorowky "Yo, el tarot", *Le Mat*, no es el único autor que llama loco al actor, también lo hace Darío Fo y Jacques Lecoq. Pienso que lo han llamado así, porque con una palabra quieren explicar su comportamiento, para los otros, ajenos al teatro, como si se tratara de un sujeto que se encuentra mal de sus facultades mentales o por raro. Lo que es distinto al común tiende a causar incompreensión y lo que no se comprende es segregado y categorizarlo peyorativamente.

La imagen que se muestra, un vagabundo más que de un loco. La vestimenta: calzas rotas, liviano de equipaje guardado en un saco, similitud con el Clown por la cuestión menesterosa, en su pechera y cinturón lleva unos cascabeles indicio de un bufón o juglar, relacionado con la Edad Media.

En cuanto al tarot se sabe que es un arte para la adivinación del futuro y a todo quien le aparezca esta carta será dichoso, es lo más que puedo decir del tarot en general, no estoy interesada en la saber de un futuro al cual aún no pertenezco. Lo que sí considero de importancia es ser representados en esta imagen y se escriba de la libertad de este personaje.

En otras cartas del tarot dependiendo del idioma, lo conocen como "Fool" (tonto), a los bufones así se les llama en inglés, porque se hacían los tontos, es como decir "se está haciendo el loco", por eso la similitud entre el loco y el bufón. No es que hubiera querido forzar el concepto llamando a los actores locos, pero así eran conocidos desde la edad media. Se fingían tontos o locos para que su vida no peligrara al denunciar los actos sanguinarios de la nobleza contra el pueblo, yendo de lugar en lugar como si fueran un periódico cómico-viviente, contaban lo que era de su conocimiento y enteraban al pueblo, por eso su trabajo no era nada sencillo, corrieran el riesgo de que se les cortara la lengua por el mal ocasionado contra la "distinguida concurrencia".

No es solo por el hecho de que le considere un personaje arquetípico del que se le haya asignado el papel de un deforme, un "outcast" u "outsider", que no se toma en serio porque vive de su pensamiento, su capacidad para cuestionar y cuestionarse, hablando de lo que no muchos quieren escuchar "la verdad", las circunstancias precarias en las que se encuentra el vulgo por darle prioridad a los de poderío, no importando si obran bien o mal. De su boca emana a un anciano milenar y sabio, a un zanni que presta su unidad corpórea para que, quien decida suceda en el juego del engaño y refleje su realidad.

En cuanto a la significación de la carta es la energía original sin límites, el caos, o también el impulso creador fundamental, [...] el loco dice *"todos los caminos son mi camino"*, representa al viajero, anda por el mundo sin vínculos ni nacionalidad, un loco que camina hacia su destrucción"¹⁹, reconoce su destino como el actor, en la representación no precisa de ser de algún lugar del mundo en específico porque pertenece a él, siendo parte de la cosmogonía nace con el tiempo que necesita, contemplando internamente su finitud, sabe que morirá en el momento que culmine la obra, es una constante, un eterno retorno al inframundo. Camus habla del loco, o bien de la reina de lo absurdo, *"el actor: imitando al hombre como puede ser y tal como es, el actor alcanza este otro personaje absurdo que es el viajero [...] del tiempo y para los mejores, el viajero perseguido por las almas"*²⁰, gran casualidad que le den este adjetivo al bufón, por otro lado, recordando la irracionalidad de la que habla en el Mito de Sísifo tratándose del pensamiento incoherente del actor, hacia el vivir para morir o bien, podríamos ser como Caronte, llevando a almas en la barca al otro lado del río, así como llevamos al personaje mientras la travesía finaliza. Jodorowsky explica, el loco: *"nos revela que la capacidad de actuar se adquiere mediante la travesía iniciativa de la locura y de la muerte"*²¹.

No sé si sea una recurrencia en los actores hablar con el personaje, pero ayuda, bien se sabe, que el actor se cuestiona, no ocurre una disociación en el cuerpo o en su psique, tantas son las preguntas que se tienen, que se espera que alguien pueda responder por esto las preguntas, aunque vayan a el desconocido, se termina por responder al término de la temporada, estas son las preguntas que me pienso, ¿Por qué me elegiste?, ¿Qué aprenderé?, la mística de los personajes refuerza la idea de lo espiritual, que es el teatro, hay quienes cuentan que los personajes te eligen, porque tienes que aprender a sobre llevar ese asunto que causa tensión en tú vida y te muestran el camino, así como si fuesen espíritus, no

¹⁹ Jodorowsky, Alejandro, Costa, Marianne, La Vía del Tarot, pág.147

²⁰ Camus, Albert, La Comedia, pág. 249.

²¹ Jodorowsky, Alejandro, Yo, el Tarot, pág.150

se cuanto sea el porcentaje de verdad, no son oráculos, pero podríamos pasar por gatos con mayor oportunidad de vidas, de ahí que Campbell nombrará a su libro como “El héroe de las mil caras”, un renacer constante, que obliga al personaje a transformarse aprendiendo de las experiencias o “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges en donde pueden converger personajes en el mismo espacio donde cada uno juega un rol que posteriormente cambiará, protagonista-antagonista y viceversa, así nos toca jugar de vez en cuando, nos encontramos como el ave fénix, pereciendo y renaciendo por decisión propia. Aquí palabras del loco:

“Si el loco hablara...

Déjate poseer por un espíritu más poderoso que el tuyo, una energía impersonal. No se trata de perder conciencia, sino de dejar que hable la locura original, sagrada, que está en ti,[...] Perderás la noción del tiempo. Hasta aquí has vivido en la razón, descuidando las demás fuerzas vivas, las demás energías. [...]. Experimentas un estado de supraconciencia en que no hay fracaso ni accidente. No tienes concepción del espacio, devienes del espacio. No tienes la concepción del tiempo: eres fenómeno que llega. Estado de presencia extrema cada gesto, cada acción son perfectos. No puedes equivocarte, no hay ni plan, ni atención. Sólo hay la acción pura en el presente”²²

2.4 El bufón del misterio

Los bufones son seres perfectos, creados por el hombre, qué hubiera sido de ellos sin su espejo, deformados por fuera y criticados por el ojo humano, no hay como la repulsión del hombre por lo diferente, el asco que le causa a la vista. Las miradas incómodas que se perciben, la boca se queda en silencio, la mirada juzgando discriminadamente, seleccionando las facciones distintas, tratando de esconder el sentimiento con una falsa sonrisa o con algún gesto que disimule tal repugnancia, voltea, toma su tiempo para pensar en aquel deforme, que no dista de su idea falsamente preconcebida de lo significa un canon absurdo socialmente establecido, imputándolo de actos demenciales y criminales aun no cometidos que

²² Jodorowsky, Alejandro, Yo, el Tarot. Pág.151

la ignorancia y el miedo promulgan. El hombre común o “normal” según lo que establece, es solo una reverberación de aquel, internamente somos el destello de ese cuerpo que idílicamente llamamos feo, este ser uno de los más inteligentes, escogido por reyes para que descargaran su frustración burlándose de aquel deforme. El bufón haciendo ademanes del rey para su divertimento, con insolencia y perspicacia se mueve como un bello reptil venenoso, pero majestuoso y así logra captar la atención del rey con su gracia y bufonadas, mordaz en su actuar.

Tanto el Clown como el Bufón son representados por el interior del actor y qué personaje no, la verdad es que todos los personajes representan parte de nuestra persona, sucede que son esencia de quien los crea, no solo se trata de esconderse de tras del maquillaje o una máscara, estos personajes exacerbaban parte de la desgracia humana, ambos personajes un tanto similares, llegaron para crear repulsión visual, no agradando al público, el agrado se gana después con su hacer escénico, por un lado, el clown nos gana con todo un desenvolvimiento artístico mostrando su capacidad humana, conmueve al público, haciéndolo reflexionar en cómo es que ese que careciendo de lo económico puede compartir más que dinero.



(Imagen 3)

El bufón admirable por confrontar a la concurrencia, dándole bofetadas, en principio muestra una realidad cruenta para después burlarse de él. Mientras uno conmueve, el otro con ironía da una lección al público. Darío Fo, dice que el bufón es un ser de talla que ha contemplado el mundo desde antes que el hombre existiera. Los bufones grotescos son personajes que se construyen a partir de la observación del misterio o de la miseria del hombre y los fantásticos son personajes que habitan en la conciencia humana. El clown es un hijo del espectáculo, le enseña al mundo su miseria y el mundo se ríe de él.

2.5 Mecanismos de Comedia

En el 2014, comencé un taller “Mecanismos de comedia”, basado en la Commedia de’Il Arte, estaba a punto de culminar el proceso de la obra “La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila”, en donde me percaté de mi falta de conocimiento sobre la materia. Años anteriores tuvimos la oportunidad de que Jesús Díaz y Malcom Méndez, nos dieran clases. Por sus múltiples actividades el Maestro “Chucho Díaz”, fue remplazado por Malcom. Las maniobras acrobáticas las mezclaban con comedia, nos daban un motivo para que el ejercicio se ejecutara adecuadamente. Son maestros reconocidos, metódicos, serios, no permitían que los alumnos estuvieran distraídos, los ejercicios eran realizados por pasos, para que no diéramos cabida al error, por ejemplo, para la rodada en “C” teníamos que contar:

Uno, brazos estirados a delante con las palmas abiertas

Dos, en cuclillas, brazos estirados en medio de las rodillas y palmas abiertas en el piso o colchoneta

Tres, misma posición, barbilla en el pecho

Cuatro, giro, la parte alta de la espalda va a girar lentamente para que lo primero que toque la superficie de trabajo sean los omóplatos, sin despegar la barbilla del pecho

Cinco, impulsó hacia arriba para levantarse.

Un ejemplo, burdo, lo sé, pero la mayoría de los teatreros o practicantes de algún deporte saben de este ejercicio, no requiere mayor dificultad es necesario hacerlo bien porque es la maniobra básica para otros ejércitos acrobáticos. En ocasiones nos hacían repetir el ejercicio con números, aunque ya lo tuviéramos aprendido de memoria, en ocasiones sin darnos cuenta nos saltábamos algún paso por la premura, el maestro en turno nos pedía la repetición del mismo. Lo que deseaban es que tuviéramos conciencia de lo que estábamos realizando, “en todo acto debe haber limpieza en los desplazamientos, no por realizar con rapidez él ejerció funciona”, se tiene que respetar la cadena de movimientos y los tiempos acción-reacción.

Malcom Méndez, nos sugería que como actores en formación tomáramos un taller de pantomima, decía que estábamos acostumbrados a decir el texto sin que hubiera una conexión con el cuerpo, comentaba que de esa manera tendríamos ideas claras y sabríamos comunicar, de la admiración que les tengo a ambos maestros tome la sugerencia, gustosa por conocer sobre la comedia, además tenía dos monstruos en escena que conocen bastante del tema. Ambos hablaban sobre el rompimiento de la cuarta pared, ese muro imaginario que existe para separar a los actores de los espectadores, del escenario de la butaquería, o si preferimos la ficción y la realidad. En la comedia no valía esconderse detrás de la cuarta pared, debemos originar el contacto con el público por medio de una triangulación, digamos que A y B son los actores y C es el público:

A dice su diálogo mirando a C como si esperara que él le contestara, A termina, toma algunos segundos y mira a B, ve lo mira tomando el estímulo, habla a C, termina el diálogo y devuelve el estímulo a A, claro que en algún momento inesperado C contestara a A y B, el objetivo será cumplido, a grandes rasgos ésta es la triangulación de la que se habla para no dejar al público a la deriva y mantenerlo participativo. Obviamente se tiene que elegir un punto específico

cuando se hable al espectador, se nos sugiere que elijamos a la persona que se halle distraído, así llevaremos “el foco”, su atención a la escena. Pero, de qué manera se aprendía la comedia, si es que había una forma y qué de diferente tenía al realismo, por mencionar un género.

Otro Maestro del cual me sirvo es Roberto Duarte, y su metodología para la creación de los personajes de comedia, se basa en los personajes de *Commedia dell'Arte*, forma animal en la que se relacionan con su espacio, tienden ser básicos en su actuar, satisfaciendo sus necesidades, por ejemplo, si el sujeto tiene una fijación en el plano sexual, caminará guiado por la pelvis además importa la clase social es decir, si se trata de un sirviente, hará reverencias por lo tanto se desenvolverá en nivel medio, por otro lado si se trata de un perteneciente de la realeza, su nivel será alto, amplio el movimiento de las extremidades, nivel visual a la altura de los ojos, pocas veces agachará la mirada y su cuerpo.

El carácter del personaje se crea en relación con su espacio, en el que se desarrolla, estas formas son: empujar el espacio, el espacio te empuja, jalar el espacio y el espacio te jala, la estructura corporal cotidiana se modifica para que, el actor tenga una perspectiva distinta de cómo es que éste ente interactúa con su entorno. El movimiento tiene que ser narrativo y siempre se trabaja al servicio de la ilusión. Con toda acción ocurre siempre una reacción igual y contraria, qué quiere decir que las acciones mutuas de dos cuerpos siempre son iguales y dirigidas en sentidos opuestos, de ésta manera el “Re-actor” accione y reaccione en la escena. Incorporo el texto del Maestro Roberto Duarte, lo comparto de manera breve. Se encuentra en una página de facebook que se llama “Mecanismos de Comedia”, lo integro con todo respeto porque el maestro desea compartir lo que ha aprendido, fue por eso que escribe sobre su proceso cognitivo, realizando un desglose para la construcción de un personaje cómico.

Y bueno, sonará a publicidad, pero los invito a que si está en sus posibilidades tomen este taller, es una desconexión temporal del mundo externo,

lo absurdo es que se trabaja con motivos que tengan que ver con él, por lo tanto es una desconexión a la conexión reflexionando sobre nuestra humanidad o falta de ella, es un procedimiento hilarante para la entrega de la epístola de modo cómico.

III LA MÁSCARA

Aquella que cubre mi rostro, que revela mi ser, que engrandece o empequeñece mi alma y se apodera de ella, liberando o atando a los malos farsantes, si antes temía al teatro por ser una lupa, de igual manera te temo a ti, que te paseas gloriosa en los rostros de quien te porta orgullosa y desafías a los cobardes, tan grande o pequeña te posas en las caras desfigurando o ampliando el gesto, manipulando el cuerpo, tiene que ser magnánimo como tu fas.

Es un objeto simple de uso, no hay mucha ciencia y sin en cambio son muchas las adecuaciones corporales que se tienen que establecer.

Hablar de la máscara me hacer recordar la película “The Mask” 1994 dirigida por Chuck Russel donde el papel protagónico es Jim Carrey, no voy a establecer un juicio acerca de la película, con sinceridad digo que puedo recordar una u otra cosa grata de ella, lo que me impresiono, fue cuando Stanley Ipkiss (Jim Carrey) pone la máscara en su rostro. La primera vez no sucede algo, solo hasta que se convence de usarla, se ve un cambio corporal en el actor, tenemos que poner un poco de atención en el perdedor que juega a ser primero para después convertirse en este ser nuevo, con una máscara que lo obliga a cumplir sus deseos, sí el maquillaje por supuesto que ayuda a la caracterización, pero este sería inútil si el actor no estuviera trabajando con su cuerpo, y al hablar de lo corpóreo mi refiero a el vocal, al gestual y mental.

Se dice que máscara sirve para cubrimos, para no afrontar realidades, para evitar reflejarnos cual sea que fuere el motivo o circunstancia; un refugio, escape o mentira. La máscara que se utiliza en los ejercicios teatrales sirve para evidenciar si el actor realiza la actividad de modo verdadero, que su cuerpo exprese, si la máscara es bien utilizada entonces no se ve la unidad corpórea fragmentada.

“En la escuela francesa, el arte tiene sus orígenes en la búsqueda de un teatro interior, de un teatro en el cual el mundo de las emociones habita literalmente en la columna vertebral del actor...”²³. Las máscaras de La Comedia dell’ Arte requieren la psicología de la media máscara, en el clown la máscara es el centro del rostro, la nariz. Para la máscara neutra se pensó en una que careciera de algún gesto que no remitiera a algún estado de ánimo.

“Monsieur Lecoq [...]. Interesado por la gimnasia, por la rehabilitación y por la geometría espacial, investigó especialmente la Commedia dell’ Arte. Diseñó junto con el escultor y artesano de máscaras Donato Sartori *la masque neutre*, el modelo que serviría para iniciar a sus alumnos en la formación que proporcionaba la escuela”²⁴

En los ejercicios de teatro se elige una máscara neutra para cubrir el gesto y el actor trabaje en silencio, como lo mencionaba con anterioridad, es otra lupa, la cual muestra cuando el actor no se encuentra trabajando con la imaginación y no solo lo dice un autor, se ve cuando la máscara estorba, me refiero a que se percibe que sabe qué hacer cuando la máscara el rostro, parece que incapacita el resto del cuerpo, se realizan movimientos que no tienen que ver con lo que se quiere contar corporalmente y los ojos “parloteado” mirando al que observa, buscando ser aprobado, cuando tendría que estar pensando en sus acciones. La máscara es engañosa no cubre, revela, deja al descubierto los ojos para saber si el farsante crea imágenes en su pensamiento, en los ojos se ve cuán comprometida está su mirada con la ficción. Para uso actoral, no tienen que ser del tamaño del rostro, son más grandes o más pequeñas, esto es para trabajar el cuerpo, crear una dimensión más grande que el del nuestro. Lecoq dice que “La mirada es la máscara y el rostro es el cuerpo [...]”

Ella permite que el actor realice el viaje sugerido por primera vez, es decir la dinámica sugerida que el guía tenga pensada para ello se piensa que la careta en

²³ Cristina Moreira, Las Múltiples Máscaras del actor.

²⁴ Ídem

un inicio será una barrera puesto que, el actor no está acostumbrado a ella, pero ésta será una depuración para que le permita simplificar los movimientos. El viaje que se hace con la máscara descubre a quien se encuentra dentro, dice que Camus “Lejos de nosotros, de nuestra lengua, arrancados a todos nuestros apoyos, privados de nuestras máscaras, estamos en la superficie de nosotros mismos, pero también, sintiéndonos el alma enferma, damos a cada ser, a cada objeto, su valor de milagro”²⁵, se resignifican los movimientos, logrando que tengan consecuencia, para crear un enlace simbolizando los conceptos metafísicos en estructuras ficticias significativas para el que observa y ésta ilación comprenda la parte cognoscitiva del que está recibiendo las imágenes a través de un cuerpo conductor como lo es el actor.

El primer ejercicio que utilice una máscara fue de luchador, con estas máscaras nos enseñaron las densidades. Teníamos que imaginar que caminábamos en aire, agua, arenas movedizas y el robot, y los niveles de energía que utilizamos para trasladarnos en estos espacios, nos centramos en el nivel de energía, el tres, teníamos que flexionar ligeramente las rodillas y tener en posición la séptima cervical, este nivel energético nos permitiría descubrir el mundo por primera vez con el dinamismo necesario, como si fuésemos renacidos, o quienes acaban de despertar de la muerte porque hay una fuerza que nos invita a vivir sin pensar en las calamidades, la importancia radica en la libertad sin luchar por ganar o perder, no hay dolor en las caídas, se sabe qué existe un daño, pero no lo suficiente para que el viaje termine, se trata de aprender y degustar de lo que para otros es imperceptible, como los detalles en el paraje.

Caminábamos con la máscara puesta, mientras el maestro se percataba que todo el cuerpo se moviera con la energía requerida, anduviéramos de manera orgánica, posteriormente se nos pedía que camináramos en agua, el cuerpo se tenía que expandir, en arena movediza mucho más, no es que el cuerpo se expanda como tal, lo que sucede es que la amplitud del cuerpo es mayor, el rango

²⁵ Camus, Albert, Amor a la vida, pág. 101

de movimiento se realiza separando las extremidades de la distancia que podríamos llamar confortable y la energía aumentaba al igual que la densidad, aún que parezca que no, sí se empuja con el pecho, brazos, pies, una barrera imaginaria, como centro nuestra columna, apretando el abdomen o sosteniendo las costillas, esta misma fuerza sostenida en otras extremidades, así se crea la ilusión, no sólo de ir lento, si no de pasar el obstáculo. Por último el robot, el manejo de energía era superior y con el cuerpo fraccionar los movimientos, se tiene que pensar en una acción que el robot realice, sin dejar de fragmentar la celeridad, el medio es la imaginación y nuestra memoria corporal. Como se siente el viento por el cuerpo, por la piel, de qué manera corre el viento, con el agua, cuál es la sensación que se tiene al meterse al mar o a una alberca, cómo es que se mueven mis brazos y cuál es la velocidad y así con cada una de las densidades, ejercicios que sugerían la sencillez que si no se realizan proyectando la imagen no hay alma, por lo tanto no sucede nada en el pensamiento, gran parte del trabajo actoral radica en la observación, algunas de las veces nos tocaba estar haciendo el ejercicio y otras mirarlo. Al observar, me percataba quien no sucedía en el “aquí y ahora”, muchas dudas en los tránsitos, movimientos parasito; estos no comunican nada y solo estorban, la mirada perdida, sin concentrarse en el punto de fuga.

La ejecución de estas tareas escénicas con una máscara de luchador manifiestan alguna característica, se impone un personaje (repito cada quien tiene su método), no tengo algo desagradable que decir de esta experiencia, gracias a la experimentación mi cuerpo comenzó a trabajar de manera diferente, ya que se tenía como objetivo la amplitud y trabajar con el mundo inconcebible para que, por medio de la imagen se pudiera hacer una transfiguración al cuerpo.

Lo que sugieren algunos maestros es trabajar con una máscara neutra, así los estudiantes aún no tendrán impuestos un personaje y no se verán forzados a actuar. La técnica que utiliza Jaques Lecoq, es activar primero la imaginación con juegos para que el actor no tema a los ejercicios, se involucre y trabaje en equipo.

Imaginemos que vamos a representar el lamentable sentimiento que provocaría el deceso de nuestro perro, con una máscara de luchador, probablemente nos vamos a ver como un hombre rudo que acaba de matar a su perro a golpes, el mensaje será malinterpretado. Una máscara sin gesto es esencial para evitar los malentendidos, hay signos que podemos reconocer, pero solamente si se exterioriza con precisión, consideremos nuestro centro como la columna vertebral con los distintos niveles (alto, medio y bajo) y energéticos para el trabajo en un espacio vacío que nos permita el traslado consecuente del manejo corporal.

Para un niño no es difícil el juego, al escuchar esta palabra el niño sabe qué hacer, al adulto le cuesta más trabajo porque está pensando en el juicio de los demás, adentrarse en el juego le resulta difícil, escuchar, “actuar” ya de por sí es una responsabilidad, la palabra juego nos es conocida porque desde pequeños sabemos que significa diversión, esta palabra al estudiante le resulta de menor preocupante que la palabra “actuación”, en un inicio no queremos que se nos juzgue por malos actores cuando estamos aprendiendo, pero aparentamos estar oxidados por la falta de juego. Entonces, pensemos que se trata de ello, como infantes.

Al igual que se limpia el cuerpo, antes de que el personaje lo habite también limpiemos las formas o estructuras o mejor dicho *clichés*. La voz es de gran ayuda si se usa adecuadamente y cuando no, suceden los malentendidos, en un ejercicio: decimos que estamos molestos y con el cuerpo adoptamos una postura vivaz, sabemos que eso corporalmente no significa un enojo, tal vez si la postura si se bajaran los hombros, el pecho se echa adelante, el ceño se frunce y los brazos se crucen, ya está sucediendo algo en el interior. Nuevamente pensemos en nuestro cotidiano, cómo lo hacemos y así lo representamos, buscando el sentimiento que se busca transmitir, ¿qué voy a decir? y ¿cómo lo voy a expresar?, nos será útil para el falso entendimiento al momento de comunicar.

Como ya lo mencioné la técnica principal es el juego para que el estudiante vaya desinhibiéndose, trabajar con las energías del cuerpo y la ficción. “La máscara neutra es un objeto especial. Es un rostro llamado neutro, en equilibrio, que surge de la sensación física de la calma” (Jacques Lecoq)²⁶, al estar en equilibrio nos permite estar abiertos al descubrimiento. En algunos ejercicios Lecoq solicita, “El despertar de la máscara”, aquí comienza el descubrimiento, aprende a identificarse con los elementos que le rodean, el fuego, el agua, etc., posterior a este llega “El viaje Elemental” , este es un recorrido que los estudiantes realizan con la máscara neutra pasando por lo distintos lugares: el bosque, las montañas, el mar, la ciudad, lo que tienen que hacer es imaginar cada espacio y pensar en la energía necesaria que se debe utilizar para poder terminar el recorrido, no porque sea imaginario significa que no sea necesaria la energía, esta debe de estar presente en todo el cuerpo, para palpar la imaginación se requiere de energía, los ojos son los que nos llevan a ese lugar, a través de ellos nos encontramos en dos mundos el real y el imaginario, mientras pensamos en lo que estamos imaginando los sentidos se alertan para dejarnos sentir lo irreal. Lecoq dice, que estar en un estado neutro nos permite conocer los puntos esenciales de la actuación, conociendo mejor el equilibrio podemos expresar mejor el desequilibrio en los personajes o los conflictos. Al igual que Grotowsky, Lecoq propone que en los ejercicios haga una transposición²⁷.

Recordemos que debemos de partir de una neutralidad para comenzar a crear, solo basta con un ejercicio para que la mente pueda ir registrado los movimientos, comenzamos con un cero y terminamos con el cero, es decir volvemos a la misma neutralidad, es necesaria la descomposición para la composición, sin olvidar nuestra instintiva animalidad, registramos entre distintas especies alguno que tenga características similares al de nuestro personaje, tiene que ver el lugar en donde ese personaje se desenvuelve, es decir si pensamos en

²⁶ Lecoq, Jacques, *El cuerpo Poético*,

²⁷ Método de transferencia: qué consiste en apoyarse en dinámicas de la naturaleza, de los gestos de acción de los animales, de las materias para servirse de ellos con fines expresivos y así interpretar mejor la naturaleza humana.

un político corrupto es posible que pensemos en una rata o un perro, recordemos que no todas las ratas a perros son iguales, al igual que nosotros hay variabilidad por lo tanto tenemos que pensar en una singularidad para después crear una generalidad.

La expresividad del cuerpo como un todo, es lo que nos compete por este motivo mencionó a Lecoq, me parece acertado que en algunas escuelas se esté optando por impartir talleres de pantomima, ayudar al actor a crear imágenes, en algunas ocasiones trabajamos con espacio vacío incluso con objetos imaginarios como los son la chapa de una puerta y al parecer todos sabemos abrir una puerta, ya en la ejecución del ejercicio parece que estamos realizando otra acción, el Mtro. Roberto Duarte, quien usa la técnica de Lecoq, nos hacía hincapié en la imaginación y él es establecer un espacio que todos los que se encuentren dentro de la ficción puedan reconocer. No siempre se pide trabajar tal cual con una máscara.

Francisco Silva nos pidió que ejecutáramos un ejercicio con el rostro cubierto con una maya negra, la intención fue la misma, que el cuerpo proyectará y pudiéramos darnos a entender con palabras qué habíamos realizado con el cuerpo sin la necesidad de ellas, éstas en ocasiones obstaculizan el trabajo del actor.

Una premisa es que el actor sea capaz de crear la propia máscara, del tal modo que genere un gesto que le diferencie de su persona, lo que vendría siendo “alienación muscular”, una máscara impuesta por el trabajo sobre su cuerpo, hay que deshacer las estructuras musculares, si uno es capaz de desmontar estas, es propio de montar otras profesiones o estatus sociales.

En cuanto al trabajo realizado por el actor se le pide que ya creada la máscara gestual o mejor dicho muscular, tense o relaje sus músculos para que de esta manera pueda mantenerla en escena de no ser así la máscara abra desaparecido como el personaje.

IV LA MISTERIOSA MUERTE DE LA MADRINA VARILA

La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila” fue una mezcla, un *milkshake* (*una malteada*). En primera instancia, una negativa del autor, Martín Zapata estaba encantado de que se montará su obra, pero no de una adaptación. “*El Insólito Caso del Señor Morton*”, era la obra la cuál Francisco Silva (el director de nuestra última puesta en escena como estudiantes), había elegido para que fuera representada, es divertida, tiene juegos jocosos de palabras, incluye algo del folklore mexicano, es verdad que la obra de Martín Zapata nos colmó de carcajadas y como estudiantes queríamos llevarla a escena, deseábamos darnos la oportunidad de jugar con el público y hubo desilusión por ser incapaces de lograrlo, además contábamos con un límite de tiempo, algunas coreografías montadas como: la introducción a la obra tuvo que ser desechada. Le agradecemos al autor, su obra nos dejó con hambre en sentido figurado para dar rienda suelta a la imaginación, inquietudes, un desfogue o tal vez, correr un riesgo.

Para la creación de “La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila”, se pensó en obras que se acercaran un poco a la obra de Martín Zapata, Ágatha Christie, fue una de las que estuvo en la lista, leímos algunas de sus obras sin un resultado positivo, o quizás un capricho por parte de los actores, yo que me encontraba ahí, realmente no puedo decir que fuera una obra esencial, solo queríamos hacer algo distinto y pienso que esa obra nos daba esa posibilidad. Esta búsqueda fue redirigida por nuestro director, nos sugirió que se realizará un licuado, que comenzó con una lluvia de ideas. Para los personajes, el Maestro Francisco Silva nos pidió que tuvieran características específicas, basándose en nuestro físico, nos asignó el personaje. Ya con la obra de Zapata teníamos un referente, se me concedió la oportunidad de interpretar a "Consuelo Hayas", una prostituta, en la adaptación de Silva, una prostituta chino-japonesa. ¿Por qué no solo adaptarnos a los personajes que tenía Martín?, porque el objetivo radicaba en que en la última

puesta en escena los estudiantes (nosotros) presentarán una obra que englobara todo aprendido durante cinco años, el manejo corporal, vocal y la metodología para la creación de personajes.

Nos dio un boceto Francisco Silva que teníamos que pintar a nuestra conveniencia. Mi responsabilidad era una china-japonesa, la planeación del nonato.

4.1 Surimi

El nacimiento. Tenía que nombrarla, siguiendo la línea de Zapata, que su apelativo diera juego al escuchar su nombre, y establecer su historia.

Instintivamente, me dio por reflexionar y mirar mi rostro en el espejo, tratando de imaginar cual sería el resultado, debo confesar que se apoderaron de mi las ansias de ver una primera imagen, de esa persona con la cual trabajaría mínimamente 5 meses, hurgue dentro del ropero, buscando que usar, el cabello, me vino a la mente fue Chun Li²⁸, sus chongos y ocasiones volvía al espejo para dibujar con maquillaje una cara distinta, regularmente se piensa que las prostitutas usan sombras azules y los labios rojos, se ha convertido en un cliché visual, y de vestimenta, minifalda, cometí el error que narra Stanislavki en su memoria, tenía todo lo externo y también me miraba al espejo y hacía algunas poses, comencé hablar con dificultad como lo hacen las personas de nacionalidad china acá en México, en lugar de marcar la “r” pronuncian más la “l”, miraba para no parecer tímida frente al espejo y en momentos me reía, de las travesuras que podría hacer ese personaje, pero el interior, aun vacío, tenía que pensar en una estructura que pudiera sostener a ese personaje.

Ejercicio. Defendiendo al personaje.

²⁸ Personaje de ficción del juego de Street fighter

Como si se tratara de una serie de televisión el director nos informó que haría un interrogatorio, según el para descubrir quién era el asesino de la Madrina Varila, con anticipación nos había comentado que todos íbamos a realizar ese papel, pero que tendríamos que defender a nuestro personaje, respondiendo a las preguntas.

Los trece estudiantes, vestidos y peinados como el personaje, esperando el día del juicio, ocupando la parte central del escenario.

Comenzó el juego, pasar la prueba consistía en que tanto conocías al “otro”, que tan bien estaba sustentada su historia pretendiendo ser “él” lo que durara el interrogatorio.

Investigué sobre la historia de China y Japón. La prostitución, nada fácil si me preguntan, para mí es una profesión, aunque antigua muy arriesgada, hice una investigación de campo, de hecho por la noche tuve la oportunidad de ver prostitutas, con sus disfraces en la calle de Humboldt, en el Centro de Toluca, con poca ropa y la mayoría eran hombres vestidos de mujeres situación muy contraria en La Merced de la Ciudad de México, donde no hay que esperar la noche, por la mañana se ve a todo tipo de mujeres paradas en cada esquina, quise observarlo de la manera real, algunas de ellas están en contra de su voluntad, otras porque no hay remedio y es por lo que optan, cada una con su punto de vista debido a la situación en la que se encuentran. En Japón hay unas señoritas a las cuales se les llama geishas, mujeres muy preparadas y doctas en el entretenimiento sobre todo en el masculino, pueden ser vistas como damas de compañía, algunos dicen que son prostitutas bien pagadas, sea o no cierto, lo importante de las geishas es que son adiestradas para a ser independientes desde muy pequeñas, sus padres las vendían para que fueran instruidas, ellas tenían la posibilidad de estudiar, les inculcaban a las artes, además, tenían que saber de música para poder tocar un instrumento, sí, admito que sus enseñanzas no eran nada fáciles, que el convertirse en veterana llevaba tiempo. Al convertirse en una mujer instruida le

daba la opción de elección, muchas de ellas presidían de esa oportunidad, ellas podían escoger con quien se casaría de acuerdo con el nivel económico.

Las geishas comenzaban esta tradición a edades muy cortas a estas señoritas se les daba el nombre de "shikomi" que eran las que se encargaban de la limpieza y de las necesidades que pudieran tener las geishas con experiencia, lo que vi en las imágenes es que su maquillaje es blanco con rojo, nada que ver con el azul que quería usar en un principio, el maquillaje era lo que denota el rango de la geisha, si se trataba de una aprendiz o no, su cuello tenía que estar pintado de rojo cuando aún no se le consideraba una veterana, al igual que sus labios, rojos. Al iniciar en estas artes solo se podía pintar el labio inferior posteriormente, se pintaba los labios con una silueta redonda, dando la imagen de su corazón y su cuello pasaba de maquillarlo rojo a blanco. A las geishas se les consideraba unas artistas, mientras que en la cultura China, la belleza estaba en la pequeñez de sus pies, cuando eran pequeñas estos tenían que ser vendados, en la deformidad de ellos radicaba su belleza, ya de alguna manera impedida de su voz a los mandatos de su compañero masculino también era impedido su caminar. En China al igual que en otras partes del mundo la prostitución estaba en su apogeo, hemos de saber que la mujer no era considerada como el hombre, tenían muchas restricciones, el no poseer derecho a opinar vedaba su posibilidad de crear su propia historia, las decisiones eran solo válidas por aquel que la había procreado o por quién la tenía bajo su dominio, así pues la mujer era vendida a diestra y siniestra al mejor postor, en China intentaron erradicar la prostitución en 1949 sin embargo aún en nuestros días sigue habiendo lugares clandestinos o bien ya se aseguran que hayas sitios específicos para esta vieja práctica.

Entre ambas culturas china y japonesa podríamos superficialmente pensar qué hay similitudes en su maquillaje incluso, en sus rasgos, lo que sí podemos hallar como similar, es la sumisión y no solamente por parte de esas culturas, si no por el sexo masculino, no, no me considero feminista, considero que si se ha llegado a esta práctica es por agrandar y por querer pertenecer aun siendo

agredidas, mutiladas y sobajadas, se habla constantemente de las guerras que precedieron, dado que, la mujer no sólo estuvo presente en ellas como parte de las disputas entre países además ha estado en una lucha interna en cada uno de sus países pugnando por tener voz y tratando de crear una relación óptima con quien debía ser sus compañero y no su enemigo.

En cuanto al nombre, los personajes no son nombrados porque si, tiene un significado y el autor escoge en algunos casos su nombre de acuerdo a las características psíquicas, físicas, el lugar en que se desenvuelve, etc., mi personaje era parte chino y parte japonés, pensando en qué era un ejercicio cómico llame al personaje Surimi Yokojo-Rikishi, la primer palabra de origen japonés hace referencia a un ingrediente que se hace con pescados y carne de aves, es blanco con una leve capa de color salmón o rojo, como el maquillaje que usaban las japonesas y su apellido lo elegí pensando en el juego de palabras y en su profesión, en cuanto a su historia le cree una, pensé en su familia, en los años que llevaría viviendo en Toluca, imaginaba cómo habría sido su pasado para que tomara la prostitución como un modo de vida y cómo fue que llegó a una vecindad en donde habitaban los otros personajes, lo mejor para estos casos son las preguntas: ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde? Y ¿por qué?, el cuestionarnos logra claridad en las ideas inclusive se puede lograr una mejor definición del personaje.

Nos seguíamos preparando, físicamente para el proceso de la puesta en escena, no todo estaba en la creación del personaje, se debe crear un grupo para comunicarnos de manera interna con el mismo lenguaje en la escena.

Algunas de las técnicas fueron los juegos, el juego pone en contacto con nuestra parte infantil y eso nos permite la unión con los otros compañeros olvidando nuestras diferencias, estos relajan el cuerpo y la mente porque a ellos no los ve como competencia sino como diversión. Entre la creación grupal e individual, el profesor nos asignaba ejercicios, logrando enriquecer al personaje,

así liberábamos las viejas costumbres que habíamos adquirido, no responsabilizó para nada al realismo en que estuvo fundamentado nuestro proceso de formación de cuatro años anteriores, finalmente aprendimos a crear personajes basándonos en Stanislavki o Serrano, este último tiene un su libro un apartado el cual se puede utilizar para ir desmenuzando el personaje y de acuerdo a su carácter categorizarlo según su psicología. Es necesario tener un precedente realista, porque se crea una base verosímil, aún que el público no conozca de raíz al personaje, el actor lo precisa. Para crear la historia de Surimi tome como base ambas culturas, China y japonesas, quise que tuviera una historia “real”, que no solo por gusto entra en la prostitución, es una fortaleza en donde ninguna mujer merece estar encerrada; ella tenía que ir creando su propio camino para no depender de un proxeneta y verse a sí misma como su propia jefa y empleada, aceptando su posición en la profesión de las artes amatorias. Ya creada una historia lo que no podíamos hacer era trabajar de modo realista, las acciones no podían ser llevadas a cabo de un modo natural, principalmente teníamos que cambiar la energía que se le da a un personaje realista y pensar lo que decía Roberto Duarte “todo afuera”, hay que pensar en el expresionismo, como si hiciésemos cine mudo, las emociones no quedaban en el intelecto, eran expulsadas y exageradas para que fueran vistas y comprendidas, por lo tanto si no cambiábamos de realismo a comedia, solo obstaculizábamos nuestro trabajo, “[...]. Tiene que adaptarse el personaje a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos en cada actor distinto” Jerzy Grotowsky.

Algo en qué hacía hincapié nuestro director era en crear nuestras partituras de movimientos.

Partituras de movimiento, se pensaría que solo los músicos son capaces de crear una partitura para después generar en la audiencia algún estado de ánimo con el conjunto de sonidos y silencios. El actor tiene que registrar su trazo, es verdad que no se pide específicamente anotarlo, solemos confiarnos de la capacidad de retención de quien lo realiza, lo mejor sería dudar un poco de ella,

no está por demás escribirlo o hacer un dibujo, esto es solo una sugerencia. El que tengamos una partitura nos permite conocer el traslado del personaje al igual que su evolución. La musicalidad se crea con las acciones realizadas en la escena, el colocar un objeto en una mesa, el caminar nervioso de un lado al otro, incluso los conflictos, los silencios en momentos de tensión, posteriormente explotarlos, ya sea con la muerte más lenta o la reconciliación más deseada; con las voces de los personajes se escuchan las distintas gamas que ofrecen, no hay más que prestarle detalle a los movimientos y dejar que la partitura fluya como si se tratara de una pieza musical. La repetición de movimientos da indicios del carácter de personaje, como es que se toca la nariz, como es que acomoda los objetos que se encuentran a su alrededor, como logra relacionarse con su entorno.

Por eso se sugiere, que los movimientos sean pensados, que no se tomen a la ligera, cada ensayo sea un intento para lograr la partitura sin titubear, ésta debe pensarse para un sordo, dado que las acciones se tienen que entender excluyendo el texto, así el movimiento tiene limpieza y hay menos riesgo de tener un accidente. Hasta los accidentes se tienen que planear, cuando se trate de un trazo que implique el contacto con el compañero o que el cuerpo se exponga con un equilibrio o acrobacia.

Llevar a cabo el trabajo de mesa, conservatorios y juegos, influyó en que no sintiera la soledad de mi personaje, por su trabajo poco convencional podría encontrar placer a corto plazo con las personas con las que tenía sexo y fue propicio que la relación no solo fuera en el plano sexual, sino que además, se logró establecer un vínculo entre ellos, especialmente con lo que se encontraban en la misma situación sentimental precaria; mientras tanto el Profesor Francisco Silva hilaba nuestras y sus ideas para la dramaturgia de la obra.

Para la creación de personaje realizamos varios ejercicios que ayudaron a la expansión del cuerpo y energía, es de saber que la energía ocupada para un

personaje de comedia es mucho mayor que para un personaje de realismo, existen seis niveles de energía, el que se pide para la comedia es el quinto porque somos Re-actores, “en comedia la acción no funciona, todo es REACCIÓN”²⁹ además el cuerpo tiene que estar abierto, se dice que los movimientos tienen que ser grandes ahora bien, en qué pensamos cuando se nos dice “que un movimiento tiene que ser grande”, seguro pensamos en exagerar el movimiento, la idea no está equivocada, sí hay que exceder el movimiento manteniendo la imagen de un cuerpo en expansión o que el cuerpo es todo el rostro, pensando que estas líneas trazadas por él, nos indica la relación que tiene con el entorno y los demás personajes.

En ocasiones subestimamos a nuestros personajes, o mejor dicho subestimamos nuestra creación, yo así lo llegue a pensar, me decía: “es seguro que no cambia nada la historia y realmente no salva a nadie”. Después de meditar, me sentí orgullosa de mi roll y el de cada uno de mis compañeros incluyo a nuestro director, hicimos una buena mancuerna, lo que menos faltaban eran ideas, mi aportación fue crear a mi personaje y encajarlo con los otros, como si se tratara de una pieza de rompecabezas, precisamente eso fue lo que hicimos, encajar unos con otros, formando una última imagen. Recuerdo que Francisco Silva nos dijo “tienen que hacer que su personaje sea imprescindible”, con esa idea fue que esos personajes fueron creados, los personajes eran antihéroes, un rezago de la sociedad, incomprensidos y solos, igual que un grupo de actores queriendo integrarse profesionalmente con los otros temiendo al escrutinio, o como tú y como yo, que en algún momento nos viene ese pensamiento de lo raro y lo diferente, en lo difícilmente que podríamos encajar como “seres sociables”, en lo complicado que es confiar en él otro. Así con los personajes de “La Madrina Varila” inadaptados, inseguros e inocentes, cada uno con un asento diferente intentando la comunicación, como todos nosotros, igual que ellos dando importancia a objetos absurdos, y no es que haga menos mi trabajo, al contrario estoy satisfecha, logré, la creación de un personaje, amplitud en sus movimientos y distinguir su voz de la

²⁹ Roberto Duarte, Mecanismos de Comedia.

mía. Lo noble de la obra y del labor de todo el grupo es que no se le dio importancia a el personaje principal, resultaba ser un personaje omnipresente y pivote, se nos dio concedió ser un personaje secundario, con la misma oportunidad, dependían del protagonista para generar estímulos siendo estos ocasionados por el mismo personaje secundario. Puede ser que fuera criticada por que ninguno de los personajes era digno de ser imitado porque solo así se le considera a los héroes, pero se nos olvida cuan tontos somos en nuestra vida cotidiana y lo impropios que somos, lo fácil que entregamos a otro ser para tener una mejor oportunidad, pienso que eso no es digno de imitar, queríamos que el rey se burlara del bufón, ya no hay héroes, solo personajes imperfectos, es verdad que primero pensamos en nuestra estabilidad y luego en la del otros, no podría ser de otra forma, pero supongo que también podríamos pensar en nuestro bien sin perjudicar a terceros, si no lograríamos lo mismo que el final de “La Madrina Varila” una muerte absurda para todos por la incapacidad de comunicarnos y tener cuenta un bien común. En cuanto a que si hubo o no un reconocimiento por parte del público, dire que sí, cada uno de los personajes logró la aceptación del público siendo antagonistas. Y el final se resume con la muerte de los personajes, el absurdo del que tanto habla Camus, la muerte del personaje. ¿Por qué no se le dió la oportunidad de vivir a alguno? Porque de alguna manera tenían que pagar su avaricia y su superficialidad, también representa a los actores, tuvimos al público sentado una hora y treinta aproximadamente para que al final los viera morir. ¿Con qué me quede al final del proceso?, recuerdos en fotografías y el aprendizaje, mi vana trascendencia, en cuanto a lo que verdaderamente llevo conmigo se encuentra en mis vivencias, soy yo la que requiere expresar y ser escuchada y sí, morir las veces que sean necesarias porque esa es mi elección, mi futuro es incierto, el de los personajes no, tal vez por ello mi encanto por el teatro, el el único momento en que soy consciente del control que pudo tener ante cada una de las vidas representadas, pienso que la ficción es menos ingrata que la realidad real, un lugar donde no son necesarias las justificaciones para ser.

4.2 Requerimientos para la obra

Para la obra “La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila” el director Francisco Silva realizó la dramaturgia. Otra preocupación que le surgía era el presupuesto, comentó que gran parte del el estaría destinado para la publicidad y los vestuarios, por lo que la **escenografía** tendría que ser básica, una mesa y algunas sillas, pintadas de manera que en cuando la luz las golpeará pudrieran dar algunos destellos, por eso las hizo pintar con un poco de blanco y azul, el Mtro. Román González, fue el encargado.

La Iluminación a cargo de Víctor Manuel Colunga (†) mejor conocido como “El Veloz”, llamado así por realizar un trabajo eficaz. La luz jugó un papel de importancia, fue realizada para que el espacio vacío remitiera y diferenciara los distintos espacios de la cabaña en donde era llevada la acción, cerraba y abría el espacio dando mejor la perspectiva, jugando con los colores lúgubres, como el azul, rojo y en ocasiones una combinación de ambos explotando en ocasiones la luz blanca para aligerar las partes de tensión o bien de misterio.

Vestuario, por Adriana Ruiz quien se encargó de darle color y grandeza, vistiendo a los personajes con colores llamativos, no solo adornándolos, sino que acompañará la personalidad de cada uno junto con Al Mendoza, quien se encargó de realizar la idea, respetando sus ideas expuestas en papel.

Al parecer la maldición de la Madrina Varila aún no llegaba a su fin, otro inconveniente estaba por presentarse, estábamos en tiempo límite, parte de los vestuarios aún no estaban listos, la elaboración y la personalización de ellos llevo más tiempo de lo que se tenía pensado, nuevamente el Mtro. Francisco Silva prestó de pensamiento, sugirió una alternativa, tener dos estrenos, el primero con vestuario negro, lo más parecido al figurín de Adriana Ruiz y el segundo con el

vestuario correspondiente, esto lo realizo pensando en la fecha que teníamos para el estreno, ya no había forma de aplazarla porque ya se había hecho la publicidad.

La obra, fue estrenada el 26 de abril del 2013, en el Teatro de Cámara Esvón Gamaliel.



(Fotografía Patrice Goupil. “La Misteriosa Muerte del a Madrina Varila”, estreno con vestuario en negro)

El segundo estreno, ahora si con el vestuario de color, en el mismo espacio, se llevó acabo el 11 de mayo del 2013 a las 17hrs, este para mí muy especial, la forma en la que se dio, antes presentación de la obra; los personajes de la “Misteriosa Muerte de la Madrina Varila” hicieron su pasarela, con una alfombra roja fuera del Edificio de Rectoría, en Toluca, Estado de México, era como para no creer lo que estaba sucediendo y bueno mencionando de nueva cuenta al farsante y el farseado, pues ocurrió que la gente que nos acompañó ese día para nuestro estreno; se dio la oportunidad de unirse al juego antes de entrar al teatro, algunos de ellos nos hicieron favor de usar pancartas que nosotros mismos habíamos realizado, todo para hacer un show y lograr llamar la atención del público, digamos que de apoco íbamos destapando el regalo para que la gente se sorprendiera, además así podría interesarse por lo atractivo de la envoltura y seguir descubriendo lo que se encontraba dentro del teatro.



(Fotografía Patrice Goupil. "La Misteriosa Muerte del a Madrina Varila")

Realmente si se dice fácil, ahora que escribo me vuelven los recuerdos y son momentos de añoranza, instantes que pensé ya borrados, fue una locura de la cual agradezco haber sido parte.

Claro que no todo es miel sobre hojuelas, no todos estaban felices, lo siguiente es preámbulo para mi siguiente punto.

Nos sentíamos gratos porque nuestro objetivo se cumplía, el de un teatro lleno, sin embargo no sólo nos acompañaba el público en general si no, que también teníamos público “especial”, un ojo entrenado -actores- que dejaban ver su inconformidad a que el público asistiera, hacían comentarios, como: “no había una historia la cual seguir”, “los personajes y su lenguaje eran vulgares”, para no ahondar tanto en detalles éramos como la comida rápida de algún restaurante de hamburguesas, solo así, servíamos para calmar el hambre, pero no para alimentar al público con algo de calidad.

Entonces, ¿qué sucedía con “La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila”?, fue de verdad una obra pensada o mera ocurrencia de los que estábamos inmiscuidos en el proceso y ¿qué llevó al público a aceptar una obra que para algunos no merecía ser vista?, ya que, sí de trabajo artístico se habla ésta carecía de él, según algunas críticas, ¿acaso fue lo “vulgar”?, que interesaba a los espectadores y algunos de los actores que iban con “ojo-criticón” para ver esta obra, las respuestas varían, con sus respectivos “a segunes”, del público nos interesaba que se dejaran llevar por el juego tanto como nosotros los hiperactivos.

¿Qué de lo que conocemos nos causa repulsión?, será que lo que se vio en escena desagradaba tanto que para algunos le causan curiosidad saber qué pasaba con los otros finales de los personajes. Como sociedad estamos dispuestos a ver una obra que podemos llamar “bella” y seguramente reúne las características estéticas que nos hacen pensar que es una obra de arte, sin embargo en lo “feo”, no sucede lo mismo, ya que no tienen la misma cualidad que lo bello, no podría llamarse obra de arte, nos cuesta reconocer que vivimos en un mundo lleno de pros y contras, sinónimos y antónimos y claro distintos gustos, hay

quienes en lo feo encuentran belleza y viceversa, el “buen gusto” es subjetivo o relativo.

4.3 Lo bello y lo feo

Desde la infancia nos han enseñado a distinguir supuestamente entre lo bello y lo feo, tomando como real el juicio de otros. Hace algunos años veía un documental, en que los niños eran puestos a prueba, según su juicio preconcebido.

A los niños se les presentaban dos fotografías de las cuales, una la tenían que elegir como “bonita y la otra “fea”, según las características físicas de la persona, los infantes desconocían la biografía de la persona y solo con el hecho de ver emitían un juicio, un ejemplo de ello: si comparaban un rostro joven de una mujer con el de una de setenta años, les parecía que la mujer mayor era fea y mala, la relacionaban con una bruja o alguien con mal humor, y el de la joven les parecía “bonito”, que era divertida y alguien de confianza para poder jugar, estos estudios funcionaron para darnos cuenta, como es que observamos el mundo, nos fijamos de lo que miramos en la superficie, juzgando lo que nos parece digno de ser admirado.

Aristóteles sobre la belleza, “En efecto, bello es lo que, siendo preferible, por sí mismo, sea laudable, o que, siendo bueno, sea agradable porque es bueno”³⁰

Kant < el juicio de gusto, mediante el cual un objeto es declarado bello, bajo la concepción de un concepto determinado, no es puro>³¹

Mientras que para Aristóteles las formas o conceptos sustanciales se encuentran en los sentidos y lo real es verdadero, pensando en qué hay distintas realidades en cada uno de los individuos, por lo tanto la belleza es subjetiva,

³⁰ Textos varios de estética y teoría del arte, pág. 60

³¹ Ídem, pág.10

teniendo en cuenta que cada uno de los entes percibe de manera distinta los valores son referentes ideales, no tomando en cuenta la virtud. Y para Kant, un objeto es bello porque “es”, naciendo con un objetivo, por ejemplo, la naturaleza, y otro es la belleza adherente, al objeto que se le otorga un juicio de valor subjetivo, por ejemplo, una pintura.

En cuanto al gusto Kant explica:

“Un juicio de gusto, en lo que se refiere a un objeto de fin interno determinado, sería puro sólo en cuanto se el que juzga no tuviera concepto alguno de ese fin o hiciera en su juicio una abstracción de él. Pero después, aunque, habiendo juzgado el objeto como belleza libre hubiera enunciado un juicio de gusto exacto, vendría a ser criticado por otro que hubiera considerado su belleza como belleza adherente (mirando al fin del objeto) y acusado de gusto falso, habiendo ambos, cada uno a sus modo, juzgando exactamente: el uno según lo que tiene ante los sentidos, el otro según lo que tiene era el pensamiento. Por, medio de esta definición puedanse (sic) arreglar algunos disentimientos de los jueces por el gusto sobre la belleza, mostrando que uno se atiende a la belleza libre y el otro a la dependiente, que uno enuncia juicio de gusto, puro, y el otro, uno aplicado”³²

Entonces si es relativo el buen gusto, por qué juzgar una obra “según los que saben de estética”. Primeramente, que es lo que entendemos como “gusto”, Susan Sontag explica, *“hay gusto en las personas, gusto visual, gusto emocional; y hay gusto en los actos, gusto en la moralidad [...], también hay un tipo de gusto en la inteligencia, en las ideas. (Uno de los hechos es que tiende a desarrollarse muy desigualmente [...])”*³³, al parecer la sensibilidad juega un papel importante para la elección del gusto, es decir si se trata de uno bueno o malo, sin embargo, ésta siempre vendrá acompañada por nuestro conocimiento previo, es decir por el molde en donde fuimos crecidos.

La obra teatral que realizamos no fue para gustos individuales, fue para agradar a gran parte de los espectadores que asistían y con fin de divertir, lograr establecerlos por un momento en un tiempo y un espacio distinto, aunque no se

³² Immanuel Kant, Antología, Textos de estética y teoría del arte, pág. 20

³³ Sontag, Susan, Contra la interpretación, Notas sobre lo “camp”, pág.356

podieran trasportar físicamente, estábamos para aislarlos mentalmente, no para que el público saliera del teatro pensando en una revolución, la historia de la obra opinaron algunos “carecía de profundidad además de ser exprés”, se nos olvida que estamos en constante evolución, cada generación es distinta.

Cuando era niña lo que me divertía era ir a la juguetería a elegir, con lo que jugaría, hoy en día los niños son felices con su celular, un gadget que tiene algunas aplicaciones para entretenerlos, meterlos en otras dimensiones, también pueden aislarlos, pero no para que quieran analizar el mundo que los rodea, si no para idiotizarlos. Pudiera presumir que mi infancia, aunque rustica, era aprovechada con movimientos y juegos interminables, para estas generaciones algo absurdas. En cuanto a gustos diré que mi generación fue mejor que las que continúan, pero es solo mi opinión, no necesariamente tendría que ser tomada como verdadera. Como lo es cuando alguien ejecuta un juicio, y otro lo toma su argumento como verdadero.

Hay procesos que llevan más tiempo que otros, así también lleva tiempo preparar a los actores de acuerdo a la obra y dirección, algunos de ellos, piden actores con ciertas características físicas por ejemplo fornidos y guapos, esto no se ve mal, al contrario, el público lo acepta, porque estamos en una sociedad de masas que cree en esos cánones de belleza establecidos y el espectador no sólo va a ver a los actores, también va intrigado por el factor del cuerpo, a consumir el producto que se le vendió y que acepta, según lo que le agrada y no es necesariamente malo, no tendríamos que ponernos en el plan moralista, claro que somos seres vivos y nos atrae lo que vemos por lo tanto nos admiramos de la belleza. Sin embargo, qué hay de las obras en donde no existe un canon de belleza como es el que se requiere, los actores tienen distintas características físicas y tal vez no todos son agradables para el ojo humano, se vuelve simplemente feo y obsceno, no es digno de ser visto, ya no estamos acostumbrados a ver la belleza natural.

Los sucesos de evolución que ocurren en la vida ya sea buenos o malos, son aceptados, porque son parte de ello, en la medicina se ha inventado un borrador, como si se tratara de escultores crean una plasticidad que el hombre utiliza para alterar el cuerpo y de igual forma el ojo del ser humano, lo natural, se torna simple, falto de gracia, incluso lo que ahora para nosotros es bello, es un desecho, partes intercambiables con las que nos podemos modificar, el desarrollo en la medicina nos permite cambiar algo que no nos agrada para ser “ese estereotipo estético”, “el boom televisivo”, queremos pertenecer tanto que se nos olvida la individualidad y negamos nuestro ser.

Primeramente, tendríamos que tener en cuenta que lo bello y lo feo han acompañado a nuestra naturaleza de acuerdo a como nos han enseñado a percibir el mundo, otro factor es que, vivimos, respiramos y comemos así como, meamos, pero hay palabras que si podemos pronunciar en público y otras no, nos da pena, la sociedad es quien nos reprime y nos ceñimos a ella de acuerdo a lo que se cree como correcto e incorrecto (lo moral).

No siempre fue así, los griegos eran admiradores del cuerpo y de satisfacerlo, por eso los carnavales, días y noches de desfogue para Dionisio. En cambio en el Cristianismo sucede una contraposición, todo lo que antes era permitido ahora es prohibido, incluso la risa era concebida como algo diabólico y obviamente las prohibiciones tienen sus consecuencias como la libertad, el deseo para expresarse en contra de pensamientos radicales, llevó al hombre a realizar sátiras en contra de aquellos que se encontraban en el poder, y esa forma de expresión sencilla sin anunciar palabras rimbombantes haciendo mella de forma obscena, acerca de los comportamientos impropios de aquel sujeto. Lo cómico sucediendo como forma de provocar a el poder y desahogo para él vulgo, para no crear revoluciones se dan ciertos permisos a la masa para que tengan su “día”, pan y circo para el pueblo.

“El hombre hizo, hace... el otro mundo, el verdaderamente otro, el que no existe, el mundo que es broma y farsa [...]. El juego, pues es el arte o

la técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para escapar, evadirse a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal” (José Ortega y Gasset, La Idea del teatro)

Con esta idea de la farsa, permitimos al público un momento de desfogue meramente para divertirlos, con una obra obscena, que según Umberto Eco la comedia y la obscenidad van de la mano, estamos en plena disposición de face burla de cualquier incidente risible como acto liberador, y como no hacerlo de estos personajes parte bufones y clowns, aceptando la ingenuidad de cada uno de ellos y las deformaciones internas, intentando sobre salir ante los demás, si bien la Madrina Varila ya estaba muerta y buscaba vengarse desde ultratumba, estos personajes al ser ambiciosos cayeron en su propia trampa y su final, la muerte.

Acaso no es como nos representamos como sociedad, siempre tratamos de ver por los propios intereses y no tiene porque verse mal, al contrario, la lucha que hagamos individualmente será los que nos saque del oyó no obstante dañar a otros para alcanzar nuestro objetivos; nos convertiría en sujetos casi bestiales.

La obra de la Madrina Varila, contaba con personajes arquetípicos con características estereotípicas, los conflictos entre ellos se tornaban ridículos, y aún más las acciones que realizaban, eran como peleas de niños, como adultos sabemos que pueden ser resueltos con facilidad, pero como infantes toman tan enserio la problemática que nos parece gracioso verlos pelear por nimiedades, así mismo con estos personajes poco comunes que eran un tanto exacerbados con cambios abruptos de humor que nos parecería difícil creer que sea una posibilidad, esto no es más que una deformación humana y quien si no los bufones son expertos en ese tema, reflejar al amo, en su máxima expresión.

Podría decir que “La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila” es parte del kitsch (arte no arte) o del arte Camp (no es necesariamente mal arte), algo rupestre con colores llamativos como los usábamos en los vestuarios, pero no acaso lo kitsch nos lleva a ese lado primitivo parecido a revelar y esconder, estos personajes no

tenían por qué hacerlo puesto que su realidad ficticia es distinta a la nuestra, por eso el vocabulario tan abierto o en doble sentido; y el querer tener ese juego y coqueteo sexual, además en el plano teatral no se cuenta con mucho tiempo para pensar, la vida del personaje tiene un tiempo, un “aquí y ahora”, dentro de lo Camp se da permiso a jugar con la sexualidad y con lo grotesco, sí, una copia forzada de la realidad representada por personajes marginados, necesitados, su vestuario llamativo aligeraban esa pobreza interna, tanto en la psique como en cuestiones amorosas. La trama despolitizada, con un alto grado de artificio, un contraste entre lo absurdo de su realidad con lo extravagante de sus personalidades, puede ser que no estuviéramos específicamente frente a una obra que retara nuestro intelecto, pero no por eso deja de ser obra de arte, sí, estoy dotando con una idea de lo Camp a la obra, por lo tanto le adhiero un valor, esto le da otro sentido a la justificación de la misma obra.

Se tenía un fin, “que las malas lenguas”, no lo tomaron en cuenta, que el teatro fuera habitado y segundo “en lo Camp, o puro, el elemento esencial es la seriedad, una seriedad que fracasa [...] Sólo aquella que contiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo”³⁴, es el intento de lo extraordinario, en el sentido que pueda ser capaz de seducir o captar la atención de quien observa, con la risa.

Parafraseando a Sontang, personaje es la glorificación, el carecer de lógica del “momento” no es tanto al desarrollo del personaje, si no comprendido constantemente como un estado de alerta o incandescencia, como lo es un RE-ACTOR.

Se acepta adherir al espectador los sentimientos de angustia y crueldad, y con esto se piensa que el mensaje que se da, lleva implícito “cómo se debe de hacer arte o cómo es que pensamos que él espectador puede divertirse en una obra o entender el mensaje, si lo bombardeamos por conceptos desconocidos

³⁴ Sontang, Susan, Contra la interpretación, pág.365

estamos equivocados, no, mucho menos llamo al espectador estúpido y menos dudó de su capacidades cognitivas, pero como actores, debemos darnos cuenta cuándo las fórmulas para atraer al público no nos funcionan y recapitular, seríamos más tontos nosotros sí forzamos al público a ceñirlo al lenguaje artístico.

“Mi objeto, sólo puede ser para mí como sea para sí mi fuerza esencial en cuanto capacidad subjetiva, ya que el sentido de un objeto para mí [...] llega precisamente hasta donde mi sentido y por eso los sentidos del hombre social son otros que los del hombre no social, así, también es la riqueza objetivamente despegada de la escénica humana la que determina la riqueza de los sentidos”³⁵

En cuanto críticos, porque no simplemente tener un mente abierta y pensar que, el respetable se cansa de ver lo bonito y de los bellos romances que en la vida cotidiana no ocurren, que este pensamiento equivale a lo Camp puesto que, lo imaginamos como si se tratase de un final de telenovela, porque no solo darnos un tiempo y pensar que en ocasiones es bueno alejar al público de vez en cuando de su realidad y de la realidad a la que se expone en la televisión o los distintas medios de comunicación, problemáticas que ahora también ve en las redes sociales, el propiciar un momento de alejamiento es válido, la mente necesita aligerar todos esos problemas y por qué no, nosotros como actores igualmente necesitábamos crear de distinta manera, pudo haber sido un acto de rebeldía, una forma de protestar, sugerir que el actor puede ser capaz de proponer, tanto así, que no solo para un trazo se le tome en cuenta sino que de igual forma para el proceso creativo que pudo ser incluso de meros conceptos, que al final se tuvo un resultado que pudiera ser representado y visto.

La obra, podría catalogarse entonces como Camp a este tipo de arte, en donde los colores nos deslumbran y los personajes son caricaturas estereotípicas, ruidosos, mal hablados, unos más ingenuos y otros obscenos, pero lo más

³⁵ Marx, Carlos, Los sentidos Estéticos, *Textos de estética y teoría del arte*, pàg. 35

parecido a los seres humanos, y aún con todo esto, la propuesta de la obra nos abrió puertas.

Se inscribió la obra para que participara en el FITU (Festival Internacional de Teatro Universitario), la Universidad Autónoma del Estado de México nuevamente se exponía para figurar y que nuestro trabajo escénico fuera visto en este festival de importancia académica. La verdad no contábamos con que se eligiera la obra, sí, en nuestro lugar de origen habían sido variadas las críticas no esperábamos menos de él jurado experimentado que vino a presenciar la obra. Afortunadamente sí fuimos elegidos para ser participantes, miércoles 5 de febrero del 2014 a las 12:30 nos presentamos en el foro Sor Juana Inés de la Cruz en las instalaciones de la UNAM con la categoría C2- Estudiantes dirigido por maestros, la experiencia fue única, asistimos a la premiación lamentablemente no fuimos elegidos, solo quedamos como finalista no obstante después de ello, otras generaciones que nos sucedieron se dieron la oportunidad para inscribirse a dicho festival.

¿Cómo fue que una obra con pocas expectativas pudo ser finalista en un festival Internacional Universitario?, a mí no me sorprende, ya que estamos viviendo épocas diferentes cambios constantes y esta obra fue uno de ellos, el realizar un producto de distinta manera ayuda a la innovación y la renovación de ellos, necesitábamos reconstruirnos y ésta obra vino a cambiar algunas mentalidades, la comedia no solo ésta en los chistes bien dichos, proviene de nosotros de ahí lo risible, la burla, la catarsis ayudan a que nos liberemos del acontecer del día, si hay obras malas y esas se encuentran en donde no está el público, sea una obra del género que sea debemos apostar porque haya teatros llenos, darle un poco de faramalla al público antes de cada estreno, divertirlo así sean con lágrimas en los ojos, hay mucho que decir no hay duda de ello, en el teatro no debería haber pelos en la lengua, pero tiene que ver la forma en la que es entregado el mensaje, el público, no quiere chistes baratos, eso no se hacía en la obra de “La Madrina Varila” eran juegos de palabras en donde las acciones, el

carácter del personaje y su ingenuidad lograban el efecto de la risa, precisamente pensando en el público no nos valimos de las “malas palabras”, eso sería un chiste que terminaría por aburrir y hartar al público, no hay que irnos por el camino fácil, y con esto hago referencia a todo sentido teatral, apostemos por dar un producto de calidad, no importa cuanto sea el presupuesto siempre pensando que somos un producto más y tenemos competencia por lo tanto pensemos que ese dinero que paga el espectador para ver una obra de teatro tiene que está bien invertido y tengamos por entendido que tenemos las herramientas necesarias para ser competitivos en otros estados incluso en otros países.

Miércoles 5 • 12:30 hrs. • Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Duración: 100 min.



La misteriosa muerte de la madrina Varila

Creación Colectiva

Dramaturgia y dirección: **Francisco Silva**

Facultad de Artes Teatrales de la Universidad Autónoma
del Estado de México • Grupo de Teatro Insólito

Con:

Chisco Pérez Avena	Annie-Mel Lover
Lilith Mercado	Surimi Yokojo- Rikishi
Nayely Hernández	Rutiselio "El gran frijolín"
Julieta Pérez-Meza	Flora Bocotas
Luis Ernesto	Chicho Pelayo
Alberto Ayala	May Vergara
Elim Posadas Jaurez	Sally Jones de Vergara
Fabiola Blancas	Edith Portento
Livia Aussenac	Auguria Portento
Laura González	Sara del Oyamel
Inés Aguilar	María Dolores del Oyamel
Stephanía Nolasco	Penumbra Darks
Serafin Morón	Cecilio/Tomasso Varila
Nedali Serrano	Inga

Doce inocentes sujetos son citados en una cabaña de descanso en el tirol italiano para vivir la mejor experiencia de su vida (y por "inocentes sujetos" léase sospechosos de un asesinato y por "mejor experiencia de su vida" léase lucha a muerte por sobrevivir).

"La misteriosa muerte de la madrina Varila" es la historia de una terrible venganza que los sorprenderá con cada uno de sus doce terroríficos finales. Así que no confíen en nadie y hagan sus apuestas para descubrir: ¿Quién mató a la madrina Varila?

Iluminación: **Victor Manuel Colunga**, Vestuario: **Adriana Ruiz**, Pintura escénica: **Mtro. Román González**, Musicalización: **Francisco Silva**, Realización de vestuario: **Al Mendoza**.

V CONCLUSIONES

El actor es un bufón que ha evolucionado de los juglares que iban de lugar en lugar para después presentarse en un sitio establecido, posteriormente volvió a su itinerante andar, pero no solo es importante pensar en la evolución de “a” en “b”, si no, el valor que tiene hoy en día el que nos llamen locos, bufones o farsantes. La televisión y el cine no llegaron de la nada, lo mismo que el periódico, ya antes había personas que se encargaban de mantener informados al público y con cualquier acto, audazmente llegaban a la corte o al clérigo haciendo bufonadas pensadas, para que la gente dejara de ver como una divinidad a aquellos en el poder, eran la parte humana y pudiendo ellos hacer escarnio de los Reyes, el pueblo podría verlos como humanos. En ocasiones creo que se nos olvida para quienes estamos haciendo teatro, estamos más preocupados por el reconocimiento o críticas de nuestros compañeros actores que no, nos percatamos que el que de verdad nos importa se está yendo con una imagen distinta a la que es esencial y ésta es la diversión para aprender, la cultura. En qué clase de seres humanos nos hemos convertido para pensar que, la cultura se trata de algo “snob”, al parecer los rituales Dionisiacos los hemos transformado en reunión de té y la desfachatez del juglar por información para no ofender, no al público, si no a quién pudiera vetar nuestra voz. ¿En dónde van quedando esos años de lucha para expresarnos?

Sabemos que no hay héroes como los que idealmente nos plantearon los griegos, los crearon con la idea de que cualquier hombre pudiera imitar ese modelo humano, más que imitar, temerle, lamentablemente el vulgo veía contrariedades en sus gobernantes, por eso la aparición de la comedia, tenían que expulsar el sentir de impotencia, cómo es que se les exige buenos valores a unos y a otros no, qué clase de dioses inventaban que acaban con un pueblo, pero con los hijos de los dioses no. Logramos abrir los ojos y quitar la venda de ignorancia, nos damos cuenta que se puede matar dioses que algunos son más

terrenales, siguen engañando a la masa con imágenes y verborrea que ni ellos mismo asimilan. La importancia de la comedia no radica en la burla hacia el otro, si no que, tenemos la capacidad del error sea cual sea nuestro nivel socioeconómico, como la muerte de Dios de la que habla Nietzsche, tanto los dioses como el súper hombre no existen, son conceptos que se tienen que deconstruir para construir a partir del ser, por eso la actuación es de mi interés, quita el ornamento al hombre para verlo con su vacíos y lúgubres.

Nos siguen hablando de dioses, en los cuales algunos no creemos, porque no vendrán héroes, serán antihéroes personajes complejos que puedan acabar con la ignorancia, pero no podemos hacerlos si no hablamos el mismo lenguaje ¿para quién queremos representar? y qué es lo que esperamos o ¿cuál es nuestra expectativa? Dé antemano sabemos que somos finitos, en este mundo, no vamos a durar el tiempo que nos imaginemos, y qué hay de nuestros personajes junto con las representaciones. Seguramente la gente no nos va a reconocer, no vamos a trascender como los mejores actores de Toluca, sí a caso en algunas fotografías; pero solamente eso, vamos a ser una imagen, a nadie le va a importar nuestro proceso, ni el método que utilizamos para crear, ni los días o meses que tardamos para presentar una obra de teatro. Por eso Camus llamó al actor “reina de lo absurdo”, porque el actor se la vive de representación en representación con miras a la trascendencia, cuando su trascender es la muerte por la muerte, cuando le da fin a los personajes y esto no es más que un dejavú de su futuro como persona. No se me tome a mal el comentario, soy actriz y sí, en un principio se supone toda la vida llena de aplausos, que después se tornan en preocupación, de nada me sirve representar a un personaje, si no hay mensaje, con esto mi preocupación al ver espacios teatrales vacíos.

La muerte no le llega al actor con el final de la representación, la muerte le llegará cuando no haya quien se presente en esos teatros, pero esto no será responsabilidad del cine, es del director y del actor en segunda instancia porque el da la cara, al que se le juzga de bueno o malo, cuando el director fue quien le

guió. No responsabilizó a alguien, solo creo que la ideal del director pudiera converger un poco más con la del común, tampoco quiero que se piense que deseo que todas las obras tengan el mismo tema o tratamiento que el de “La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila”, escogí este tema, porque fue criticada al ser diferente a las demás obras, por su sencillez escénica y “vulgar”, pero se nos están olvidando los MOTIVOS para crear, le damos cabida e importancia al que nos critica y entrada gratuita, que al que paga su boleto.

La muerte soy cuando no estoy actuando, eso a nadie le importa porque no soy indispensable, no importa quien esté actuando en este momento, lo importante es lo que estamos diciendo en hoy y cómo, si el público no es tan asiduo al teatro como era antes. Hoy contamos con competencia y no solo porque hay bastantes compañías de teatro en todo el mundo, aún con esto tenemos más público que hace un par de años ya que, hay obras que se recomiendan de boca en boca, además es un arte vivo que no pierde frescura, las representaciones nunca serán las mismas, lo anterior carecerá de importancia si no nos alejamos de nuestra persona “actor”, claro que no podemos deslindarnos tan fácilmente de éste, pero tenemos que adquirir un panorama amplio, de vez en cuando pensar como público, es verdad que se dice que no se le tiene que complacer del todo, si no es así entonces quién va a ver una obra de teatro, ¿los actores?, el asunto se vuelve particular y es ahí, donde cerramos nuestra posibilidad de las distintas expresiones que podamos brindarle, siempre hay alguien dispuesto a dejarse seducir por el teatro y prestarse a la farsa del loco que va creando mundos ficticios, imaginando objetos y lugares posiblemente existentes, pero que no precisamente se encuentran en nuestra realidad. El actor es cautivador por su capacidad de imaginar y dejarse atrapar tan solo por unas horas en un mundo creado en ocasiones por una semiótica y sintaxis que luego vuelve pragmática en el mundo real. Pero, cómo se hará tangible, si entre nosotros no solo existe una competitividad, si no una tendencia a destruirnos, hay veces que no tenemos argumentos necesarios para poder expresar una crítica constructiva, nos pensamos doctos en temas que desconocemos, cómo suponiendo que sabemos

del “buen gusto y el mal gusto”, cuando es algo que no tiene importancia porque se torna relativo. Estamos señalándonos nosotros y no para crear una comunidad, dónde se encuentra la “no critica” entre nosotros, según Grotowsky. Se nos ha perdido el piso, por qué Shakespeare y Molière pensaban en hablar como el “común” basta con leer para darnos cuenta, expresado así en los diálogos, nos persignamos e infartamos del lenguaje y de lo explícito de las formas corporales, ¿no es acaso parte de la Comedia del arte?. Pienso que estos cambios constantes, entre pensamientos y tecnología, desajustan un poco la mente humana, nuevamente adaptamos nuestro razonamiento y será necesario volver a la raíz, explorar nuestro “yo teatral-primitivo”, sin pensar que la cultura es solo para un grupo pequeño de personas ingratas al compartir su conocimiento. La belleza de las palabras no radica en su dificultad, si no en el entendimiento.

La máscaras que aún han envuelto de misticismo a los personajes de la Commedia dell’arte vuelven a nosotros como bumerang para dejarnos en claro que tenemos que ser como los zannis, virtuosos en cada momento, dejar que la máscara nos lleve incluso si no está siendo usada, la alteridad y otredad que nos brinda concebir la representaremos. Como hombres sería imposible pensarlo, pero como actores tenemos la posibilidad de ser otro, no para desconocernos sino para conocernos, “para existir yo es preciso que encuentre a otro. Insistiendo en la palabra encontrar, puesto que si yo lo hago ya no es otro” (Hegel).

Los mecanismos de comedia, fueron creados para circundar al RE-ACTOR, que acciona y reacciona todo el tiempo, todo para él es dónde se encuentra y con quién, sabiendo por supuesto con anterioridad a qué lugar pertenece en cuanto a clasificación social y la relación que tiene con sus pares, el que este Re-actor expulse sus emociones para que sean vista incluye un manejo apropiado del cuerpo y del signo, los idiomas son distintos en ocasiones una palabra tiene distintas significaciones; no obstante, los símbolos ya son imágenes preestablecidas que se pueden llevar acabo con las acciones del cuerpo, así

tendremos una comunicación óptima con el espectador y habrá claridad de movimientos.

Todo lo anterior es de importancia para la creación artística, conocer y desconocer nos auxilia en la búsqueda ya sea interna o externa. En cuanto a la psique que bien se puede utilizar el “sí mágico “ tengo que explorar todas las posibilidades con mi cuerpo, saber qué ejercicios acrobáticos puedo hacer o no, de qué manera es que mi cuerpo al expandirlo, logra ser de interés, es importante para la puesta en escena pues se apuesta por tener un cuerpo dispuesto al encuentro.

El que esta obra “La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila”, haya creado controversia, haya sido del gusto o no, si mostró un cambio, principalmente en la forma en la que creábamos nuestros personajes, no solo le dimos relevancia a la tinta y al papel para escribir sus antecedentes, le dimos libertad en los ensayos para que tuvieran la oportunidad de establecer distintas conexiones con los personajes, sin limitar la imaginación y la capacidad de cada uno de los actores. Al inicio hubo un shock, lo diferente nos asusta, más que aterrarnos es lo que no comprendemos o lo que nos coloca fuera de la zona de confort, esta obra nos apartó de lo que percibíamos como conocido. Otro cambio fue que, nos dimos cuenta que el público quiere ver variedad, propuestas que lo asombren. El proceso de “La Misteriosa Muerte de la Madrina Varila” que fue tan balanceado, por no estar “dentro del molde”, recipiente que se está quebrando por nuestros sucesores con más frecuencia es utilizado este método, incluso por aquellos críticos, y bueno, lo que sucede es que, no es nuevo, nos olvidamos de aparición el *canovaccio*. No es que se tenga que inventar algo nuevo, solo hay que saber usar las herramientas dadas y confiar en los clásicos. Actualmente existe una apertura, los trabajos que se presentan son variados, la presencia del respetable radica en su humor, como ir al cine y elegir una película en la cartelera.

Hay que estar de acuerdo que lo único que se necesita para la creación es un motivo, todos somos capaces de crear un ejercicio escénico, no hay más que tener abierta nuestra mente y libre la imaginación. Nuestro objetivo es que el público se divierta y quiera regresar al teatro, que reconozca ese espacio no tanto como un santuario si no como un lugar en donde desfoga parte de su interior y es como un lugar que lo lleva a la confrontación de su ser y su realidad.

VI ANEXOS

ROBERTO DUARTE

Nació en 1976 en la ciudad de México.

Es egresado de "KIKLOS" Scuola Internazionale di Creazione Teatrale. (Italia) Donde formó parte del elenco de "Cirko Kirko", espectáculo de clown que participó en diversos festivales por el continente europeo.

Fue maestro en La Casa del Teatro, impartiendo las clases de dramaturgia corporal, lenguaje gestual y técnicas circenses (2005-2008).

Así como director de escena en los programas de Televisión Azteca "El Informal" y "La Historia Detrás del Mito" (2006-2007).

En teatro y Ópera dirigió:

"El Esqueleto de la Señora Morales" (2007, Teatro Rafael Solana)

"Los Motivos del Lobo" (2005, Teatro La Capilla)

"D'Buffo para Freanenstein" (2010, Teatro Orientación)

"Los signos del Zodiaco" (2010, Teatro Ocampo en Morelos)

"Tosca" (2012, Teatro Ángela Peralta en San Miguel de Allende)

"La Boheme" (2012, Teatro Ángela Peralta en San Miguel de Allende)

"Viva Verdi" (2013, Ensamble, Hallenstadion Zürich Suiza)

Asesoró en estilo Comedia del Arte y Clown respectivamente los montajes:

"Fuente Ovejuna" (2006, Dir. Mauricio Pimentel. Teatro Rocinante)

"A que no Adivinan" (2006, Dir. Nora Manneck. Teatro Carlos Lazo)

Entrenó al elenco de la Ópera "El rey Nabuco" en el Palacio Nacional de Bellas Artes, en el uso de máscaras rituales (2005). Y al elenco de la Ópera "Carmen" en el Teatro Peón Contreras en Yucatán en lenguaje gestual expresivo (2011)

Participó como actor en:

TEATRO

"Clavigo Depredador" (2008, Dir. David Hevia, Teatro Juan Ruiz de Alarcón)

"Play Medea" (2008, Dir. David Hevia, Teatro El Galeón)

"Pastorela Mexicana" (2008. Dir. Rafael Pardo. Museo del Carmen)

"Sueño de una Noche de Verano" (2009, Dir. Juliana Feasler, UNAM)

"La Tempestad" (2011, Dir. Salvador Garcini, UNAM)

"Vestuario de Hombres" (2012, Dir. Erik Morales, Sala Chopin)

"Solo Quiero Hacerte Feliz" (2015, Dir. Juan Rios Cantú, Foro Lucerna)

"La Isla del Unicornio Mágico" (2016, Dir, Ricardo Ramirez Carnero, Foro Lucerna)

CINE

"Way Out" (2003. Dir. Roberto Civiero. Italia)

"La estafa casi perfecta" (2015. Dir. Emilio Barba. México)

T.V.

"Casate conmigo mi amor" (2014. Dir. Francisco Franco. Televisa)

"Yo no creo en los Hombres" (2015. Dir. Erick Morales. Televisa)

"Juana Ines" (2015. Dir. Patricia Arriaga. Once TV)
"Blue Demond" (2016. Dir. Mauricio Cruz. Sony T.V. -Televisa)
"Falsos Falsificados" (2017. Dir. Chava Cartas. Sony T.V. -Televisa)
"Señor Ávila" cuarta temporada (2017. Dir. Alejandro Lozano. HBO)

Su método de enseñanza teatral especializado en comedia se ha replicado por tres años consecutivos en el proceso de selección del elenco del "Carro de Comedias" de la Universidad Nacional Autónoma de México con la participación de más de 450 alumnos (2013-2015).

Así mismo, fungió como jefe de información, periodista y presentador en diversos programas de radio y televisión como: "Ciudad Desnuda" (T.V. Azteca 1997), "Pasa la Voz" (MVS Radio 2001), "El Gordo y La Flaca" (Univisión 2000) y "Hoy" (Televisa 1999).

Ha sido también director artístico y creativo de campañas publicitarias para marcas como APPLETON, KELLOGG'S, IEDF, FED-EX, TEL CEL, entre otras.



“Mecanismos de comedia”

Por Roberto Duarte

La risa liberada, la risa no se puede contener, la risa explota y resuena en la conciencia siempre cargada de reflexión. ¡Solo con la risa se puede vencer!

El taller de "Mecanismos de Comedia" es un proceso integral de creación escénica, que nace a partir de una inquietud personal al respecto de la pedagogía teatral. Y es que ninguna de las posibilidades de formación escénica profesional disponibles en México, contempla a la comedia en la profundidad como objeto de estudio y especialización. Esto ha impulsado en mi investigación artística y desarrollo profesional, la construcción artística de una metodología practica para el estudio de todas las posibilidades estilísticas de la comedia: El Clown, El bufón, las Máscaras, El Mimo-narrador y tantas otras.

Ordenando y especificando el funcionamiento de 7 herramientas básicas de técnica física, para el actor que aborda un estilo cómico en escena. Partimos de la premisa que para hacer comedia hay que ser "Re-actor" porque el actor acciona en Comedia la acción no funciona, todo es REACCIÓN todo el tiempo. Una vez asumido el rol de Re-actores desde el primer día de trabajo comienza el proceso de creación, un viaje fantástico.

Ya con equipos de creación asignados al azar y con un primer lineamiento, que consiste en determinar un "MOTIVO", para desarrollar su propuesta escénica, los estudiantes comienzan a recibir las herramientas técnicas en el orden que deben ser entendidas y utilizadas en escena.

EL RE-ACTOR: FUNDAMENTOS DE UN TEATRO ÉXTIMO

LAS HERRAMIENTAS:

1) EL AFUERA

Nada de lo que está en el pensamiento del Re-actor, si no se traduce en gesto, le importa al espectador, este es el principio para un método que considera que el trabajo de la escena está siempre al servicio de una ilusión, una ilusión que va dirigida a un público que está imposibilitado para entrar en el pensamiento o a las emociones del Re-actor. Para esto resulta fundamentalmente salir del espacio interior, obviamente. Afuera, donde están la ficción, el espectador, y la ilusión que se propone en escena. Y la ilusión no se hará presente si no es por medio de algo que esté irremediamente presente pero que no sea real. ¿Y cómo hacer presente lo que no existe? No será argumentando lógicamente desde la mente hacia el exterior como nos tuvo acostumbrados toda la modernidad; aquí un traslado de la máxima cartesiana a un "Pienso, luego la ilusión existe" será poco menos que inútil.

Lo que se ve no se juzga, entonces, más que trabajar en un argumento intelectual para convencer al espectador sobre la verdad de lo que se plantea, el Re-actor tendrá que ser capaz de MOSTRAR a quien acude a un espectáculo, que él es alguien que está sujeto a condiciones de una realidad distinta de la que prevalece fuera del escenario.

Para que esto pueda ser evidente el espacio interno del actor se vuelve irrelevante, es en las fuerzas de lo que está AFUERA que el espectador podrá constatar la contundencia de la ilusión propuesta en escena y que él desde un principio estaba dispuesto a creer.

La presencia de la ilusión se convierte pues en el primer y más vital de los requisitos, y el cuerpo del Re-actor se convierte en la primera condición de posibilidad externa a la mente del ejecutante y espectador para iniciar un proceso de diálogo entre dos realidades distintas en una misma comparecencia teatral.

2) LOS NIVELES DE ENERGÍA

Sabiendo que nos encontramos afuera, y la importancia irrefutable que ello implica para la efectividad y contundencia de la ilusión, abordamos ahora la importancia del movimiento y sus implicaciones.

Los niveles de energía los entenderemos como los distintos grados de intención, intensidad y voluntad que el cuerpo imprime en el movimiento.

Antes de hablar de cada uno de los niveles empecemos por entender los conceptos que entrañan. La intención de acuerdo a su etimología Intendere (tender hacia) lo podemos entender como una dirección, tendencia o hasta propósito que puede tener el movimiento de un cuerpo de manera que en un punto éste está dirigido, no es ciego. Desde esta perspectiva la intención se vincula con la voluntad.

La voluntad entonces se puede entender como una determinación de realizar el movimiento en dos momentos distintos: En una primera instancia cuando se vislumbra una intención, aquí la voluntad como tal todavía no opera, donde entra y hace efectiva es en una segunda vuelta en donde se determina que esa intención, antes sólo vislumbraba, se debe seguir y concretar. De modo que el movimiento del cuerpo-sujeto, está auto-determinado y decide de forma consciente la intensidad de sus intenciones pues controla su voluntad.

NIVEL 1: MOVIMIENTOS INVOLUNTARIO.

Mientras se mantiene con vida, el cuerpo está en movimiento. La biología, que siempre buscará la supervivencia del ser, tiene en el cuerpo muchos movimientos que no implican más que un grado de intensidad sin que tengan una intención consciente y menos voluntad, son los movimientos involuntarios, pero no por ello menos importantes (Respirar es tal vez el más grande ejemplo que caracteriza este primer nivel de energía)

NIVEL 2: LA BÚSQUEDA DE LA VERTICAL.

Cuando salimos de lo involuntario, en lo que también el sueño podría incluirse, empezamos a buscar la vertical, lo que para nuestro movimiento implica ya un mayor grado de intensidad y de intención.

La construcción de las metáforas que construyen nuestra realidad lejos de las ensoñaciones, es aquello que nos ayuda a situarnos lejos del intersticio de estas dos posibilidades. Sabemos que seguimos aquí, en este plano. No estamos ni completamente muertos ni locos.

NIVEL 3: EL RECONOCIMIENTO DEL PLANO CARTESIANO, DESPLAZAMIENTO EN EQUILIBRIO.

Al posicionar nuestro cuerpo en la verticalidad que ya implica un cierto grado de intensidad, reconocemos la dimensión espacial en la que estamos destinados a habitar, el plano cartesiano que es la condición de posibilidad mínima para un traslado que se dará de manera horizontal. En este punto el ejercicio de conciencia que se hace con el cuerpo, involucra solamente el saber que estamos en este plano. Aquí la acción tiene un cierto carácter accidental es un desplazamiento en equilibrio.

NIVEL 4: EL TIEMPO DE LA ACCIÓN, O DE LA APARICIÓN DE UN DESEO

La acción que en el paso anterior era como un accidente de la conciencia de la situación cartesiana del cuerpo, ahora adquiere una intención u objetivo al que el cuerpo tiende.

HAY UN DESEO. Cabe decir que este es el nivel habitual en el que nos movemos para concretar intenciones cotidianas. Lo cual en el momento de estar en escena no agrede ninguna cualidad a la acción vulgar. Esta vulgaridad radica en que cualquiera puede actuar-realizar acciones- (Recoger una manzana, grapar un par de hojas, trasladarse o decir un texto que ha memorizado, en casos de mayor entrenamiento estas acciones pueden ser de mayor alcance físico, pero de igual intrascendencia escénica). Al ser tan común como cualquier otra persona fuera de escena, las acciones del actor, resultan superfluas para la contundencia de la ilusión que se pretende mostrar al espectador de un hecho escénico.

NIVEL 5: LA REACCIÓN, DEL CAMBIO CUALITATIVO EN EL CUERPO O DE LA APARICIÓN DEL RIESGO.

En este nivel de energía, es donde se da el cambio cualitativo que se busca en el Re-actor. Para este punto ya no sólo pretende hacer creer al espectador en una ilusión, él mismo ha sido afectado por ella y no puede más que reaccionar a lo que le suceda dentro de la ilusión en la que ahora habita. Aquí se ha separado del vulgo y del mundo para interactuar con otro mundo posible que no es real y no es fantasía en el pensamiento. Es ilusión éxtima.

Para este punto lo que realiza en escena producto de las facultades activas de quienes participan en ella, sus egos han quedado suprimidos y no tienen más opción que reaccionar ante la demanda de fuerzas externas. El poder del yo queda supeditado al mundo de las ilusiones.

Este arrojamiento y evidencia del riesgo al que el ejecutante se expone, despierta si remedio el interés del espectador pues ve su propia existencia reflejada y puede arrojarse a la ilusión sin riesgo, pues la vida que está comprendida es de quien está en las tablas. La magia aparece.

NIVELES 6 Y 7 SUPERVIVENCIA Y CAOS.

Estos niveles dentro y fuera de escena son preservación, una vez asumido que el quinto nivel de energía es el mínimo necesario para el compromiso con la ilusión, el grado de riesgo puede

aumentar al punto de poner mi vida en peligro o la vida de todos. Esta es la expresión máxima de nuestro deslinde con la modernidad cartesiana, en el sentido de que aquí es imposible pensar para existir, acá el instinto posibilita la continuidad en el mundo, sea este el que fuere.

3) RELACIÓN CON EL ESPACIO, O LA MANIFESTACIÓN DEL CARÁCTER

Al ser este método una posibilidad actoral planteada desde la física, para un cuerpo de un personaje, sólo se hará posible a través de la aplicación visible de una fuerza generada desde el espacio hacia el cuerpo Re-actor.

Dicha fuerza será entendida como la opositora, u obstáculo para moverse hacia su deseo.

Más allá del trabajo intelectual que pueda realizar un ejecutante para entender la circunstancia de sus ficciones, la contundencia del carácter aparece usando la fuerza del espacio en la que se mueve, y se muestra a modo de tensiones en la columna vertebral, con las que el cuerpo resiste a ser suprimido por los obstáculos que el espacio simbólico le pone enfrente. Esto da al espectador una lectura precisa del carácter planeado por el cuerpo del Re-actor a simple vista.

La posibilidad del movimiento en el plano horizontal, determina que la fuerza del espacio puede afectar al cuerpo en 4 direcciones. De este modo aparecen 4 posibilidades de relación con el espacio, para comprender esto físicamente es necesario cuando el cuerpo se mueve, imprimir una fuerza contraria imaginaria, ilustrada por la posición que la columna guarda con respecto a ella, que siempre será visible y que será tan contundente como la intensidad de la tensión generada por esta lucha de fuerzas.

Esta herramienta le da una lectura posible al espectador de cómo es el personaje que se presenta, y puede darle incluso herramientas para inferir algo sobre la historia del mismo.

Todo ello dependerá de la capacidad de ambos, ejecutante y espectador.

4) MOVIMIENTO NARRATIVO

Esta herramienta del método al servicio del movimiento, tiene que ver con los símbolos y en qué ritmo queremos llevar al relato de nuestra ilusión, y para ello, como en el resto de los casos haremos visible esta intención a través del cuerpo. Pues aquí, en el método, lo que no interesa es lo que resulta irrefutable por evidente.

Al avista buscaremos entonces tres cualidades de movimiento:

El movimiento debe "Contar". El gesto es palabra, entonces es sonido. Todo movimiento forma parte de una partitura previamente establecida. Esto provocará una armonía de toda la propuesta plástica de un espectáculo.

El movimiento debe "Narrar": Qué todo movimiento concuerde con una línea de sucesos y manifestaciones que sirven de hilo conductor, tanto en lo individual como en lo colectivo, en función de la propuesta como un todo coherente. (aun cuando se trate de un relato absurdo)

El Movimiento debe "Significar": Que cada movimiento represente, en el terreno simbólico, algo claro al respecto de lo que se dice al espectador en el momento que éste recibe lo que observa en escena. Por eso la semiótica tiene pretensiones universales, del mismo modo, cada movimiento a modo de signo, estará provisto o cargado de un significado de largo alcance.

La aplicación efectiva de esta herramienta ayuda a la buena traducción y conservación de una propuesta estética de quien se mueve en escena, pues se evitan los movimientos parásitos que, en todo caso, y haciendo uso de la metáfora, pueden ensuciar y evidenciar que algo no funciona en la convención teatral.

5) LAS GRANDES ACTITUDES, O ARQUETIPOS DE SITUACIÓN:

Pensando en que tenemos un inconsciente colectivo con elementos, o situaciones que todos somos capaces de reconocer. Tomaremos en cuenta distintos modelos arquetípicos que nos sirven para establecer una comunicación con un espectador posible. Las líneas trazadas por el cuerpo nos dirán en este caso qué situación, de éstas reconocibles universalmente, se encuentra un personaje y también determina la relación que este tiene con los demás personajes que lo rodean. Los arquetipos planteados o espacios del drama por los que el Re-actor transita son: el guerrero, El siervo, El arlequín, el melodrama y la tragedia. Cada uno de ellos devela una situación determinada y, dado el caso, la relación de un personaje con su entorno y con otros que interactúan con él.

El cuerpo marca estas líneas expresivas de manera sucesiva y ordenada en el entrenamiento del Re-actor. En su aplicación afectiva se pueden también generar y transmitir emociones.

6) GAMA O PROGRESIÓN DE LA EMOCIÓN

La gama es la progresión gradual y controlada de una emoción según la línea narrativa. Esta progresión de la emoción, al igual que como ocurría con el movimiento, tiene como objeto llevar por las curvas previstas la magnitud de las emociones encarnadas orgánicamente por los ejecutantes según lo exija el curso de los eventos planteados en la estructura de la ficción.

Dichas progresiones corresponderán tanto a cada cuadro como al espectáculo en su estructura general respectivamente.

7) LA APNEA O EL CONTAGIO DE LA ATMÓSFERA

La atmósfera es un estado de cosas en el que se busca introducir al espectador, una forma de dictar el tono desde el que parten y se sitúan los acontecimientos de nuestro mundo posible.

En esta herramienta la respiración se pone al servicio del Re-actor, para contagiar una determinada disposición tanto anímica personal como ambiental del universo planteado. Al entrar en escena y en distintos momentos, la suspensión y el manejo diverso de nuestra respiración, contagia el espectador de un determinado ánimo y ambiente generalizado que impera en el sitio donde ocurre el hecho escénico.³⁶

³⁶ Facebook: Mecanismos de Comedia, Clown
Roberto Duarte

VII BIBLIOGRAFÍA

- Brook, Peter, *La puerta abierta*, Alba Editorial, 8ª ed., Barcelona, España, 2010.
- Camus, Albert, *Obras Completas, Tomo II Ensayos*, Editorial Aguilar, México 1954.
- De Riquer, Martín y Valverde, José María, *Historia de la Literatura Universal, La Literatura Antigua en Griego y en Latín*, Vol. 1, Editorial Planeta, Barcelona, España, 2003.
- Fo, Darío. *Misterio bufo*. Juglaría popular, Ediciones Siruela, España, 2004.
- Fo, Darío, *Manual mínimo del actor*, Ediciones el Milagro, México, 2012.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores, México, 1976.
- Heidegger, Martin, *Ser y Tiempo*, Edición digital <http://www.philosophia.cl>
- Jaime García Granados,...*Y Dios dijo "Yo soy el Diablo"*, Fondo Editorial IMC, Toluca, Estado de México, 2011.
- Eco, Umberto, *La Historia de la Fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, 2007.

- Jacques Lecoq, *El cuerpo Poético*, Ed. Alba Editorial, Barcelona, España, 2004
- Jodorowsky, Alejandro, *Psicomagia*, Editorial Siruela, Madrid, 2004.
- Jodorowsky, Alejandro, Costa, Marianne, *La vía del Tarot*, Editorial Grijalbo, México, 2009.
- Jodorowsky, Alejandro, *Yo, el Tarot*, Ediciones Quintaescena, México, 2012.
- Moreira, Cristina, *Las Múltiples Máscaras del Actor*, Editorial Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, 2008.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología, Textos de estética y teoría del arte*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, D.F., 1978.
- Stanislavski, Constantin, *Preparación del Actor*, Editorial Psique, Buenos Aires, Argentina, 1954.
- Sontang, Susan, *Contra la interpretación y otros textos*, Editorial Debolsillo, 1966.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Idea del Teatro*. Ediciones de la Revista de Occidente, colección El Arquero, Madrid, 1977.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, (Dictionnaire du théâtre)*, Dunod, París, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, Mariano Cubí, 92-0821, Barcelona y Editorial Paidós, SAICF, Defensa, 599- Buenos Aires, 1998.
- Preciado, Juan Felipe. *La actuación dramática creativa*, La Commedia Dell 'Arte, Limusa, México, 1990.

- Imagen (1) <https://elcaballogriego.wordpress.com/2012/09/27/le-mat/>

- Imagen(2) <http://emints4.purdyk12.com/emmettkelly.html>
- Imagen (3) <http://es.wahooart.com/@@/9GZKXK-Cesare-Auguste-Detti-El-buf%C3%B3n-de-la-corte>
- Biografía e imagen: http://www.gabrielblanco.cc/nuevaweb/roberto_duarte.html