



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Artes

Colegio de Arte Dramático

EBUR

Reporte de trabajo practico artístico

Febrero 2022

Tesis presentada para obtener el grado de
Licenciatura en Arte Dramático

Presenta: Daniel Hernández Santa María

Director de Tesis: Mtro. José Margarito Avilez Díaz
Asesores de Tesis: Dra. Thelma Itzel Ramírez Cuervo
Mtro. David Ramírez Vázquez

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Escuela de Artes

Colegio de Arte Dramático

EBUR

Reporte de trabajo practico artístico

Tesis presentada para obtener el grado de Licenciatura en Arte
Dramático

Presenta: Daniel Hernández Santa María

EBUR

Todas las hojas son diferentes, aunque todos piensen que son iguales.

Reporte de trabajo práctico artístico.

A mis padres Miguel y Lety. Mis hermanos Migue y Andy.
A Mateo, Gael, Rafa y Karla gracias por su apoyo e inspiración.

Índice

Introducción	8
Justificación	10
Objetivo	12
Capítulo 1.- Análisis del texto y metodología	13
Sobre el autor: Rafael Pérez De La Cruz	13
Sobre los directores	13
Daniel Hilario Camacho	13
Francisco Vidal Gómez	14
Análisis del texto dramático	15
Tesis de la obra	16
Tema de la obra	16
El conflicto de la obra	16
Tiempo y espacio	16
Fábula de la obra	17
La progresión dramática	18
Progresión dramática de “Ebur”	20
Unidad de acción en la obra	23
Metodología	25
Stanislavski, el método de las acciones físicas	25
Mijaíl Chejov, la imaginación en la creación del gesto del personaje	27
Yoshi Oida, la conciencia del actor en la escena	31
María O. Knébel, la palabra en la creación actoral	34
Capítulo 2.- Desarrollo de la puesta en escena	36
Marco histórico y contextual de la obra	36
Conformación de la propuesta escénica del montaje	38
Planteamiento de la propuesta de dirección	39
Planteamiento de la propuesta actoral colectiva	44
¿De dónde parte mi propuesta actoral para este montaje?	52
Capítulo 3.- Desarrollo del personaje	55
Tadeo es el futuro. Acercamiento, investigación, descubrimiento y conocimiento del personaje	56
La construcción del personaje	59
Tadeo es el futuro	60
¿Quién es Tadeo?	60
¿De dónde viene Tadeo?	60
El objetivo del personaje	61

¿Cuál es el objetivo de Tadeo?	61
¿A dónde va Tadeo?	62
Antecedentes del personaje.....	63
El personaje durante el conflicto de la obra.....	65
La corporalidad del personaje y su relación con el entorno.....	68
Sr. Boca (Secuela).	72
¿Qué es el Sr. Boca?	72
La construcción del Señor Boca.	72
El entrenamiento del actor.	74
Corporalidad.....	75
El rostro.....	76
Voz.	77
El calentamiento.	78
Capítulo 4.- Producción	79
Vestuario.	79
Escenografía.....	81
Utilería.....	83
Musicalización.....	85
Capítulo 5.- Conclusiones	86
Los diferentes públicos que apreciaron la obra.....	86
Fortalezas y debilidades del montaje.....	88
Detonantes en la recepción del público.....	90
El espectador tras la obra.	91
Contribución del actor hacia la obra.....	91
¿Que se lleva el actor tras la obra?	92
Anexos.....	94
Bibliografía.....	117

Introducción

Este reporte de trabajo práctico – artístico tiene el fin de presentar el proceso de trabajo de un actor para ejecutar la tarea de creación e interpretación de un personaje, tras su formación universitaria.

En experiencia personal percibo el hecho escénico como una convivencia entre el espectador y el intérprete, donde existe un dialogo en el cual se intercambian experiencias e ideas diversas sobre un determinado tema.

Con base en ello, fundamento que el planteamiento por el cual se rige el proceso de creación e interpretación del personaje “Tadeo” en la obra de Teatro EBUR, de Rafael Pérez De La Cruz, es la apertura al dialogo o retroalimentación entre el actor y el entorno.

Como interprete busqué únicamente, plasmar en la escena ideas o percepciones de vida al espectador y ver cómo lo recibe, y en su caso, saber que replica se podía generar. Y es que el teatro tiene vigencia debido a que debe verse involucrado en las circunstancias del entorno que lo rodea, así encuentra tema de conversación con la audiencia, Ahora bien, no siempre el teatro debe ofrecer respuestas, muchas veces no es posible hacerlo o bien no es la intención, simplemente el teatro comparte una visión del mundo.

En este reporte se registra la manera en que el artista detecta el entorno que encierra la obra a través de las pistas que otorga el texto dramático, e integra las propuestas que genera a través de su proceso de creación, en la búsqueda de inmiscuirse en las circunstancias que atañen a la obra. Se registra la manera de integrar las herramientas, cualidades o componentes necesarios para la interpretación de un personaje y prepararse a la convivencia escénica, al dialogo con sus colegas, colaboradores y el espectador, así, retroalimentarse de manera mutua con el entorno y despertar inquietudes que servirán para plantear en el individuo nuevas preguntas ante el mundo.

El primer capítulo de este reporte, tiene por objeto conocer la metodología en la que el artista ha basado la creación, interpretación y retroalimentación del personaje realizado en esta puesta en escena. Así como el sustento teórico en el cual encuentra el respaldo de su quehacer teatral. También se presenta un análisis de la estructura dramática del texto que el intérprete ha considerado pertinente para guiarse en la composición de su trabajo dentro del montaje.

En el segundo capítulo se presenta la manera en cómo se llevó a cabo el desarrollo de la puesta en escena, el proceso de ensayos, la composición de la estética de la obra, así como las condiciones en que trabajó el equipo de actores conjuntamente con los directores.

El tercer capítulo tiene como objeto presentar el proceso personal que el actor llevó a cabo en la conformación del personaje que interpreta en la obra. La composición corporal, psicológica, vocal y emotiva, así como los antecedentes y detonantes del personaje y su mundo interno durante la obra. También se presenta el desarrollo del personaje debido al estudio del texto y las posibles conductas que podrían conformar su naturaleza. Y finalmente el proceso de entrenamiento y calentamiento que el actor realiza antes de ensayos y funciones.

En el cuarto capítulo, el intérprete plantea como se integra y contribuye en los factores periféricos al trabajo del actor como lo es el vestuario, escenografía, utilería y musicalización.

Finalmente se presentan las conclusiones a las que se han llegado tras el proceso de montaje de la obra, y las funciones presentadas a público conformado por alumnos de diferentes escuelas del estado de Puebla.

Justificación

Este proyecto ha permitido al postulante integrar y llevar a la práctica una serie de herramientas, recursos, y reflexiones en el trabajo escénico de una manera más estructurada y profesionalizada. Durante su formación universitaria el postulante ha sentido afinidad por trabajar y experimentar en el área de teatro para niños, debido a un gusto muy particular por la docencia, el clown y la construcción de títeres, explorando y afianzando una filosofía de trabajo hacia el público infantil, basado en colaborar en la creación de alternativas diferentes, empáticas y actualizadas al contexto que viven las jóvenes audiencias.

El estilo de teatro que busca integrar el postulante desde su perspectiva se enfoca en cambiar las historias “clásicas” que hasta entonces se ofrecían al público infantil. Tomando como referente una obra que, desde su sustento dramático, manifiesta un discurso alternativo para los niños. El postulante desde su trabajo ha intentado cambiar la concepción que los niños tenían hacia el teatro, para ello consideró necesario internarse en la concepción del niño y su contexto, al mismo tiempo contribuir en la generación de una puesta en escena que pudieran evocar la manera de relacionarse del mundo con el individuo, así como las problemáticas más próximas y cercanas a los niños.

La obra *Ebur* escrita por Rafael Pérez De La Cruz, muestra una historia que se desarrolla en un salón de clases mientras afuera se escucha una balacera. Dentro del salón dos hermanos encuentran la reconciliación a una rivalidad originada por el trato que les han dado sus padres. Al mismo tiempo, dos niñas descubrirán en la amistad el camino para vencer los prejuicios.

Se trata de una obra que enfatiza un discurso dramático cargado de empatía hacia el público infantil, ya que lejos de lanzar una moraleja o una enseñanza sobre “lo que se debe hacer y lo que no” en cuanto a las normas que el mundo adulto sugiere, *Ebur* se enfoca en mostrar una perspectiva del mundo interno del niño, la concepción natural que éste tiene hacia diversos acontecimientos de su entorno, al mismo tiempo muestra los cuestionamientos que realiza el niño frente a lo que experimenta y siente contrastando con las normas y prejuicios que el mundo adulto le muestra. También propone una visión actualizada de la relación entre padres e hijos, así como entre los individuos ante un

mundo que parece cada día ser más violento, vertiginoso, exigente y que constantemente emite juicios.

Ebur es una obra que constituye un desafío importante para el actor, al plantear de manera puntual el choque entre realidades, es decir el aquí y ahora del personaje confrontado con sucesos pasados que reflejan lo que el personaje es en el presente, no conforme con eso, el personaje interactúa con un mundo imaginario en el cual existe la libertad de cuestionar, accionar y de vivir, ya que no es juzgado ni condicionado por el entorno. El choque entre realidad, pasado, fantasía y futuro se manifiesta en todo momento de la obra. La obra no tiene un orden cronológico consecutivo, eso la hace exigente en cuanto a análisis de texto, concepción espacial y escenográfica, sin embargo, existe claridad entre los tiempos de la obra.

Los personajes principales de la obra son niños, también existen personajes alegóricos en los cuales como actores debemos tener precisión para poder crear las convenciones y modificaciones corporales precisas para alternar entre dichos personajes en breve tiempo. Manejar este esquema de tiempo y espacio en la escena, así como desentrañar la complejidad de los personajes requiere de hacer uso de los conocimientos aprendidos durante la formación profesional.

A través de esta puesta en escena se busca comunicar la influencia que el entorno genera en las acciones humanas, generar con el espectador un vínculo y así poder mostrar la percepción del contexto del interprete, averiguar qué tienen en común el espectador y el actor, ver si en el espectador hubo algo que generó un cuestionamiento, cambio de actitud o pensamiento, respecto a lo que presencié en la escena. Se considera importante que, de manera gradual, tanto niños y jóvenes vayan acercándose al fenómeno artístico, al hecho teatral y más allá de que la obra sea divertida para ellos, en este proyecto resulta interesante saber si les ha sido posible interiorizar lo que han visto o, al contrario, lo consideran ajeno.

Ebur es un proyecto en el cual se puede comunicar particularmente al espectador una diversidad de ideas sobre la vida, ya que en una situación extrema como lo es una balacera, muchos cuestionamientos surgen. Para un niño cada acontecimiento le genera cuestionamientos, pues está más abierto al descubrimiento del mundo. Esta obra evoca

muchas ideas a comunicar que cada espectador percibirá de manera diferente dependiendo de su individualidad.

La diferencia entre personalidades, la importancia de la amistad, la concepción interna del niño frente a situaciones como la enemistad o fragmentación de las relaciones interpersonales, los prejuicios sociales y familiares, la cotidianidad violenta en la que se encuentra inmerso nuestro país, los miedos de cada individuo, la importancia de reconciliarse con uno mismo y con el mundo para vivir; son temas que a lo largo de este proceso han hecho reflexionar al espectador que ha visto la obra y por supuesto a cada uno de los participantes.

Objetivo

Interpretar al personaje Tadeo dentro de la producción de la obra de teatro “*Ebur*” con la finalidad de sustentar el trabajo interpretativo del actor en una metodología basada en diversas teorías de interpretación actoral y un proceso de montaje enfocado en la constante construcción y retroalimentación escénica entre actores, directores y dramaturgo, estableciendo un canal de comunicación referente a la obra, entre creadores y público a lo largo de una temporada en cartelera.

Capítulo 1.- Análisis del texto y metodología

Sobre el autor: Rafael Pérez De La Cruz

Rafael Pérez de la Cruz. Dramaturgo, productor y director. Maestría en Literatura Mexicana, Licenciado en Arte Dramático por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Director de la obra “Llanero” de creación colectiva, seleccionada para la 39 Muestra Nacional de Teatro en CDMX. Becario del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Puebla en la disciplina de Dramaturgia en dos periodos (2011 y 2013). Becario de la Fundación para las Letras Mexicanas por dos periodos (2013- 2014 y 2014- 2015). Beca de Innovación Artística por parte del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (2016). Becario en dramaturgia del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en la categoría de jóvenes creadores (2015- 2016). Entre sus obras destacan: El Santo del Mantel, Clan lenteja, Ebur y ADN Diente de León, obra seleccionada dentro del Festival de la Joven Dramaturgia realizado en Querétaro (2012, 2013 y 2014), reconocida como la mejor propuesta escénica de la Muestra Estatal de Teatro en Puebla y seleccionada para presentarse dentro de la Muestra Nacional de Teatro 2016 realizada en San Luis Potosí. En el 2016 su obra EBUR fue seleccionada por el Programa Nacional de Teatro Escolar en Puebla.

Sobre los directores

Daniel Hilario Camacho.

Creador escénico. Licenciado en Arte Dramático (BUAP). Desde 2019, y hasta la actualidad, ha trabajado como promotor de participación infantil y juvenil en Semilleros Creativos del programa de Cultura Comunitaria de SC. Beneficiario 2017 del programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA en la disciplina de teatro. Becario del estado de Puebla en el Seminario Nacional de Creación de espectáculos para adolescentes Poéticas Jóvenes 2017. El desmontaje/instalación que hace del proyecto Inventarios es seleccionado en el programa de exposiciones Intersección 2017 de la Alianza Francesa de Puebla. Con este proyecto participa también en el primer Encuentro Internacional de Investigación de las Artes Vivas (ENIAV) 2016, Guadalajara, México. Co-director de Ebur (Programa Nacional de Teatro Escolar, Puebla 2016-2017). Becario del estado de Puebla para asistir a la 37 Muestra Nacional de Teatro AGS 2015. Participante en la 33 Muestra Nacional de Teatro, SLP 2012. Becario en el programa Práctica de Vuelo Oaxaca 2011. Recibe Mención honorífica como director de escena en el XVIII Festival Nacional de Teatro Universitario UNAM (2010).

Francisco Vidal Gómez.

Licenciado en Arte Dramático por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, cuenta con 20 años de experiencia como actor. Ha representado a México en los Festivales de Besancon y Lyon Francia y Mesitas de Colegio Colombia. Es fundador y director en la compañía Sincronía Teatral, es encargado del foro Teatral Xonaca y del proyecto Radio Bocina del Centro de Bienestar Social Xonaca. Sus Montajes han sido seleccionados en el Festival Internacional de Teatro Héctor Azar Puebla 2012, Joven Dramaturgia Querétaro 2014, Muestra Universitaria de Dramaturgia UNAM CDMX 2015, Ciclo de Teatro para Jóvenes Audiencias Guadalajara 2015, Poéticas Jóvenes Pachuca 2016, 37 Muestra Nacional San Luis Potosí 2016. Fue beneficiario del Programa Nacional de Teatro Escolar Puebla 2016-2017 y beneficiario del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico en el rubro creadores con trayectoria 2018. Participó como actor en la 39 Muestra Nacional CDMX 2019 y participa como actor el Proyecto “Gran Retablo de las Maravillas de la Fundación de Puebla de los Ángeles en 1531” Programa Nacional de Teatro Escolar, Puebla 2019-2020.

Análisis del texto dramático

Cada que comienza un proceso de montaje escénico, generalmente, surge entre actores y directores, la pregunta ¿Cuál es la impresión que genera la lectura de la obra? A raíz de esta pregunta se genera un diálogo para contextualizarse sobre lo que se pretende mostrar al espectador con el montaje.

Este trabajo de mesa permite establecer los puntos iniciales para realizar el análisis del texto y comenzar a escudriñar algunos rasgos del personaje, para así llevarlo a la acción dentro de la representación de la obra, de la misma manera en que lo propone Stanislavski en su método de las acciones físicas para la construcción del personaje.

Cabe aclarar que este análisis se realizó de manera paralela con la construcción de la escena y que se concibe como un constante proceso de retroalimentación entre la acción escénica y el análisis de la obra. Cada conclusión descrita en este análisis se fue retroalimentando basándose en lo descubierto tras la frecuencia de los ensayos y la representación de la obra, la presentación de los elementos que este análisis propone es una de las posibles conclusiones a las que se ha llegado tras llevar este método de trabajo.

Maria Ósipovna Knébel, discípula directa de Stanislavski, describe en su libro *“El último Stanislavski”* los principios generales del análisis activo y hace mención importante en el trabajo de contextualización que se obtiene de los trabajos de mesa, como un análisis previo para las primeras improvisaciones.

Citando a Knébel: el periodo de mesa es un análisis minucioso que parte de la acción, donde el actor se introduce en el mundo interno del personaje. Y al mismo tiempo, actor y director, buscan los elementos necesarios para la acción, es decir, todo aquello que le ayude al actor a crecer en la verosimilitud de lo que ocurre con la escena. La preparación del contexto se convierte en algo fundamental para la construcción del espectáculo, por eso es necesario que tanto actores como director se encuentren en la misma sintonía, anuden voluntades y se retroalimenten en cada ensayo. El actor debe conocer la época, las investigaciones crítico-literarias y los recursos iconográficos del momento en que transcurre la acción de la obra (Knébel, 2005).

Tesis de la obra.

El contexto violento de nuestro país ha afectado la identidad, comportamiento y armonía social en la vida cotidiana de sus habitantes, siendo más evidente ante la mirada de los niños.

Tema de la obra.

La constante búsqueda de identidad del niño y su adaptación al entorno.

El conflicto de la obra.

En un contexto violentado por factores ajenos a la voluntad propia, los cuestionamientos naturales del mundo infantil se confrontan ante los prejuicios y normas establecidas por el mundo adulto. Con estas condiciones se reflejan en el niño diferentes conclusiones ante los sucesos que enfrenta de manera cotidiana.

Tiempo y espacio.

El dramaturgo plantea en su obra una época y duración específica para el desarrollo de la obra, así como una propuesta inicial referente al espacio en el que se desarrolla la acción. Respecto a la época en la que se desarrolla la obra, el dramaturgo hace referencia un hecho ocurrido en el año 2011 donde se difunde a través de redes sociales el video de una maestra de preescolar resguardando a sus alumnos durante una balacera llevada a cabo fuera de la escuela¹. La maestra reacciona de manera tranquila evitando el pánico y logrando que tanto ella y sus alumnos resulten ilesos.

La acción de la obra se desenvuelve en el contexto de la década comprendida a partir del año 2010.

En cuanto a la duración de la historia representada en la obra, se determinó que esta podría transcurrir en cinco minutos de tiempo real; iniciando en un día cotidiano dentro de un salón de clases, mientras que afuera se desarrolla una balacera, finalmente el cese de esta y la espera de ayuda.

El autor propone en su texto cierta flexibilidad en el tiempo, debido a que en sus escenas propone expandir y contraer el tiempo, reflejando en las escenas más compactas la manera en que los personajes se enfrentan ante el suceso de una balacera cercana. Mientras que, en las escenas de mayor amplitud, el autor permite ver el interior de los personajes

¹ <http://www.animalpolitico.com/2011/05/reconocen-a-maestra-que-calmo-a-ninos-durante-balacera/>

plasmando en la escena, fantasías, recuerdos o cuestionamientos que el personaje hace con base en los hechos que vive en la realidad.

El espacio donde se desarrolla la acción de la balacera, es principalmente en el suelo de un salón de clases. Aunque en las escenas que llegan a tener un desvío hacia la interiorización del personaje, se proponen espacios alternativos como una casa de espejos, el patio de una escuela, una nave y el espacio.

Fábula de la obra.

Una vez determinada la cuestión espacial y temporal de la obra, se construyó la fábula de la obra.

Stanislavski definía a las circunstancias dadas de la siguiente manera:

“Es la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo, y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena ... todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante la creación”.²

Se procuró que la fábula fuera lo más concreta posible, para tenerla presente siempre que surgieran dudas o confusiones en el proceso creativo, así que tomando en cuenta la definición de Stanislavski, en equipo construimos la fábula como una síntesis de los acontecimientos fundamentales que presenta la obra, teniendo presente el punto de partida y llegada, respetando el orden en que son expuestos por el autor.

La fábula de la obra se plasmó de la siguiente manera; ***Ebur* es una historia que se desarrolla en un salón de clases mientras afuera se escucha una balacera. Dentro del salón dos hermanos encuentran la reconciliación a una rivalidad originada por el trato que les han dado sus padres. Al mismo tiempo, dos niñas descubrirán en la amistad el camino para vencer los prejuicios.**

² Stanislavski C. “*El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de las vivencias*”.

La progresión dramática

Es importante para el actor llevar una línea de acciones que sintetice el progreso de los acontecimientos fundamentales de la obra, a fin de contemplar una ruta que sirva para el desarrollo del montaje y el personaje.

Existen diversas formas para dar figuración a esta progresión, personalmente resulto más concreto basar la ruta de la obra por medio de la pirámide de Freytag³.

“Aunque el análisis de la estructura dramática de Freytag se basa en las obras de Shakespeare, piezas de cinco actos, se puede aplicar en el análisis de la estructura dramática de cualquier obra. Este diagrama propone la división de un drama en cinco partes o actos; exposición, acción ascendente, clímax, acción descendente y desenlace.

- Exposición: La exposición proporciona la información básica que se necesita para comprender correctamente la historia, como los personajes y el conflicto básico. Termina con el punto de ataque (*inciting incident*, escena desencadenante), sin el cual no habría obra. En la tragedia, la exposición ocurría con frecuencia en el prólogo.

- Acción ascendente: Durante la acción ascendente, el conflicto básico se complica por la introducción de conflictos secundarios, incluyendo diversos obstáculos que frustran el intento del protagonista para alcanzar su objetivo. Durante esta etapa ocurre la escena necesaria (*scene a faire*, obligatory scene), que permite alcanzar el clímax.

- Clímax: El clímax marca un cambio, para mejor o peor, en los asuntos del protagonista. En la tragedia, el clímax era el reconocimiento (*anagnórisis*), inducido por la peripecia (*peripeteia*).

- Acción descendente: La acción descendente es el momento de la reversión después del clímax, donde el conflicto se desentraña y el protagonista gana o pierde. En algunos esquemas, durante esta etapa ocurre la catástrofe, tal como sucede en las tragedias donde el cambio de fortuna es desdichado.

- Desenlace: El desenlace comprende los eventos entre la acción descendente y el final de la obra. Se inicia con la resolución, que en otros esquemas se llama clímax.

³ Citado por Contreras M. 2013. Guía de análisis del texto dramático. (Disponible en <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com>)

Los conflictos se resuelven, se eliminan los obstáculos. En la dramaturgia clásica, el desenlace brinda todas las respuestas a las preguntas que durante la obra se han planteado al espectador; por principio, en el teatro épico o del absurdo no se ofrecen conclusiones ni explicaciones.⁴”

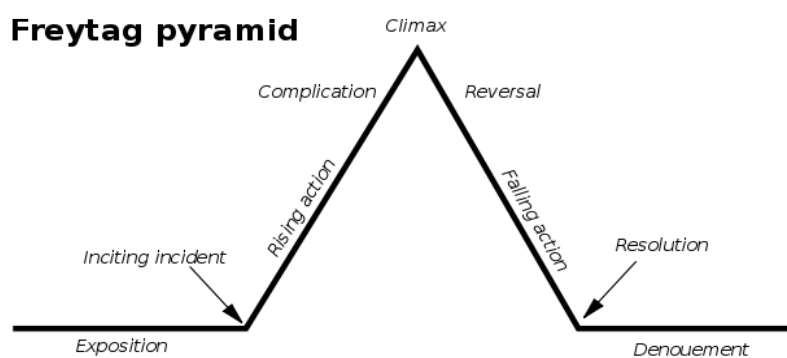


Fig. 1.1 Visualización de la pirámide de Freytag basado en las obras de Shakespeare⁵.



Fig. 1.2 Visualización de la pirámide de Freytag aplicado en la tragedia Griega⁶.

⁴ Contreras M. 2013. Guía de análisis del texto dramático. p 8.
(Disponible en <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2013/11/guc3ada-de-anc3a1lisis-del-texto-dramc3a1tico.pdf>. Consultado el: 14 de marzo de 2017)

⁵ Contreras M., (2013), o.c, p. 8.

⁶ *Ibíd.*

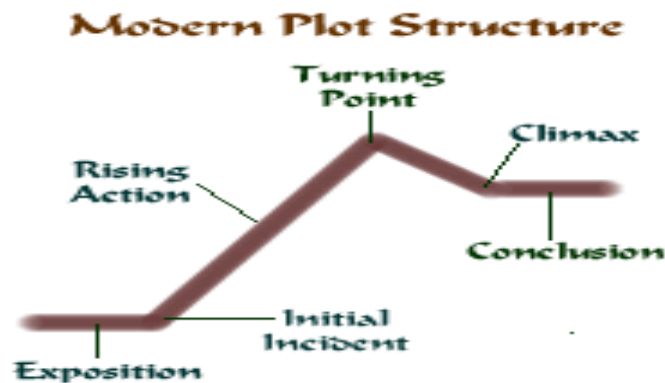


Fig. 1.3 Visualización de la pirámide de Freytag aplicado en la estructura de una obra moderna⁷.

Progresión dramática de “Ebur”

- **Exposición:** Se manifiesta justo con el primer diálogo de la obra, donde el personaje de Niña mayate comienza a contar una historia dentro del salón de clases donde igual que ella otros niños, Tadeo, Tomás (Niño este) y Niña con un tenis, se encuentran recibiendo una clase. Niña mayate comienza la obra con la frase: *“Érase una vez, en un día ordinario un suceso cotidiano”*. El punto de ataque o momento desencadenante es cuando comienzan a escucharse detonaciones afuera del salón de clases.

- **Acción ascendente:** Dentro del salón de clases, todos se resguardan siguiendo las instrucciones de la maestra que no logra tener a todos los niños a su alcance y les da recomendaciones a distancia para que se puedan mantener a salvo. Durante la espera del cese de la balacera cada uno de los niños experimenta y refleja pensamientos e ideas que cuestionan el motivo de vida que tienen o se les ha impuesto por terceras personas, su imaginación y sensibilidad se agudiza por el acontecimiento al que se encuentran sometidos, la balacera.

Las cuestiones que cada niño se realiza son resumidas en estas frases:

Tadeo: *“Yo soy yo y quisiera no serlo.”*

Tomás (Niño este): *“No sirve de nada, nadie, nunca me ven... me escuchan.”*

Niña con un Tenis: *“Tengo un “te quiero” aquí dentro”*.

Niña mayate: *“Todas las hojas son diferentes. Aunque todos piensen que son iguales”*.

⁷ *Ibídem.*

- **Clímax:** La balacera continúa y la manifestación del miedo en los niños se hace cada vez más evidente. La maestra trata de tranquilizar el ambiente haciéndoles cantar una canción. Los niños saben que algo sucede, no solo afuera del salón, sino en su interior, cada uno busca respuestas ante esta situación desconocida, pero solo encuentran incertidumbre, caos y miedo. Tadeo y Tomas encuentran un reconcilio tras la competencia entre ellos generada por las comparaciones de sus padres. Niña Mayate y Niña con un Tenis fortalecen su amistad con la aceptación de la diversidad de ideas. Mientras la balacera sigue, en un acto de liberación, Tadeo salta y su hermano lo cubre para resguardarlo, pero una bala alcanza a impactar a Tomás (Niño este), hay incertidumbre en el salón.

-**Acción descendente:** La balacera sigue y todos tratan de ayudar a Tomás, la maestra les pide tranquilidad a los niños y que continúen cantando, en cada personaje existe una valoración de la acción de Tomás como una forma de enfrentar la vida.

- **Desenlace:** Todos esperan el auxilio tras la balacera, Tomas se despide de su hermano Tadeo y muere tras obtener su deseo, ser amado y reconocido. Tadeo descubre que es capaz de hacer las cosas por sus propios medios. Niña con un tenis se atreve a decir lo que piensa. Niña mayate encuentra una amistad que la acepta tal y como es.

Línea de acción en la obra “Ebur”.

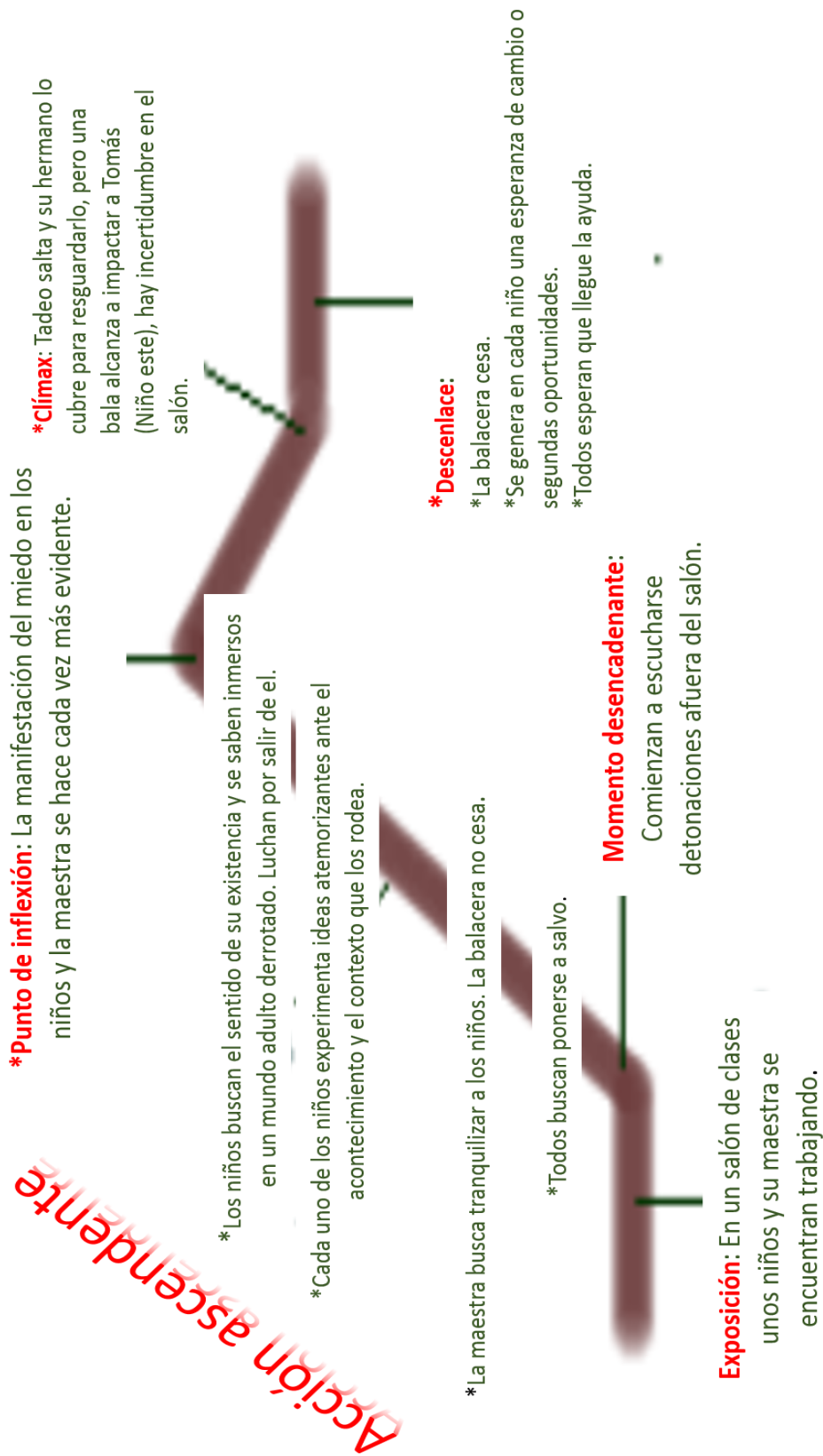


Fig. 1.4 Diagrama de la línea de acción de la obra Ebur. Utilizada por el actor como guía en su trabajo durante la creación del montaje.

Unidad de acción en la obra

Al realizar las primeras lecturas de la obra, existía cierta dificultad de concebir el texto como una unidad, es decir podíamos ver que había un espacio y tiempo determinado en el desarrollo general de la acción. En la secuencia de la obra se presentan dos historias alternas que interactúan con la unidad de acción principal en la obra.

Fue necesario hacer la unión de cada historia que plasma el autor de manera fragmentada, para posteriormente determinar la ruta de hechos y ayudar a la comprensión de la línea de acción para cada personaje, finalmente fragmentar las unidades como el autor lo propone en su texto, y probar la manera de realizar las transiciones entre cada una de las unidades de acción.

La unidad de acción principal la llamamos balacera y esta es la descripción general de sucesos; unos niños se encuentran en su salón recibiendo una clase y afuera del lugar comienzan a escucharse detonaciones, la maestra busca mantener a salvo a sus alumnos y su integridad física. Todos esperan el cese de la balacera. Una de las balas impacta a un niño, este muere mientras la balacera cesa y los demás esperan el auxilio que ha de llegar. Dentro de esa unidad principal, el autor propone dos unidades alternas, fuertemente ligadas a la principal, pero que difieren de la principal en cuanto a tiempo, espacio y acción. Estas unidades serán denominadas en este documento como “Hermandad” y “Amistad”, debido a la temática general que abordan.

En la unidad alterna “Hermandad”, esta es la descripción general de los sucesos; una balacera provoca que dos hermanos, Tadeo y Tomas (Niño Este) vayan al piso para mantenerse a salvo. Mientras la balacera continua, los dos hermanos recuerdan el trato particular que reciben por parte de sus padres y perciben las diferencias entre el trato que recibe cada uno. Es evidente el distanciamiento entre ellos. Cada hermano se da cuenta la manera en que los demás lo perciben y descubre que no es congruente con lo que desean, tratan de romper esa idea, pero no pueden hacerlo solos. Los hermanos se reconcilian para trabajar juntos y manifestar su propia personalidad. Cuando al fin, manifiestan sus verdaderos deseos y comienzan a trabajar por ellos, la muerte los separa.

En la unidad alterna “Amistad”, esta es la descripción general de los sucesos; una balacera provoca que dos amigas, Niña con un tenis y Niña mayate vayan al piso para mantenerse a salvo. Mientras la balacera continua, las dos amigas cuestionan las normas de comportamiento y relación interpersonal que los adultos les han impuesto, exploran desde

diversas perspectivas la apariencia de las cosas. Son señaladas por su comportamiento, que es diferente a lo que la generalidad acepta. Por miedo no se atreven a decir lo que sienten o piensan, pero una lucha interna entre ideas prejuiciosas y liberadoras, les ayuda a sustentar en la amistad la aceptación que las cosas son diferentes, diversas y es natural que así sea.

De esta manera tenemos una unidad de acción principal que contiene dos unidades de acción alternas, que se desenvuelven dentro de ella, de manera conjunta, es decir estas unidades de hermandad y amistad, son parte de la principal, la balacera. Se mueven de manera libre pero nunca se separan de la relación que tienen con la unidad principal.

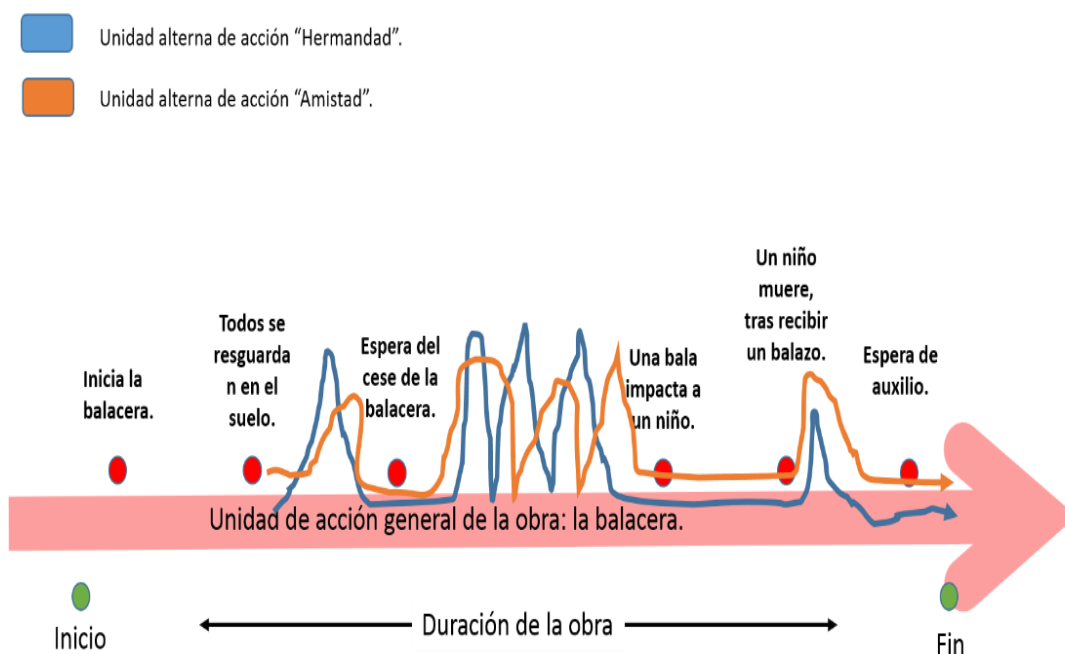


Fig. 1.5 Unidad de acción de la obra Ebur.

Metodología

Cuando se aborda la creación y desarrollo de un personaje, cada actor tiene una metodología de trabajo en la que se respalda, si bien es cierto que existen unas bases sobre las cuales el actor toma su punto de partida, es importante tomar en cuenta que la ruta para llegar a la concreción del personaje siempre es variable y depende de la propuesta estética y de dirección del montaje.

En este montaje he sustentado la aproximación y desarrollo del personaje en los siguientes autores, sus técnicas y teorías teatrales; Constantin Stanislavski, Michael Chejov, Yhoshi Oida y Maria O. Knébel.

Stanislavski, el método de las acciones físicas.

El método de las acciones físicas de Stanislavski⁸ fue utilizado por los directores y actores para construir la base principal para la creación e interacción de los personajes en la escena, así como la construcción del trazo escénico, la determinación de las circunstancias dadas y el análisis activo del texto dramático, personalmente este método es una de las herramientas más recurrentes en el proceso que llevo a cabo al interpretar un personaje. Stanislavski comparte las bases fundamentales de este método a través del documento *El inspector*, redactado por él mismo entre 1936 y 1937. También este método es compartido y puesto a prueba por sus discípulos directos más distinguidos, Sulerzhitsky, Vajtánov, Meyerhold y Mijaíl Chejov.

“El método de las acciones físicas recoge elementos de la vivencia y de la encarnación, los ordena cronológicamente desde el primer acercamiento a la obra y realiza la exploración de estos elementos hasta el proceso final de la construcción del personaje.”⁹

Borja Ruiz¹⁰ divide este método en tres fases en el que Stanislavski vislumbra la acción física como la guía transversal en la que recae el proceso de construcción del personaje,

⁸ Actor, director y teórico teatral ruso (1863-1938). Tras participar en varios movimientos de vanguardia, en 1898, con Nemirovich-Danchenko, fundó el Teatro de Arte de Moscú, que puso en escena las grandes obras de Chejov. Pronto empezó a desarrollar su sistema de interpretación, que pretendía que el mundo emotivo de los personajes fuera proyectado al espectador de forma verídica y alejado de toda artificialidad.

⁹ Borja, Ruiz. *El arte de Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai SL, 2008. 95-99.

¹⁰ Borja Ruiz, es director, actor, pedagogo e investigador teatral. Fundador y director de Kabia Teatro desde 2006. Miembro y actor de Gaitzerdi Teatro desde 1996 hasta 2013. Ha recibido once premios de Artes Escénicas, entre ellos un Premio Ercilla a la mejor producción vasca por "Decir lluvia y que llueva" y el I Premio Artezblai de investigación, gracias al libro "El arte del actor en el siglo XX", que una vez publicado se ha convertido en un libro

estas tres fases son divididas de la siguiente manera; Análisis activo, fusión del actor y el personaje través de la acción física y finalmente de la línea ininterrumpida de las acciones físicas a la construcción física del personaje.

1.- Análisis activo.

Esta es la primera etapa de acercamiento al texto. El actor comienza el análisis de su personaje improvisando las acciones en función de los sucesos descritos en la obra sin haber memorizado las palabras del texto.

Como describe Stanislavski, en un acuerdo primario se establecen las condicionantes para el desarrollo de la acción, el director realiza un relato general de la obra, no muy detallado a los actores. Los actores, sin conocer más detalles y sin haberse aprendido el texto de memoria, comienzan la representación de la obra a través de las acciones físicas más sencillas. En estas primeras representaciones el actor se plantea una pregunta muy sencilla; ¿Qué haría yo en la vida real en circunstancias análogas a la obra? De esta manera el actor parte de sí mismo en la construcción del personaje y se va situando paulatinamente en el lugar del personaje.

2.- Fusión del actor y el personaje a través de la acción física.

En esta fase los actores se perciben en el papel y perciben el papel dentro de sí mismo. Como trabajo de exploración es posible incluir pasajes del pasado y futuro del personaje, donde el actor debe hacer uso importante de su imaginación y capacidad de análisis.

Los actores pasan continuamente del escenario a la mesa para ajustar y valorar críticamente las improvisaciones realizadas en función de los sucesos, las circunstancias dadas y las palabras del texto, comparando lo funcional, lo que se puede aprovechar y aquello que se debe descartar en cada una de las improvisaciones en la escena. Existe una división de la obra en unidades y tareas más pequeñas, existe una profundización mayor en el trabajo con las circunstancias dadas. Se elaboran e incorporan otros elementos como la supertarea, la acción transversal, el subtexto y la visualización.

3.- De la línea ininterrumpida de las acciones físicas a la construcción final del personaje.

Esta es la etapa donde se realiza la sucesión de acciones lógicas y continuas que conforman la partitura física de personaje a lo largo de toda la obra, el aprendizaje del texto comienza a manifestar su importancia. Las palabras del autor se incorporan a la partitura física y vocal de manera orgánica. Así el texto queda condicionado y en relación a la acción física. Una vez empatada la relación entre acciones físicas y texto, es posible empezar a detallar en la caracterización externa e interna (vida espiritual) y el resto de los elementos que consideremos necesarios para continuar con la construcción del personaje hasta su realización total o más completa.

Mijaíl Chejov, la imaginación en la creación del gesto del personaje.

Una vez determinadas las circunstancias dadas con ayuda del análisis a través de las acciones, anteriormente mencionado, se dio continuidad a la ruta de interpretación del personaje poniendo énfasis en la creación de este, partiendo de la ficción y no haciendo uso de la memoria emotiva. Mijaíl Chejov¹¹ plantea en su metodología la posibilidad de abordar la construcción del personaje a partir de la ficción creada por la atmósfera general, lo que Stanislavski plantea como circunstancias dadas, de la obra y no en la historia personal del actor.

Decidí abordar el desarrollo del personaje desde una perspectiva que requiriera la capacidad imaginativa del actor, partiendo de los siguientes elementos en la técnica de interpretación que Chejov propone; la determinación de la atmósfera, construcción del gesto psicológico, incorporación de imágenes, reorganización de la estructura y la conciencia del actor. Con base en la exploración de estos elementos se pretende establecer en el proceso de montaje una dinámica de retroalimentación individual entre los ensayos,

¹¹ Mijaíl Chejov (San Petersburgo, 1891 – Beverly Hills, 1955), extraordinario actor, director y pedagogo, sobrino de Antón Chejov, ha ejercido una gran influencia en actores de muchos países. Ingresó en el Teatro del Arte de Moscú en 1912 y rápidamente se convirtió en una de las figuras más importantes del Primer Estudio, como se llamaba a su sección experimental. Interpretó en él papeles protagonistas en *El grillo del hogar* de Charles Dickens, *El diluvio* de Jhon Berger, *Erick XIV* de August Strindberg. Stanislavski lo dirigió en el papel de Jlestakov en *El inspector* de Nikolái Gógol. Él mismo dirigió e interpretó varias obras entre las que destaca *Hamlet*. Formó su propio estudio donde daba clases de interpretación a actores jóvenes vinculados al Teatro del Arte. En 1928 abandonó la Unión Soviética y recorrió Letonia, Lituania, Alemania, Italia, Francia e Inglaterra antes de establecerse definitivamente en Estados Unidos. En todos estos países dejó escuelas o agrupaciones teatrales donde se seguía su sistema de interpretación actoral. Su sistema de interpretación, que rechaza el abuso de psicologismo, se apoya sobre todo en la creación en la mente del actor de imágenes interiores, frecuentemente abstractas, y en la actividad física para generar emociones.

trabajo de mesa y las funciones de la obra, enfocada a la generación y concientización del origen de las emociones del personaje en el trabajo de interpretación.

Atmósfera.

Chejov divide este concepto en dos variantes; atmósfera general y atmosfera individual. La primera se define como un ambiente que predomina en determinado lugar, donde toda persona que entra en contacto con la atmosfera es influenciada en su propio comportamiento. La atmosfera revela el contenido de la representación teatral.

“El actor debe percibir todas esas atmósferas con las que ha entrado en contacto. Las atmósferas son para el artista comparables a las distintas teclas en música. Son un medio de expresión. El intérprete debe escucharlas como cuando escucha música.”¹²

La atmosfera individual. Pertenece al personaje, éste la lleva consigo de manera continua, vive con él como si fuera un halo o un aura que lo envuelve. Ya sea desde la perspectiva de Stanislavski o Chejov, circunstancias dadas o atmosfera, para el ente actoral la determinación de ellas constituye el terreno base donde el personaje se desenvuelve y este terreno ejerce una influencia considerable en su composición corporal y psicológica.

Gesto Psicológico.

Es aquella composición de movimientos, ya sean físicos (gesto) o bien psicológicos (cualidades e imágenes), que se encuentran ocultas en un plano de mayor profundidad y que si son revelados en la acción, ofrecen al espectador una visión psicológica subtextual de lo que ocurre.

“Cada gesto psicológico individual es siempre una combinación de pensamientos (o imágenes), sentimientos e impulsos de voluntad. Decimos que un ser humano o un personaje de una obra << piensa>>, <<siente>> o <<desea>> algo porque sus pensamientos, sus sentimientos o sus impulsos de voluntad son los predominantes en ese momento concreto. [...] el estado psicológico en que el actor encuentra a

¹² Chejov, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Traducción de Antonio Fernández Lera, Editorial Alba, Sexta edición, Barcelona 2015, pp. 98 -99.

su personaje le ofrece la oportunidad definitiva de verlo como acción (o gesto) con las cualidades e imágenes apropiadas.”¹³

En los primeros ensayos, el gesto psicológico es una primera visión del personaje, un boceto o dibujo de la composición que el actor ira madurando y detallando para pulir el esbozo inicial. La construcción de este gesto psicológico se mantiene como una especie de inspiración durante el proceso de interpretación, escudriñando en el proceso de ensayo y retroalimentación durante el trabajo de mesa y reconstruyendo en la escena. El actor a través del gesto psicológico puede condensar la esencia del personaje entero, teniendo una visualización del mismo de manera más concreta.

El actor conoce las circunstancias que envuelven a la obra, la atmosfera que encierra a los personajes, de a poco, va argumentando la construcción de su personaje con el conocimiento de la obra, a través de su imaginación crea acciones y cualidades posibles para el personaje, se retroalimenta y rescata aquellas que considera adecuadas, reelabora sus recursos para acercarse al personaje y gradualmente de manera orgánica el actor se ve inmerso en el proceso de conversión en el personaje, basándose en la incorporación de imágenes externas a la construcción de su boceto inicial.

Incorporación de imágenes.

La construcción del gesto psicológico va materializándose en cuanto el actor incorpore las imágenes y las registre en el cuerpo y centro imaginario. De manera activa se van generando imágenes que sirven para alimentar la composición del personaje y estas imágenes se van seleccionando tomando en cuenta las más expresivas y las que respondan de manera más concreta las preguntas orientativas que le proporcionan al actor, pistas sobre el comportamiento del personaje en determinadas circunstancias de la obra.

“Preguntas orientativas: Técnica desarrollada por Chejov para elaborar personajes a partir de la imaginación. El actor pregunta a la imagen del personaje como si fuera un ser humano y le pide que actúe para él. De esta forma el actor visualiza en su mente el personaje en tantas circunstancias como se requiera.”¹⁴

¹³Chejov, M., (2015), o.c, p. 143.

¹⁴ Borja, Ruiz. (2008), o.c, p. 166

El cuerpo imaginario del personaje es el cuerpo que refleja su mundo interno y que el actor construye en su imaginación. El actor se acerca al personaje incorporando paulatinamente la imagen de ese cuerpo.

Por su parte, el centro imaginario, se constituye como un centro invisible corporal del personaje de donde parte y se dirige su movimiento, este centro revela los rasgos de personalidad del personaje y se puede dinamizar con diversas cualidades imaginarias.

“El actor imagina con su cuerpo. No puede evitar hacer gestos o moverse sin responder a sus propias imágenes internas. Cuanto más desarrollada y más intensa sea la imagen, más estimulado se sentirá el actor a incorporarla físicamente a su cuerpo y a su voz. En esta capacidad natural del actor basamos nuestro principio de incorporación. [...] el actor debe observar al personaje en su imaginación, verlo moverse, oírlo hablar, visualizar mentalmente su vida interior. Debe fijar primero su atención en una determinada característica; estudiarla atentamente en su imaginación y luego tratar de incorporar sólo esta única característica.”¹⁵

Chejov estaba convencido de que la estimulación e incorporación externa podían establecer las bases referenciales para la técnica de interpretación. Para Chejov, la verdad escénica se encuentra en alguna parte externa del teatro o de la vida, en la profundidad de la imaginación del intérprete.

Por eso entrenaba a sus estudiantes para hallar los estímulos externos, ficticios, en lugar que sus estudiantes buscaran en sus experiencias personales o emociones propias los elementos necesarios para la composición interpretativa, era mejor despertar su capacidad imaginativa.

Conciencia del actor durante la ejecución de su rol.

Durante ensayos y funciones es necesario para el actor, analizar el desempeño realizado en la escena, como una especie de reelaboración de acciones donde se evalúa qué elementos son los que han tenido mayor impacto en la formación del personaje. En primera instancia vista desde el interior del personaje, luego enfocado en la percepción

¹⁵ Chejov, M., (2015), o.c, p. 191-192.

del actor que analiza su quehacer y los recursos que ha empleado para la interpretación, y posteriormente en la recepción que ha percibido por parte del público.

Tras esta evaluación, el actor debe considerar cuales son las áreas de oportunidad en las que debe trabajar para que su interpretación siga creciendo, cuestionar sus planteamientos, no conformarse con lo logrado y si ha sido una actuación adecuada, también debe de analizar por qué ha sido así.

El actor se concibe como un observador objetivo de su trabajo generando en sí, una conciencia dividida. Concepto utilizado por Chejov.

“Conciencia dividida: Proceso mediante el cual el actor, a la vez que trabaja activamente en el personaje, es capaz de observar su creación de forma objetiva, desde una perspectiva ajena a él.”¹⁶

Yoshi Oida, la conciencia del actor en la escena.

Durante el proceso de montaje comencé a leer “*Los trucos del actor*” de Yoshi Oida y Lorna Marshall, como una recomendación para encarar y cuestionar de manera consciente el propio hacer del actor en la escena ante el público. La lectura de este libro fue de gran ayuda, pues destaca la importancia de la disposición que debe de tener el actor en el proceso previo a una función (entrenamiento, ensayo, preparación) y la ejecución de un rol en el escenario (la representación).

Aspectos a considerar en el calentamiento y preparación del cuerpo.

Me pareció adecuado fundamentar el proceso de calentamiento individual previo al ensayo y las funciones, en la sensibilización de la corporalidad que Oída y Marshall proponen, ellos sugieren atender y explorar la preparación física del cuerpo del actor desde puntos tangibles y en algunos casos no tan tangibles (por lo menos para la cultura occidental), que permiten la afluencia de mayor energía del actor en el escenario hacia el espectador, en consecuencia una mayor proyección escénica del actor ante el espectador. Estos puntos corporales son el ano, el hara, el esternón y la línea central del cuerpo; existe otro aspecto no tangible que no explore con tanta profundidad pero que me gustaría mencionar, el *ki*.

¹⁶ Borja, Ruiz. (2008), o.c, p. 166

El ano: Oida compara la cola de un perro con el cóccix del hombre, como una parte corporal que refleja la energía del cuerpo, además de constituir uno de los extremos de nuestra columna vertebral que va desde el cóccix hasta la coronilla de la cabeza.

El hara: Es un término que incluso los japoneses no logran definir con exactitud, pero tiene como significado el vientre, ya sea por dentro o por fuera, es la zona que se ubica entre el ombligo y la parte superior del hueso púbico. Para Oida, el hara constituye el punto que guía el movimiento corporal, es decir el hara rige el desplazamiento del resto del cuerpo, hace que los movimientos parezcan más orgánicos y nos ayuda a acumular energía, para proyectar de mejor manera la voz.

El esternón: En él se aprecia y vincula toda actividad emocional del cuerpo. Aunque su movimiento no es muy grande y vistoso como otras partes del cuerpo, es necesario cuidar que exista entre el esternón y nuestra vida interna una conexión, ya que el esternón es quien se encarga de extraer emociones de nuestro interior y las manifiesta al público.

Línea central del cuerpo: “Esta línea parte de la frente, atraviesa la ranura que se halla por debajo de la nariz hasta la garganta, después llega al esternón; seguidamente, hasta el ombligo, luego, hasta el hara y, finalmente se desvía por debajo para alcanzar el ano [...] Tomar conciencia de esta línea central, nos hace más conscientes de las dos medias partes del cuerpo, el lado derecho y el izquierdo, y de como este se conecta desde un único cuerpo con el espacio más amplio que se abre a su alrededor.”¹⁷

Ki: Aunque no existe una definición de mayor concreción, Oida lo define como: “una fuerza más allá de nuestro estado normal en la vida cotidiana [...] El *Ki* no se ve ni se toca. Esta dentro de los cinco sentidos. Podemos sentirlo si tenemos la sensibilidad que nos lo permita, pero la mayoría de gente desconoce el *Ki*. Es algo que está oculto detrás de la realidad material. [...] el *Ki* está relacionado con tres elementos: la respiración, la columna y la imaginación”¹⁸.

Pese a no existir una claridad completa en la comprensión del concepto del *Ki*, considere necesario trabajar en la respiración, columna e imaginación como parte de mi preparación previa a la escena.

¹⁷ Oida Y. Y Marshall L. *Los trucos del actor*. Traducción de Elena Vilallonga, Editorial Alba, Primera edición, Barcelona 2010, pp. 28.

¹⁸ Oida Y. Y Marshall L. (2010), o.c, p. 31,32,33.

En cuanto a la función se refiere, Oida menciona que, existen diversos rituales de preparación previos a dar una función, aunque recomienda como ideal llegar con una anticipación considerada a la antesala del escenario, despojarse del mundo exterior y prepararse para la escena. El actor debe cuestionar a su cuerpo en cuanto a su disponibilidad, conocer el espacio en que se va a presentar, tanto el escenario como el teatro, tener un tiempo específico para calentar e incorporar el personaje, establecer relación con los otros actores y generar canales de comunicación que les permitan leer las condicionantes previas a la función teatral.

Es decir, identificar las zonas del escenario para contemplar su partitura de movimiento, estimar la proyección de la voz, percibir el estado de ánimo del público y el de los compañeros de escena para ayudarse entre sí a lograr una comunión que ayude y enriquezca el trabajo del otro.

Yoshi Oida menciona un factor que me parece importante, y que de manera intuitiva he experimentado en muy pocas ocasiones: el *RI-KEN-NO-KEN*, concepto que asimilo como visión periférica.

Esta “visión periférica”, es una especie de observación externa que el actor desarrolla sobre sí, es decir el actor puede intuir de manera interna una imagen de su accionar, sin embargo, le es más difícil poseer una visión de su accionar externo, como si hubiera sido grabado y se pudiera ver al mismo tiempo que actúa. Tras el desarrollo de esta visión el actor va mirándose y teniendo cierta intuición sobre su accionar en el escenario, como si lo hiciera desde una perspectiva que enfoca su parte trasera y visto desde arriba, logrando que mientras actúa, el actor, también observe con cierto grado de conciencia sus acciones y escuche sus palabras.

El desarrollo del *RI-KEN-NO-KEN* permite tomar en cuenta las circunstancias reales que pueden afectar el desempeño del espectáculo, sin descuidar las circunstancias y condicionantes “ficticias” que atañen a la obra a representar. Es decir, el actor se esmera en lograr una interpretación de su papel, pero se mantiene atento de lo que acontece respecto a la logística del espectáculo.

Está concentrado en el desarrollo de su personaje, accionando en torno a las circunstancias de la obra, reaccionando a los estímulos de la atmosfera, con un grado de emotividad etc. Pero a la vez, el actor, siente la energía del público y sus compañeros, se adapta y apropia del espacio escénico, adecua la proyección de su voz, colabora con su

compañero para que la escena tenga el efecto esperado en el espectador, etc. Busca que la construcción del espectáculo sea un equilibrio entre la bien planeada ejecución del espectáculo y la inspiración artística del actor.

María O. Knébel, la palabra en la creación actoral.

Stanislavsky, “no se cansaba de repetir que cada actor debe tener presente en el momento de la creación que la palabra proviene del poeta y el subtexto del actor, pues si fuera de otro modo, el espectador no iría al teatro, sino que preferiría quedarse en casa leyendo la obra.”¹⁹

Stanislavsky escribió: «El actor debe crear la música de sus sentimientos sobre el texto de la obra y aprender esa música con las palabras del papel. Solo cuando oímos la melodía de un espíritu vivo podemos apreciar totalmente los méritos y la belleza del texto, así como todo lo que este esconde».²⁰

La misión principal de la palabra en una obra radica en que esta se concibe como la vía transmisora de ideas, imágenes, sentimientos, conceptos, entre otras cosas. El trato y emisión que debe dar el actor a la palabra es muy importante, pues de ello depende que el discurso del autor llegue de manera adecuada al espectador.

Knébel propone dos aspectos a cuidar a la hora de proyectar la voz en la escena, mismos que he considerado para mi desempeño actoral; en primera instancia la comprensión de las palabras principales para difuminar las secundarias o las que permiten transmitir el sentido del autor. También se propone la consideración adecuada de la división del texto en oraciones acentuadas en una palabra de mayor importancia, así como el respeto de la colocación de los signos de puntuación que el autor propone, ya que la colocación de dichos signos tiene como fin dotar de una cierta “musicalidad” o “armonía” al texto escrito ya que todos los signos de puntuación exigen una determinada entonación vocal. Ya sea puntos, comas, signos de admiración o interrogación, cada uno de ellos tienen sus propias figuras de entonación.

“es necesario resaltar con claridad las palabras principales y para difuminar las que tan solo hacen falta para transmitir el sentido general hay que conseguir hablar sin precipitación, una entonación neutra, el mínimo de acentos, contención y seguridad; entonces el habla adquirirá la claridad y agilidad necesaria”²¹.

¹⁹ Knébel M.O. *El último Stanislavski. Análisis activo de la obra y el papel*. Traducción de Jorge Saura, Editorial Fundamentos, Cuarta edición, España 2005, pp. 158-159.

²⁰ Constantín Stanislavski: *El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de la encarnación*.

²¹ Knébel M.O. (2005), o.c, p. 139.

Por otro lado, Knébel propone al actor no fiarse de la emoción originada por la interpretación para la evocación de la palabra, ya que ésta, en muchas ocasiones es confundida con la fuerza para proyectar un texto, haciendo que la palabra surja del cuerpo del actor de manera forzada, tensa, estrecha y ronca, carente de claridad. Ante ello, es preciso hacer lo contrario, buscar tener una relajación en los músculos del aparato fonador y vocal para eliminar la tensión, hay que buscar sustituir la fuerza por brindar amplitud al sonido evocado, para eso es necesario escudriñar en el texto y el proceso de ensayo las circunstancias dadas que movilizan el sentido de determinada frase del texto.

Es necesario involucrarse en el conocimiento y sentido de las palabras que evoca el personaje que el actor va a interpretar, debe conocer la composición fonética y armónica que conforma la idea del personaje materializada en la palabra. Repetir una y otra vez a ritmos lentos y fluidos el discurso del personaje para posteriormente poder evocar las palabras a un ritmo cada vez más rápido de acuerdo a la exigencia del personaje, pero sin perder con la velocidad; elocuencia, claridad y una adecuada carga emotiva y significación en la pronunciación del texto del personaje.

Capítulo 2.- Desarrollo de la puesta en escena

Marco histórico y contextual de la obra.

Actualmente nuestro país se encuentra inmerso en una crisis de violencia y seguridad constante, situación que se ha venido agudizando desde hace varios años. Desde 2006 en el gobierno del ex presidente Felipe Calderón y su llamada “Guerra contra el narcotráfico y el crimen organizado”, los registros de homicidios, personas extraviadas y desaparecidas se incrementaron de manera considerable y en el sexenio a cargo del Presidente Enrique Peña Nieto las cifras siguieron aumentando de manera alarmante.

En el informe sobre “*La situación de derechos humanos en México*” realizado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) se indica que:

“En relación a homicidios, según información proporcionada al Relator Especial de las Naciones Unidas sobre ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias, por las autoridades mexicanas, de diciembre de 2006 a noviembre de 2012, se cometieron 102.696 homicidios intencionales.²²” “Durante esta administración, en cuanto al total de homicidios (dolosos y culposos), el Ejecutivo contabilizó, según su Tercer Informe de gobierno presentado el 1 de septiembre de 2015, más de 94.000 asesinatos durante el sexenio actual: 2012: 38.224, 2013: 34.903, 2014: 32.631, 2015: 27.047 (hasta septiembre).²³”

Un ambiente de violencia e inseguridad se percibe en todo el territorio nacional, aunque de manera particular en las ciudades fronterizas se registra la mayor cantidad de eventos violentos relacionados con el narcotráfico y la delincuencia organizada.

Esta tendencia se ha ido propagando en el territorio nacional con la formación de grupos delictivos bien organizados, traficantes de armas, drogas, personas etc. Por otro lado, la aparición de grupos de autodefensas en diferentes partes del país, han agudizado enfrentamientos entre civiles.

²² Comisión Interamericana de los Derechos Humanos CIDH. 2015. *Situación de los derechos humanos en México*. Doc.44/15. Recuperado de <http://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/mexico2016-es.pdf>

²³ Gobierno de México: http://cdn.presidencia.gob.mx/tercerinforme/3_IG_2015_ANEXO-ESTADISTICO.pdf [actualizado al 30 de septiembre de 2015].

La inconformidad social, crisis económica, el desempleo y falta de oportunidades a influido en mucha gente para involucrarse en las esferas del crimen organizado transformándose en sicarios, vigilantes (llamados halcones), extorsionadores, secuestradores, ladrones de combustible, asaltantes a mano armada, etc., debido a que la impunidad y corrupción son un factor evidente que vuelve quebrantable el sistema de impartición de justicia en México.

Se acepte o no es evidente que la sensación de inseguridad prevalece en todo lugar y la población ha visto afectado su modo de vida, los sucesos violentos involucrados con el crimen se han convertido en cotidianos, llevándose a cabo en los lugares más comunes y a cualquier hora del día. Anteriormente este tipo de hechos se registraban en zonas distanciadas de la población. Ahora estos enfrentamientos empiezan a darse con una frecuencia cotidiana y en lugares céntricos, en eventos públicos, en estadios, centros comerciales, hospitales, desfiles, mercados, cerca de las escuelas etc. Sin importar que personas ajenas a estos conflictos se encuentren en riesgo.

El incremento de balaceras en lugares concurridos ha ocasionado que autoridades, medios de comunicación y la población en general difundan las recomendaciones que el organismo de protección civil sugiere seguir ante una situación de balacera. Acciones como tirarse al suelo colocando el pecho en el piso, salvaguardar a los niños o personas vulnerables, alejarse de ventanas y puertas, cuidar retirarse del lugar de manera tranquila y serena para no ser confundido con un participante en la balacera, así como cuidar el aspecto de nuestro vehículo, en caso de que nos encontremos en medio de un fuego cruzado en el tráfico, son solo algunas de las recomendaciones a seguir ante un hecho violento.

En el año 2011 hubo un hecho impactante que circuló en redes sociales y medios informativos a nivel nacional e internacional. El 23 de mayo de ese año, afuera del jardín de niños “Alfonso Reyes” ubicado al sur de la ciudad de Monterrey, se llevó a cabo una balacera donde fueron asesinados cinco hombres por sicarios que viajaban en dos vehículos. Dentro de la escuela se encontraban niños realizando sus actividades de manera normal, la maestra a cargo de ese grupo Marta Rivera Alanís, conservó la calma y dando las indicaciones pertinentes a sus alumnos, les indicó como colocarse en el piso y

resguardase del peligro, mientras todos cantaban una canción, evitando así que el pánico se manifestara en el salón de clases y resguardando la integridad de sus alumnos.²⁴

La maestra grabó este hecho y lo publicó en redes sociales para mostrar evidencia de los resultados al seguir los protocolos de seguridad ante una situación de riesgo muy frecuente, las balaceras. Sin embargo, este video evidenció la situación que actualmente vive nuestra sociedad, un clima de incertidumbre e inseguridad donde todos estamos en un riesgo latente.

Marta Rivera menciona, que el video que sube a las redes, muestra la cuarta ocasión que ella y sus alumnos reaccionan ante una balacera, aunque, en todas ellas, les ha dicho a los niños que se trata de un simulacro para no crear pánico. Tras trece años como maestra, en ese entonces, ella recuerda que la palabra balacera y este tipo de contingencias no se encontraban dentro del léxico de una escuela, sin embargo, la violencia e inseguridad en nuestro país, ha crecido de manera significativa durante los últimos dos sexenios.

El dramaturgo toma este acontecimiento para desarrollar su obra, donde se refleja el clima de inseguridad que vive nuestro país todos los días.

Conformación de la propuesta escénica del montaje.

Al realizar las primeras lecturas y sesiones de estudio de la obra empezamos a definir el tópico que nos interesaba mostrar al público a través de nuestra propuesta escénica.

Durante esas sesiones, fluyeron diversos temas e ideas que generaba la obra en los directores, los actores y el dramaturgo.

Entre ellas destaco las siguientes:

- La obra nos muestra un instante que se expande, donde se denota una posible visión del mundo interno del niño.
- La obra es un dispositivo que motiva a la construcción de conceptos, espacios, realidades y roles como lo hacen los niños usando su imaginación.
- La perspectiva del mundo es dependiente del contexto de cada individuo.
- Las reglas del mundo adulto están acompañadas de prejuicios, manipulación y miedos que la naturaleza del niño no asimila, comparte o comprende.

²⁴ JUAREZVIOLENTO. (1 de junio de 2011). *MAESTRA ORGULLO DE MONTERREY POR BALACERA EN KINDER* [Archivo de video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8BA1hJYAnU8>.

- La violencia en nuestro entorno cada vez se hace más frecuente, normal y cotidiana.

Estas ideas fueron la base en la que el montaje encuentra su inspiración.

En la obra *Ebur* la historia se desglosa en la dimensión de un solo momento, la balacera, desde su inicio hasta el final de la misma. Sin embargo, esta se dilata en varios instantes que nos muestran el mundo interno de estos niños: temores, deseos, fantasías, “refugios” que yacen en la mente de los infantes, y que son representados a través de la interacción existente entre seres alegóricos y estos niños.

El autor muestra la concepción del mundo vista desde los ojos de un niño y como esta se puede llegar a distorsionar por diversos factores o condiciones de un entorno violento que le rodea cada vez con más cotidianidad. En la obra se manifiesta un constante enfrentamiento entre el mundo del niño y el adulto, entre la fantasía y la realidad, la aceptación y el rechazo, la confianza y el miedo a lo desconocido.

Planteamiento de la propuesta de dirección.

La propuesta de dirección tiene dos puntos de partida, el primero basado en la búsqueda por resolver la estructura dramática de la obra.

Ya se ha mencionado que el tiempo cronológico real de la obra consta de un instante (mientras sucede la balacera) que sufre una prolongación, expansión o dilatación y, que es en ese instante y suceso donde el autor encuentra el pretexto ideal para mostrar el pensamiento, el mundo interno del niño. Mostrar o representar en la escena ese mundo que yace en la mente del niño fue lo que mayor importancia tuvo en nuestra propuesta.

El segundo punto de partida tiene que ver con el diseño del espacio escénico de la obra. Francisco Vidal además de ser director de la obra, realizó el diseño escenográfico de la puesta en escena, en una de las sesiones de análisis, nos comparte que, al conjuntar ambas tareas, diseña una premisa en cuanto al espacio donde ocurre la acción de la obra, llegando a la conclusión de que “Ebur es una historia que es contada desde el piso” y que sobre eso se basaría el diseño escenográfico y la propuesta estética del montaje.

La única pista o sugerencia que nos da el autor, en cuanto al espacio se refiere, es que los niños están en un día ordinario en un salón de clases.

El diseño del espacio escénico que plantean los directores, así como el escenógrafo tiene que ver con la necesidad de transformar la imagen típica de un salón de clases, pero sobre todo con generar diversos planos, para poder resolver la propuesta de diversos espacios o realidades planteadas por el autor en su texto.

Daniel Hilario, director de la obra, detalla de manera completa la propuesta de dirección:

“El diseño de la escena emula un salón de clases irreal, casi con un carácter expresionista. La escenografía está formada por una plataforma que se eleva sobre la escena desde el frente hacia atrás, dando una perspectiva que sugiere distintos niveles y planos de acción. Sobre la plataforma hay varias ranuras verticales en las que son insertados perímetros de cuadros de madera de diversas medidas que funcionan como elementos de utilería, que son transformados en partes de naves espaciales, diplomas, o en la voz del señor boca. Atrás de la plataforma se alza un plano que bien podría ser un pizarrón o una ventana, la entrada o salida de un mundo a otro. Al centro de ese plano una puerta. Todo en la escena: la escenografía, el vestuario, la utilería, todo es asimetría e irregularidad. El diseño de luces se compone de ambientes que van de la luz blanca, pasando por ámbar, verde, azul, morado, y en breves momentos rojo. La luz sirve sobre todo a la transición y saltos en el tiempo que nos hacen regresar a la misma escena varias veces. Un estrobo acompañado de los incidentales de una batería sugiere la balacera. La música, en la que sobresalen percusiones e instrumentos de viento, da pie a las transiciones entre una escena y otra.”

Durante el análisis de la obra determinamos cada uno de los espacios y temporalidades donde se desarrolla la acción, tomando en cuenta la apología que el dramaturgo propone sobre el juego y la imaginación manifiesta en el mundo del niño.

La concepción del espacio escénico que se ha planteado desde el equipo de dirección se enfocó especialmente en mostrar al espectador una impresión sobre el juego que el niño permanentemente ejecuta y como es que los acontecimientos externos ejercen cierta influencia en la transformación de su realidad.

Los directores proponen una escenografía donde la perspectiva sugiera una realidad no cotidiana, donde exista una especie de distorsión que ayude al espectador a apreciar la obra como un juego de construcción o relación de ideas, recuerdos o anhelos presentes tanto en el mundo exterior como en el interior de los personajes.

En principio, resultó un poco complicado determinar un punto de partida para abordar la obra, pues nos encontramos un texto dramático con un lenguaje acotacional cargado de sugerencias y libertades de creación, que en las primeras lecturas e improvisaciones generaban muchas propuestas y puntos de vista diferentes.

Desde la dirección se nos propuso usar punto de partida el suceso principal de la obra; la balacera fuera de la escuela. Creemos que este suceso es aquel que desata la interacción de los mundos internos y externos de los personajes, así como el juego existente entre las diversas temporalidades y espacialidades propuestas por el autor en su obra.

La temporalidad de la obra se determinó de la siguiente manera:

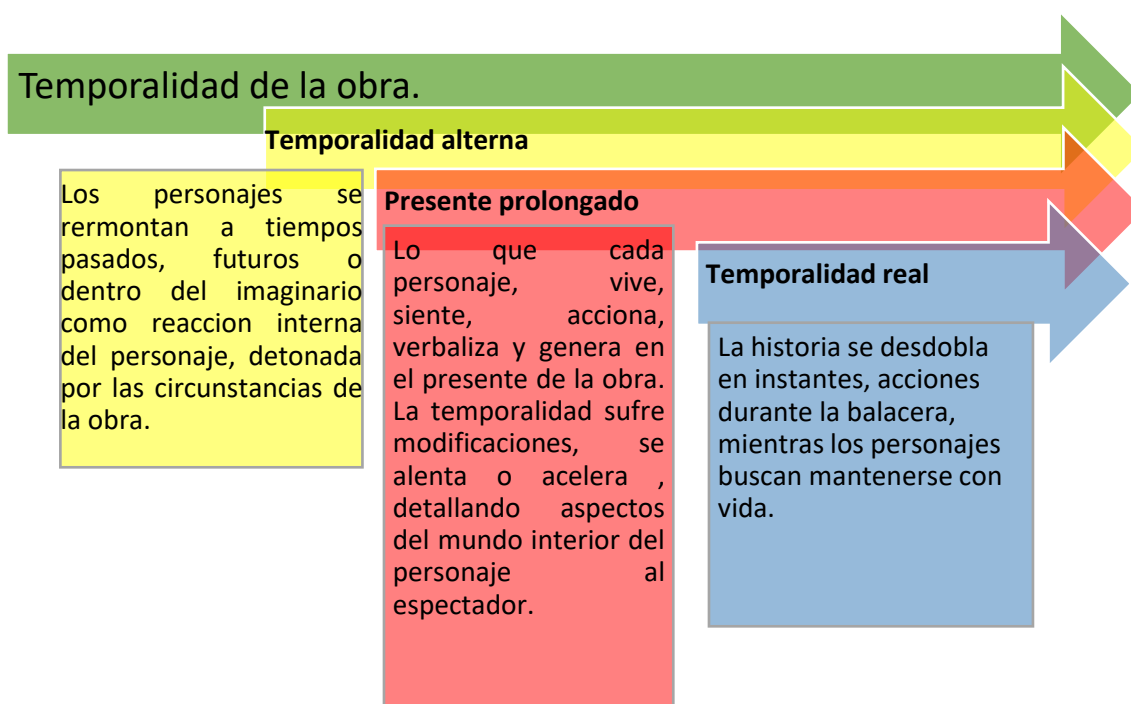


Fig. 2.1 Temporalidades en la obra *Ebur*.

Los espacios de la obra se detectaron de la siguiente manera:



Fig. 2.2 Espacialidades en la obra *Ebur*.

Siendo el salón de clases el espacio principal donde se lleva a cabo la acción presente, mientras que las otras convenciones espaciales, constituyen alternativas, ficciones o recuerdos para que los personajes se resguarden de la tensión provocada por la balacera.

Las primeras improvisaciones se generaron en dichas convenciones espaciales, teniendo claras las temporalidades que detectamos en el planteamiento de la obra y buscando la claridad en el espacio escénico en el que se desarrolla cada escena.

Determinar estas convenciones desde el principio, nos fue de gran ayuda, debido a que la acción de la obra no está ordenada de manera cronológica, sino que el texto de la obra nos plasma la historia de cada personaje de manera fragmentada y a la vez relacionada con el universo de la obra.

A consideración personal delimité la secuencia de sucesos para tener mayor claridad en el tiempo y espacio en el que se desenvuelven las acciones dentro de la obra, así como el conflicto que presenta el autor a través de ella. Por medio de la siguiente tabla pude obtener mayor claridad y precisión en la premisa de cada escena, basándome en la propuesta de tiempo y espacio, planteada por los directores.

Secuencia de sucesos	Temporalidad	Espacialidad	Premisa
1.- ¡Niños al suelo!	Real.	Salón de clases	Inicia una balacera afuera del salón de clases. <u>Nota: esta escena es fragmentada y se presenta en varias ocasiones, evolucionando a lo largo de la obra</u>
2.- Mundo de aleteos	Presente Prolongado (Imaginario)	Aire	La perspectiva de las cosas es distinta, dependiendo el punto de vista.
3.- Sr. Boca	Presente Prolongado (Imaginario)	Casa de espejos.	A niña mayate y niña con un tenis, les incomoda el trato que reciben de los niños.
4.- Campeón Regional de Trompo	Alternativa (Pasado)	Patio de la escuela.	A pesar de ser sobresaliente Tomas no es reconocido, nadie sabe su nombre y todos lo catalogan como el “Niño éste”.
5.- Burlas entre hermanos	Real	Salón de clases	Durante la balacera Niño éste (Tomas) se burla de su hermano que tiene miedo.
6.- La comparación	Alternativa (Pasado-imaginario)	Salón de clases y avión-avanzada.	Los hermanos Tomas y Tadeo son comparados y evidenciados entre sí, por sus padres.
7.- Ley de yogurt con hielo	Alternativa (Pasado)	Patio de la escuela.	La amistad entre niña mayate y niña con un tenis es motivo de burlas por parte de otros niños.
8.- Las reglas del Sr. Boca	Presente Prolongado (Imaginario)	Casa de espejos	El Sr. Boca exige a Niña con un tenis respetar las reglas que les ha impuesto.
9.- La misión	Presente Prolongado (Imaginaria)	El espacio	A Tadeo le es asignada una misión peligrosa, para aportar algo a la humanidad. Ser útil.
10.- Tadeo es el futuro...	Alternativa (Pasado)	Salón de clases.	Tadeo es idealizado por sus padres en tiempo futuro.
11.- Confrontación de ideas	Alternativa (imaginario)	Salón de clases.	Ideas de aceptación y prejuicios se confrontan en las figuras de Sr. Boca y Maquino como pesadillos.
12.- Diversidad	Presente Prolongado	Salón de clases	Niña mayate evoca a la individualidad del ser humano.
13.- Los miedos y las pesadillas.	Presente Prolongado	Salón de clases	Se manifiestan el miedo y las pesadillas en los seres humanos.
14.- Yo soy yo y quisiera no serlo.	Presente Prolongado	El espacio	Tadeo descubre sus deseos y capacidades reales.
15.- ¿Reparamos eso?	Presente Prolongado	El espacio y la Nave.	Tomas y Tadeo se reconcilian y se liberan de los estereotipos y presión de sus padres.
16.- ¿Lo que es diferente no es malo?	Presente Prolongado	Salón de Clases.	Niña Mayate y Niña con un Tenis, se rebelan ante Sr. Boca y sus reglas.

17.- La tierra gira siempre.	Real	Salón de clases.	Niño este es herido por una bala y muere.
18.- EBUR	Real	Salón de clases	Los niños encuentran paz, aceptación o esperanza de cambio después de la balacera.

Fig. 2.3 Secuencia de sucesos *Ebur*.

Con el paso de los ensayos se definieron las atmósferas de balacera en el salón de clases, la atmósfera de la casa de espejos, la espacial, la del avión-guarida, así como las atmósferas de tiempos alternos y espacios imaginarios en la obra.

El conjunto de escenas definido, fue apoyado por medio de la iluminación y la delimitación de zonas de acción en el espacio escénico, la cual buscaba determinar juegos de relación entre los personajes y también aclarar la secuencia de las escenas que el autor propone.

Composiciones musicales, corporales y coreográficas, fueron herramientas que nos ayudaron a precisar movimientos, transiciones, transformaciones y evolución de personajes dentro de la ejecución de la obra, para en cuestión de breves instantes poder pasar de un personaje a otro, de una escena a otra y transitar entre atmósferas, y así, con recursos corporales, de utilería, musicalización y de iluminación poder transportar al espectador de un lugar y de una situación a otra.

Planteamiento de la propuesta actoral colectiva.

Al conocer la propuesta planteada por los directores y su diseño del espacio escénico los actores comienzan a integrar en los ensayos propuestas para crear atmósferas, espacios escénicos y convenciones temporales para las diferentes escenas de la obra.

Los actores proponían en los ensayos, generar la construcción de conceptos y mundos con base en la composición de un juego entre la corporalidad del actor, la integración del espacio escénico, así como su habilidad vocal y fonética.

Quisimos resaltar en nuestro montaje, cómo el autor percibe la discrepancia entre la visión de un adulto, en contraste con la percepción que el niño tiene sobre la naturaleza del mundo que los rodea. Con ello propusimos la generación de una corporalidad representativa o metafórica de los personajes adultos, rígidos, poco flexibles en

interacción con la figuración de los personajes de los niños que era más libre y espontánea en cuanto a la corporalidad se refiere.

Con base en ello, exploramos en ensayos con diversos elementos y materiales tales como; prendas de ropa, letras, rendijas en el piso, cuadros de madera, hojas de papel entre otros, la creación de propuestas de sonorización y ambientación de atmósferas, así como la integración de los espacios escénicos que detectamos en la obra. Sin olvidar añadir estos elementos a la creación corporal de los personajes por parte de cada actor.

Comenzamos creando la atmósfera principal de la obra: “La balacera”. Buscando mostrar un lenguaje corporal sobre la tensión que causa un suceso de tal magnitud, así como generar la sensación de desconcierto en los personajes ante un suceso inédito e inesperado para ellos. Para ambientar la escena de manera auditiva realizamos la exploración con fonemas de letras, onomatopeyas, sonidos con elementos como papel, madera, cartón, hasta llegar a la conclusión de que las percusiones podrían ser un elemento presente para armonizar la obra y apoyar a generar la propuesta sonora de la misma.

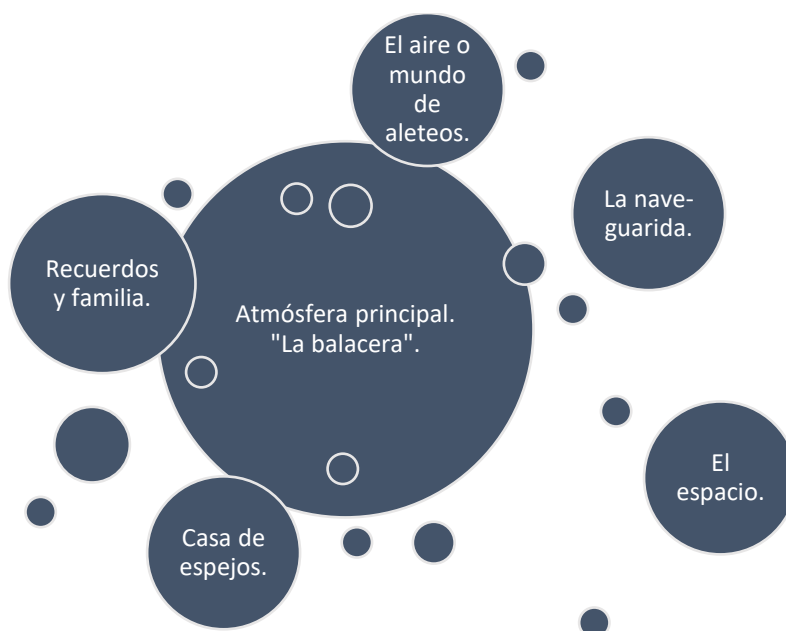
Tras empezar a jugar con la sonorización de la atmósfera, cada uno de los actores indagó sobre las posibles reacciones que un niño podía tener ante una situación de caos, ya sea esta desconocida o no, pero que afecta a su entorno y que genera en su interior la sensación de desconcierto y tensión. Los actores proponían para su respectivo personaje reacciones de miedo, pánico e incertidumbre ante el suceso, dejando manifiesta la conciencia de que un riesgo embargaba al grupo de niños dentro del salón de clases. Dentro de la atmósfera de la balacera quisimos destacar las escenas alternas como detonantes imaginativos y analogías internas del personaje provocadas por el hecho violento que se vivía en las circunstancias presentes de la obra.

Consecuente a la atmósfera principal se realiza la integración de las atmósferas alternas, las cuales se caracterizan por ser momentos introspectivos o imaginarios de los cuatro niños presentes en la obra, Tadeo, Tomas (Niño este), Niña Mayate y Niña con un tenis. Estas atmósferas las denominamos de la siguiente manera:

- Recuerdos y familia.

En ella se manifiestan los recuerdos de los personajes relacionados con su núcleo familiar, anhelos, deseos o aspiraciones, ya sean propias o impuestas por los demás.

- Casa de espejos.
En ella interactúan Niña Mayate y Niña con un tenis, también se relacionan con personajes alegóricos que representan al mundo adulto como Maquino Come Pesadillos o Sr. Boca. Es la atmósfera donde se lleva a cabo la evolución de la relación de amistad existente entre las niñas antes mencionadas.
- El espacio.
Es una atmósfera donde Tadeo establece una relación introspectiva a través de un personaje imaginario, Houston. Quien le propone una misión que pone en entredicho lo que hasta ese momento Tadeo cree ser.
- La nave-guarida.
Es un lugar donde Tadeo y Tomás (Niño este) suelen jugar, refugiarse y en ocasiones platicar entre sí, sobre cosas que les afectan del entorno que les rodea, especialmente tratan asuntos relacionados con sus padres.
- El aire o mundo de aleteos.
En esta atmósfera Niña Mayate suele moverse con libertad y a través de su perspectiva comparte a los demás la manera en que ella ve el mundo desde el aire por medio de los aleteos.



2.4 Diagrama de atmósferas en Ebur.

Una vez realizada la convención de las atmósferas en las cuales los personajes se desenvuelven, comenzamos a realizar la integración de propuestas para los diversos personajes presentes en la obra. Detectamos tres grupos o tipos de personajes presentes en el texto, los cuales clasificamos de la siguiente manera:

- Grupo de niños.

Son los niños inmersos en la balacera Tadeo, Tomas (Niño este), Niña con un Tenis, Niña Mayate. Los cuales representan las dos historias que el dramaturgo propone en su obra. Por un lado, se aprecia una historia fragmentada que refleja la manera en que se relaciona una pareja de hermanos y el trato que reciben por parte de los demás. De manera interna se aprecia como cada uno de los hermanos concibe el trato recibido por los demás, así como las comparaciones que surgen entre ellos debido a esta situación.

La otra historia muestra la evolución de una amistad, existente entre Niña Mayate y Niña con un Tenis señalada por lo prejuicios provenientes del mundo adulto, y como estas niñas descubren que ser diferente, no es malo.

El grupo de niños tiene una edad que oscila entre los 5 y 6 años, edad que tienen los niños involucrados en la noticia que inspiró al dramaturgo en la creación de esta obra, la construcción de personajes con tales características constituyó una creación cuidadosa, pendiente de resaltar la concepción del mundo interior y exterior del niño para poder relacionarse con los demás.

Al abordar la creación de estos personajes, todos estuvimos de acuerdo en no pretender imitar la forma de hablar o movernos como los niños, en lugar de ello optamos por alcanzar un estado de neutralidad actoral, para disponer nuestra corporalidad, imaginación, espontaneidad y pensamiento en la exploración de ideas y acciones que influían en el lenguaje no verbal y comportamiento de los personajes. Con ello mostrar la voluntad interior del personaje que evoca la corporalidad y movimiento del personaje sin previas condicionantes.

Cuando los actores alcanzamos dicha neutralidad, exploramos sobre la naturalidad y espontaneidad que un niño requiere. Empezamos a establecer un dialogo de signos y símbolos que los niños poseen en sus juegos u otras actividades de conjunto con la finalidad de relacionarse entre sí. Así, objetos cotidianos, tomaron un significado en el juego actoral para la construcción de los personajes niño, hasta llegar a la creación de diversos significantes asociados a la figura de los marcos

presentes en la propuesta de utilería, que para el actor y el espectador constituyan diversas ideas. Un marco de madera puede ser, un satélite, un diploma, el control de un avión, una nave, un personaje en la mente del niño, etc.

- Personajes adultos reales.

Son aquellos que interactúan directamente con los niños, y se manifiestan durante la balacera o escenas que reflejan los recuerdos o fantasías de los niños de la obra. Estos personajes son La Maestra, Los papás de Tadeo y Tomás, el director de la escuela, un paramédico, entre otros, cuya manifestación en la escena consta de una esencia simbólica que representa al personaje, presentándose a través de la voz en off, figuras de espaldas o muestras parciales de la corporalidad del personaje. En cuanto a estos personajes, existe una creación colectiva a partir de buscar reflejar la frialdad, distancia e indiferencia encontrada en las relaciones entre los niños y adultos hoy en día. Ya que existe el caso en que los niños están abandonados por los padres que trabajan o simplemente no quieren lidiar con los cuidados que un niño requiere, o bien existe la sobreprotección de los padres sobre los hijos haciendo niños inseguros o muy dependientes. Padres o adultos que se relacionan con los niños a través de una voz, un objeto o una función específica, es lo que queremos reflejar al construir a los personajes adultos como ese ente desconocido que no interactúa, solo ordena, cumple un fin determinado, reprime o señala.

- Personajes alegóricos del mundo adulto.

Estos representan dos figuras antagónicas entre sí, que influyen directamente sobre el pensamiento de los niños, los personajes son; Maquino Come Pesadillos y el Sr. Boca. El primero, Máquino Come Pesadillos, representa ideas liberadoras, confortantes y comprensivas hacia los niños y las dificultades que enfrentan. Este personaje manifiesta una idea de aceptación y enfrentamiento hacia los miedos que muchas veces son inferidos por ideas sembradas en la mente de un individuo, sin ningún fundamento más que la réplica de creencias de un determinado grupo de personas. El segundo personaje Sr. Boca representa las principales presiones que la sociedad adulta impone de manera tradicional hacia los niños, el reflejo de todos los prejuicios del mundo adulto hacia el mundo infantil.

En un principio se pretendía que los actores varones conformáramos la construcción de ambos personajes. En las improvisaciones exploramos de manera corporal, fonética e interna la manera de representarlos. Sin embargo, resulto ser más complejo de lo que habíamos contemplado ya que había algunas escenas donde ambos personajes debía confrontarse o influir en el accionar de las Niña Mayate y Niña con un Tenis.

Determinamos la esencia de cada uno de estos personajes, llegando a la conclusión de que Sr. Boca se puede plasmar escénicamente como la voz de los prejuicios del entorno y podría ser reflejado como un ente con varias voces y corporalidades diferente pero que podrían constituir aquel monstruo de mil cabezas al cual nos enfrentamos cuando empezamos a formar nuestro propio juicio como individuos. Así que este personaje fue constituido por tres actores que emiten la única voz de Sr. Boca, con peculiaridades diversas pero una sola esencia.

Mientras que Máquino come pesadillos se manifiesta como una voz interna que calma los miedos, brinda libertad, cuestiona ideas y finalmente llega a una conclusión que tranquiliza. Esa voz interna se convierte en aquella que ayuda a equilibrar la balanza entre lo que somos y lo que los demás quieren que seamos, entre lo que realmente deseamos y lo que podemos desear. Entre lo que se quiere hacer y lo que se debe hacer. Máquino come pesadillos se presenta en la escena por medio de una voz emitida por el músico de la obra presente e interactuante con los demás personajes.

- Personajes del imaginario.

Existen otros dos personajes que interactúan en gran parte con Tadeo y Niño Éste (Tomas), “Houston” y “Aeromoza”. Se trata de personajes imaginarios que se desenvuelven en espacialidades alternas y que para los hermanos representan, el deseo y búsqueda principal del personaje. La propuesta para abordar estos personajes se ha madurado hasta definirse como voces internas de Tadeo y Tomas.

Por un lado, Houston representa para Tadeo, un desafío a vencer en el mundo imaginario. Es decir, Houston le plantea a Tadeo una misión que le exige un cuestionamiento sobre lo que él es, evaluar los deseos de sus padres frente a lo que en realidad quiere ser. Houston es para Tadeo la guía para encontrarse a sí mismo y a la vez es una fuente de libertad, exigencia y desahogo para el personaje.

Mientras que Aeromoza es para Niño Éste, la materialización de su mayor deseo; el poder ser amado y reconocido por alguien. Ya que Tomas se siente inexistente en este mundo. Para los dos hermanos, estos personajes representan parte de su voz interior, lo que quieren decir, pero no pueden, y es en su imaginación donde se atreven a decir lo que quieren creándose una voz imaginaria con la cual dialogan, pues ambos se sienten solos.

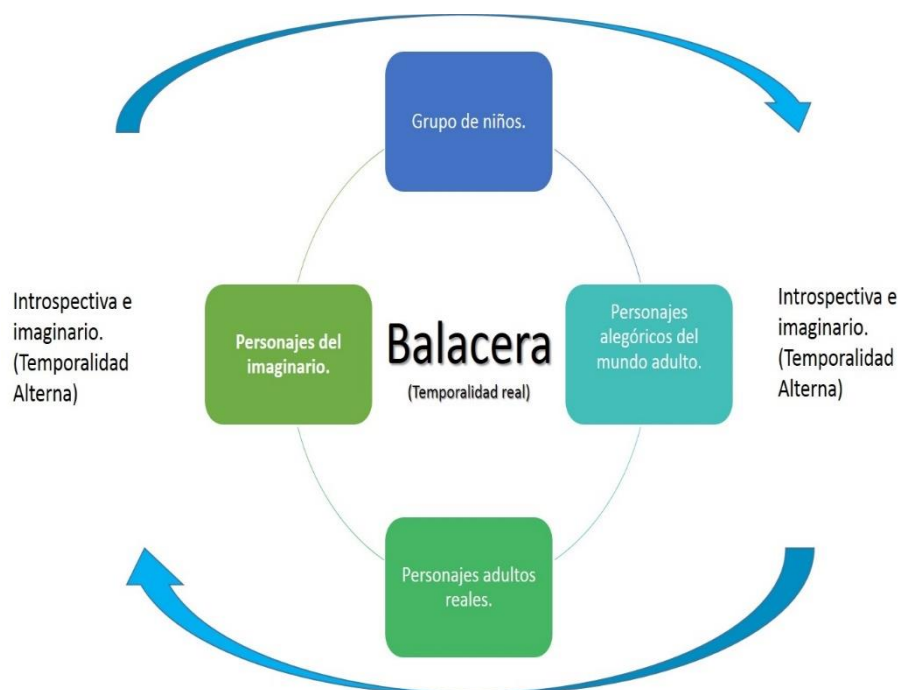


Fig. 2.5 Representación gráfica de la relación entre los personajes y las atmósferas existentes en la obra.

La exigencia física y de atención en la escena para el grupo de actores se incrementa al tener la posibilidad de explorar y ejecutar la interpretación de dos a tres personajes en cuestión de segundos. Interactuando con las diferentes temporalidades y atmósferas inferidas en la propuesta escénica en un espacio de 9 m² de área en la escenografía.

Cada actor tenía un personaje base y además interpretaba entre uno y dos personajes adicionales. Así, tenía su personaje base que era el niño, más un personaje adulto y/o un personaje alegórico o imaginario. Creándose las siguientes combinaciones de trabajo para los actores.

Nombre del actor.	Personaje Principal.	Personajes adicionales.
Karla Ibarra	Niña con un tenis	Maestra/ Mamá de Tadeo
Vid Torres	Niña Mayate	Figura Aeromoza
Jesús Rojas	Niño Éste	Sr. Boca Secuela
Daniel Hernández	Tadeo	SR. Boca Secuela
Luis Casco	Sr. Boca	Director / Papá
Roberto Mendoza	Músico	Maquino come pesadillos/ Houston / Voz Aeromoza

Fig. 2.4 Reparto de personajes para actores en *Ebur*.

Breve reseña de trabajo compartida por los actores participantes en el montaje y actualizada al año 2017:

- Karla Ibarra: Actriz de teatro y cine, directora artística de la compañía de teatro Sincronía Teatral. Egresada de la Lic. en Arte Dramático por la BUAP.
- Vid Torres: Actriz de teatro, clown y narradora oral. Egresada de la Lic. en Arte Dramático por la BUAP. Ha participado en festivales nacionales de teatro.
- Fernanda López: Actriz de teatro se encuentra en el último semestre de la Lic. en Arte Dramático por la BUAP. Ha participado en 2 montajes de la compañía.
- Jesús Rojas: Actor y director de teatro y cine. Egresó de la Lic. en Arte Dramático por la BUAP. Su montaje “Sensacional de maricones” fue seleccionado en la MNT 2016.
- Daniel H. Santa María: Actor de teatro. Egresado de la Lic. en Arte Dramático por la BUAP. Ha participado en festivales nacionales e internacionales de teatro. Se especializa en el teatro para niños. Mejor actuación juvenil en la Muestra Estatal de Teatro Puebla 2008.
- Luis Casco: Actor y director de cine y teatro. Egresado de la Lic. en Arte Dramático por la Universidad de las Américas Puebla.
- Roberto Mendoza: Músico y compositor de teatro y cine. Es docente en la Escuela de Iniciación Artística Asociada al INBA, TETIEM A.C.

¿De dónde parte mi propuesta actoral para este montaje?

Al imaginar cómo abordaría los personajes que interpretaría en este montaje (Tadeo y Secuela del Sr. Boca), solo sabía algunas pistas de los personajes, que me permitirían plantear preguntas para profundizar sobre ellos, las pistas más superfluas eran que uno era un niño y el otro, una especie de voz adulta o más bien, la representación de un pensamiento ortodoxo. Lo más complicado para mí fue abordar el personaje de Tadeo, responder; ¿Cómo es un niño? ¿Qué es ser un niño? ¿Cómo se comporta un niño? ¿Cómo recuerdo la etapa de la niñez? Sentí la necesidad inmediata de recurrir a bibliografía especializada en el tema de la niñez, sin embargo, en la práctica descubrí que solo me complicaba al intentar racionalizar el comportamiento de un niño.

Así que, desde la observación y el recuerdo de la experiencia de haber sido niño, busque el acercamiento al personaje y de ahí la propuesta para construirlo. He trabajado como docente con niños y en la interacción con ellos, he percibido como cada descubrimiento o razonamiento lo relacionan con una anécdota en la cual han sido protagonistas o testigos, una manera que tienen los niños de convivir con sus semejantes sobre esas experiencias, se manifiesta en el relato y el juego, pues comienzan a compartir su perspectiva, creando de manera espontánea, una especie de ficción en la que cada uno ejerce un rol basado en el elemento que más les ha impresionado sobre un hecho. Me parece que el relato y el juego se convierten en una especie de reelaboración de sucesos diarios en la vida del niño y que son la base para la creación de convenciones, ficticias con un toque realista, el juego imaginario, donde pueden interactuar con otros niños de manera natural y muchas veces sin reglas.

Tras recordar mi manera de relacionarme con los demás durante mi niñez y observar a mis alumnos y otros niños en la armonía del juego llegué a la conclusión de que es en estas condiciones donde el niño frecuentemente maneja diversas esferas de atención, la frontera entre la realidad y la ficción, espacialidades tangibles e intangibles, interpreta personalidades propias y ajenas e incluso disfruta de manipular la relatividad del tiempo.

Mi propuesta parte de interactuar con la diversidad de atmósferas, espacialidades y circunstancias que el autor propone en las escenas de su obra, basándome en disponer el cuerpo, la voluntad y energía del actor en una condición general: el juego. Es en el juego donde se puede manipular la realidad, gran parte del trabajo actoral, se sustenta en una especie de manipulación del tiempo, el espacio, la corporalidad y la emoción. A criterio personal, la experiencia más cercana a ser niño de nuevo, son los ejercicios de integración, imaginación y creación de circunstancias o atmósferas, que realizaba durante los ensayos o procesos de montaje de obras en las que he participado.

Antes de tomar en cuenta los elementos textuales que el autor me brinda sobre el personaje, quise contar con las condiciones necesarias para entender, recordar e identificarme con la naturaleza de un niño. Encontré a través de los ejercicios de calentamiento y construcción de escenas que la evocación del juego me permitía colocarme en las circunstancias de cada escena de manera más libre, incluso tenía la libertad de colocar mi persona dentro de esas circunstancias, podía explorar con libertad las acciones que de manera “instintiva” se despertaran en mi conciencia y probar sus posibilidades en la construcción de la escena.

Más adelante la evocación del juego me fue útil para tener una base de creación y construcción del personaje. Basándome en la exploración y comprensión de las diferentes temporalidades presentes en la obra, los espacios en los que se desarrollan las distintas escenas, las atmósferas, la secuencia de sucesos, las ideas del personaje manifestadas en el texto y su interacción con los elementos de la obra.

Bajo esa condición podía estar alerta frente a diversos estímulos que pudieran suscitarse de forma inesperada e incluso descubrir con cada ensayo o ejercicio detalles del personaje y probar su integración hasta donde se considerara necesario.

Las condiciones del “juego” durante el calentamiento, ejercicios, ensayos y las funciones fueron: ser espontáneos, estar abiertos al descubrimiento y tomar los impulsos de los otros, ya sean actores o el público, e integrarlos a la convención vivida en el escenario.

Un juego ficticio donde nuestra imaginación, corporalidad, voz, atención, energía y comunicación estuvieran perfilados a la construcción de la escena.

Visualizar la obra como una especie de “Lego”, un juguete de construcción que se compone de diversas piezas que integran un todo. Que se fragmenta y se agrupa en distintas ocasiones, aquel que pudiera romper su estructura cronológica y espacial para mostrar al espectador un tema; la interacción de la realidad del niño con su contexto violento.

Anteriormente mencione que Ebur presenta un acontecimiento violento en un lapso breve de tiempo y este desata ciertas ramificaciones de los personajes en otro tiempo y espacio ajeno al que viven en el presente de la obra. Esas ramificaciones constituyen las pistas que el dramaturgo propone para la integración de los personajes, que a la postre interactúan en el acontecimiento principal de la obra: la balacera.

Capítulo 3.- Desarrollo del personaje

Tras analizar el texto en lecturas grupales, trabajos de mesa e improvisaciones en la escena, busque integrar la idea central que queríamos comunicar al público y el discurso dramático del autor, ya presentadas en capítulos anteriores, al proceso de acercamiento, investigación y desarrollo del personaje. Generando las siguientes conclusiones que me fueron de utilidad en la composición del trabajo de interpretación.

Fabula de la obra: es una historia que se desarrolla en un salón de clases mientras afuera se escucha una balacera. Dentro del salón dos hermanos tratan de perdonarse por el trato que les han dado sus padres. Al mismo tiempo, dos niñas descubrirán en la amistad el camino para vencer los prejuicios.

Discurso dramático del autor: La vida del mundo interno del niño, su imaginación, los cambios y la libertad.

Concepción estética: La vida vista desde una perspectiva diferente, la vida desde la perspectiva del suelo, tomando al objeto como base para la significación de conceptos diversos.

Dentro de la puesta en escena tuve la oportunidad de interpretar el personaje de Tadeo, un niño cuya edad oscila entre los 5 y 6 años, el cual se ve inmerso en una serie de presión que ejercen sus padres debido a las expectativas que ellos tienen para él y que es constantemente comparado con su hermano Tomas, generándose así un descontento muy importante entre ambos hermanos. Todo ello manifiesto en una situación de alta tensión y estrés pues fuera de la escuela se suscita una balacera.

Antes de compartir el proceso de construcción de personaje que llevé a cabo para interpretar a Tadeo, quiero mencionar que además de este, colaboré en la construcción de otro personaje de tipo “alegórico” y que, a lo largo de la obra voy alternando entre un personaje y otro. Aunque el proceso que quiero abordar con mayor detenimiento es el de Tadeo, también registré el proceso de construcción de Sr. Boca y que veremos en este capítulo.

Tadeo es el futuro. Acercamiento, investigación, descubrimiento y conocimiento del personaje.

Cuando leí *Ebur* por primera vez, me estremeció mucho la manera en cómo el dramaturgo sitúa la realidad de los niños de hoy en día. Un contexto violento en muchos sentidos; la familia, la escuela, la sociedad y su influencia sobre el pensamiento individual o colectivo. Debo ser honesto en decir que en un principio la obra me resultó difícil de leer y fue complicado construir en la imaginación un boceto inicial para desarrollar el personaje. Existía la necesidad de contextualizarse, brindarme de elementos necesarios para concebir la idea primaria del personaje y comenzar a accionar en los ensayos.

La obra contaba con escenas fragmentadas, diálogos con diversas sugerencias de interpretación, personajes reales, alegóricos y ficticios. Acotaciones a través de diálogos, dibujos y sugerencias de creación escénica e interpretación, estos elementos hacían ver a la obra como una especie de juguete de construcción y constante deconstrucción²⁵, un universo similar a la plastilina que se puede moldear de una forma, destruir y concebir de una manera totalmente diferente a la anteriormente elaborada.

Fue necesario tomar la seriedad del contexto en el cual nos vemos inmersos durante estos días. La violencia se ha recrudecido y vuelto más cotidiana. En diarios, radio, redes sociales y televisión, circulan frecuentemente noticias de balaceras, enfrentamientos, ajuste de cuentas entre grupos delincuenciales y cada día el problema se agudiza más. Debía tener presente los factores influyentes en el cuerpo y la mente de una persona al encontrarse en medio de una balacera, para así poder desarrollar una corporalidad del personaje presente en la escena base del conflicto de la obra, la balacera.

Solo una vez estuve en una balacera y todo fue muy rápido, sin embargo, recuerdo que la sensación que en ese momento tuve fue que los sentidos se agudizan, se busca protegerse y, posteriormente, el recuerdo de toda acción se visualiza ralentizada. Aunque no solo tenía que recurrir a la memoria para lograr esa sensación, hubo también que apreciar videos de balaceras en las que se ven inmiscuidos civiles, balaceras en eventos públicos, como un partido de fútbol, un desfile, afuera de una escuela donde se realizaba una representación teatral, o en un desfile de niños donde celebraban un festival de primavera,

²⁵ En la mira de Derrida, un paisaje pintado no se compone de campos, arroyos y nubes, sino, según la óptica deconstructivista, sólo de pinceladas sobre el lienzo que materializan signos; es decir, la representatividad de los elementos naturales del paisaje depende de la manera en que el pintor manipula los signos por medio de sus pinceladas y no de la realidad física del paisaje. (Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Buenos Aires/México, Paidós, 2001)

a pesar de solo ser espectador de esos videos, la sensación de incertidumbre, tensión y pánico es indescriptible. Por supuesto que también fue necesario analizar la atmósfera y la reacción de los niños y la maestra inmiscuidos en la balacera que inspira al autor de la obra.

Al realizar el análisis de la reacción de los niños del video, y conforme los ensayos fueron avanzando, confirme que el suceso de la balacera era el pretexto que toma el autor para evidenciar algo más importante y que a mi parecer, se convierte en el discurso más importante de la obra, el misterioso mundo del niño y el descubrimiento de su entorno.

Comencé entonces a observar niños de edades similares a la de Tadeo para descubrir e intentar deducir las motivaciones de su comportamiento, gestos, corporalidades voces y pensamientos. Al observarlos, fue sorprendente la manera en la que descubren y perciben el mundo, así como la interacción existente entre ellos, y los juegos de roles que ejecutan. De repente llegué a creer que presenciaba una clase de actuación, como las que tomaba en el Colegio de Arte Dramático, pero no, el juego de los niños era mucho más interesante, pues en ellos existía autenticidad, ficción individual y a su vez esa ficción individual interactuaba perfectamente en una ficción colectiva previamente acordada. Por otro lado, la interacción entre ellos era impresionante, ya que, ya sea solos o en colectivo, son capaces de manejar diversos roles a la vez y para acrecentar el reto manejan diferentes realidades, siendo capaces de transformar espacialidades y objetos cotidianos en lugares y objetos increíbles pero verosímiles para ellos. Todo ello con un nivel de credibilidad y una fuerza energética impresionante, corporalidad en plena atención de lo que realizan y siempre preparados para la acción.

Comprendí rápidamente que interpretar un niño entre ese rango de edad sería un reto muy exigente. Puesto que en la carrera realizamos muchos ejercicios de esa índole, creo que pocas veces llegamos a esa naturalidad dentro de la ficción y que los niños logran a diario, penosamente con los años olvidamos entregarnos al juego del sí mágico. Sin embargo, a pesar de la nostalgia y la escondida frustración, era necesario trabajar de manera ardua en el cuerpo y la psique para buscar acercarnos lo mejor posible al personaje del niño, para no caer en el recurrido cliché con el que se aborda a los personajes infantiles (haciendo ver a los personajes de niños como torpes o demasiado inocentes) producto de una deficiente investigación y comprensión del personaje.

No queríamos dar al espectador el planteamiento de un personaje infantil, menospreciado por la televisión o espectáculos que solo muestran una concepción superflua del comportamiento del niño.

El director nos planteó su interés de que la obra debía recaer directamente en el rol que proponen los actores, es decir, los actores tendrían la responsabilidad de generar la ficción, creando atmosferas diversas ya sean del mundo real o fantástico, establecer convenciones con el público para compartir con ellos la ficción, convertir los objetos cotidianos en extraordinarios; justamente como lo hacen los niños que no pretenden interpretar a nadie, sino que se adentran en una ficción para desarrollar y vivir un rol específico.

Sobre la espontaneidad Jerzy Grotowski menciona:

“La elaboración de la artificialidad es una cuestión de ideogramas -sonidos y gestos- que evocan asociaciones en la psique del auditorio [...]de tal manera que pueda decidirse cómo expresar cada fase de este proceso mediante un signo, un ideograma, que nos entregue de inmediato las motivaciones escondidas del actor o polemice contra ellas. [...]el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros -en el exceso, en la exposición, en la auto penetración-, más rígida debe ser la disciplina externa; es decir, la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En eso consiste el principio general de la expresividad.²⁶”

No se trata de ver al actor intentando interpretar a Tadeo. Se trata de que el actor llegara a un estado de neutralidad y naturalidad dispuesta a jugar, crear y reaccionar en torno a las condiciones que ofrecía el texto para de esta manera encontrar a el personaje, en este caso Tadeo, en las ideas escritas por el autor. Analizando a través de las acciones, observando, ajustando en ensayos, deduciendo entre líneas y apropiándose de la voz y el discurso del personaje, buscando en su actoralidad la capacidad de cambiar la naturaleza real de las cosas, los espacios e incluso las emociones inmersas en la obra. Con la apertura de reconstruir las veces que fuera necesario las escenas o planteamientos de personaje propuestos en los ensayos y las funciones. Ya que cada ensayo o función, ya sea en la interacción con los compañeros de escena o directores, o bien, con la respuesta del público, el personaje pedía ajustes, enriquecimiento, encontraba el sentido de cosas

²⁶ Grotowski, J. *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz, Siglo XXI Editores, Decimosexta edición, Madrid, 1992, p.34

inesperadas, es decir el personaje reaccionaba como un niño, se dejaba llevar dentro de sus condiciones y al mismo tiempo el actor lo encausaba a las exigencias del público o director, en algunos casos con éxito y en otros con muchos obstáculos frustrantes.

Es decir: “Utilizar el personaje como un trampolín que impulse al actor a descubrir su lado más íntimo y esencial para después ofrecerlo al espectador. A esta actuación que compromete todo el ser del otro y que revela la esencia más profunda de su personalidad de una forma sincera, sin exhibicionismo ni auto regodeo, es lo que Grotowski llama «acto total».²⁷”

La construcción del personaje.

Cada actor tiene un procedimiento para la construcción de un personaje, en mi caso tengo un proceder basado en la formación recibida durante mis estudios en el Colegio de Arte Dramático, esta metodología es la base principal de mi trabajo actoral, y con la experiencia, conocimiento e investigación de las teorías y técnicas que he ido aprendiendo. Para esta ocasión me permito experimentar partiendo del descubrimiento y desarrollo de la vida psico-física del personaje, sustentado en los principios que a continuación cito:

Michael Chejov hace la siguiente mención: cuando el actor busca la caracterización de un personaje, es necesario que: “recurra en primer lugar al aspecto psicológico del personaje. Los rasgos externos vendrán siempre después. El gesto psicológico, el cuerpo imaginario y el centro no son otra cosa que el vínculo entre la psicología y los medios externos de expresión del actor.²⁸”

Maria Knebel menciona que: “La vida física de una persona existe en forma de estados psíquicos, consecuentemente en el escenario el actor no puede limitarse con pensamientos abstractos, lo mismo que no puede existir ni una sola acción física separada de lo psíquico.²⁹”

²⁷ Borja, Ruiz. (2008), o.c, p. 372

²⁸ Chejov, M., (2015), o.c, p. 204

²⁹ Knébel M.O. (2005), o.c, p. 18

Stanislavsky enfatizaba en la unión existente e indisoluble entre la vida del cuerpo humano y la vida del alma humana, es decir, el cuerpo que acciona y la mente o ideas del personaje. La manifestación externa del personaje, el movimiento y la manifestación interna del personaje, la palabra.

Como actor, busco en cada improvisación, lectura y ensayo de la obra, escudriñar en el descubrimiento y desarrollo del mundo interno del personaje, evocando su comportamiento a través de la acción y su discurso por medio de lo que dice y lo que calla.

Tadeo es el futuro.

En primer lugar, considere pertinente hacerme las preguntas necesarias antes de interpretar un personaje. ¿Quién es Tadeo? ¿De dónde viene? y ¿Cuál es su objetivo dentro de la obra? Todas esas preguntas no se contestan en primera instancia, siempre se actualizan las respuestas, sin embargo, llega un punto en el que después de muchas lecturas, improvisaciones, ensayos, replanteamientos de ejecución del personaje e incluso funciones, logras fundamentar una respuesta.

La respuesta a estas preguntas fue evolucionando poco a poco hasta obtener las siguientes conclusiones:

¿Quién es Tadeo?

Tadeo es un niño de entre 5 y 6 años de edad, en etapa escolar preescolar, un poco introvertido, inseguro de sus capacidades, con algunos problemas de lenguaje, le gustan las naves espaciales y aquello relacionado con ser astronauta.

¿De dónde viene Tadeo?

De una familia conformada por Papá, Mamá quienes lo sobre protegen, su hermano Tomas con el que constantemente es comparado y puesto a prueba.

Los padres de ambos hermanos, les brindan tratos diferentes. Tadeo es un niño sobreprotegido, limitado por la influencia que ejercen sus padres respecto a la valoración propia de su capacidad para lograr las cosas. Tadeo frecuentemente es tratado con muchos mimos, debido a que, en el dicho de sus padres, “Tadeo es el futuro de la familia... pero no sabe hacer muchas cosas”.

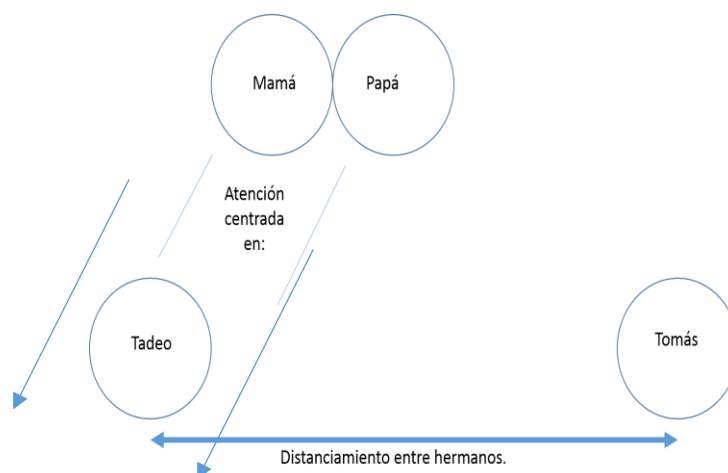


Fig. 3.1 Familia del personaje Tadeo

Entonces es recompensado con muchos diplomas, realizados por sus padres, que lo galardonan como el niño más “especial” de la clase. Además, el hecho que los hermanos Tadeo y Tomás (Niño Este) son constantemente sometidos a comparaciones entre sí, ante los demás, resultando sobrevalorado Tadeo, respecto a su hermano Tomás que tiene muchas habilidades observables, sin embargo, no tiene el reconocimiento de nadie, incluso ninguna persona se puede referir a él por su nombre propio, siempre se refieren a Tomás como “El niño este”, ya que nadie se toma el tiempo ni la seriedad para llamarlo por su nombre.

El objetivo del personaje.

Es la base medular de toda construcción escénica, en el caso del objetivo, tiene que ver con cómo componer en escena los impulsos de la voluntad del actor en conexión con el contenido de la obra. Esta meta dirige toda la atención, acciones, comportamiento y palabras de una persona. Para el actor en escena, la expresión del objetivo del personaje debe ser un esfuerzo consiente, ya que al encontrarlo debe dirigir su actuación de tal modo que el texto y la acción lleven a la realización del objetivo.

¿Cuál es el objetivo de Tadeo?

Tadeo desea vencer y romper con el trato compasivo que le brindan sus padres, para ser tratado como un niño normal, hacerse de una identidad propia con base a sus gustos y deseos individuales y no a la influencia de los demás. Así convertirse en una persona más segura frente al descubrimiento de sí mismo y su entorno.

¿A dónde va Tadeo?

Las acciones de Tadeo se dirigen a la culminación de una misión imaginaria y metafórica, donde debe reparar una nave y salvar sobrevivientes de un accidente aéreo, sin ayuda de nadie, más que la de Houston, una voz interna que lo encara, motiva y cuestiona para encontrar respuestas sobre el miedo a hacer las cosas.

La respuesta a estas cuatro preguntas se convirtió en la primera etapa de construcción del personaje que interpreto. El proceso de ensayos, improvisaciones de escena, lectura individual y colectiva, análisis, observación y deducción de ideas alusivas al personaje me hizo analizar e identificar en primera instancia frases guías, ubicadas en el texto que hablan sobre las necesidades del personaje.

Ensayos e improvisaciones, en algunos casos muy interiorizados, en otros teniendo al actor deduciendo el subtexto de lo que dice el personaje, fueron arrojando acciones o voluntades concretas en el personaje, que no están mencionadas directamente en el texto, pero que el personaje busca o sugiere en medida de su crecimiento y existencia en la historia.

El siguiente esquema muestra la conjunción de las ideas guía, tomadas directamente del texto y las deducciones que fueron el resultado de ensayos y reflexión del trabajo escénico, en la búsqueda de fijar el objetivo del personaje.

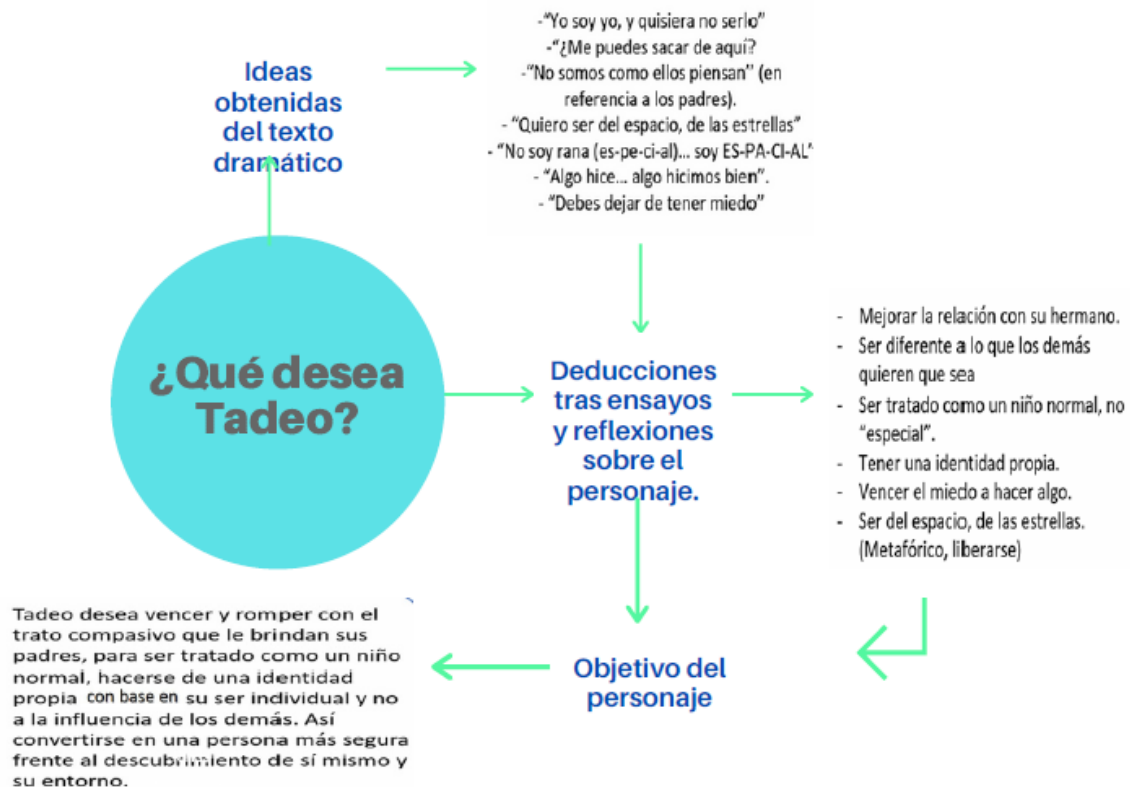


Fig. 3.2 Cuadro de análisis empleado para determinar el objetivo del personaje Tadeo.

Antecedentes del personaje.

Ebur es una historia que se desarrolla en un salón de clases mientras afuera se escucha una balacera. Dentro del salón dos hermanos tratan de perdonarse por el trato que les han dado sus padres. Partiendo de esta premisa ubique al personaje en sus antecedentes y posteriormente en las circunstancias que lo envuelven durante la obra.

Esta es la historia previa a la obra.

Tadeo es hermano de Tomás (Niño este), ambos hermanos, asisten a la escuela y su edad se ubica entre los 6 y 7 años respectivamente, siendo Tadeo el más pequeño de los dos.

Los padres se muestran muy ansiosos por ver que Tadeo logre mejorar en diversos aspectos de su vida, por ejemplo, el tartamudeo, dejar de orinar la cama, etc. Ellos tratan a Tadeo con muchas consideraciones y complacencias que lo hacen dependiente de los demás e inseguro de sus capacidades. Por otro lado, los padres son descuidados con el trato que brindan a su otro hijo Tomás, ya que a él no lo atienden de la misma manera,

incluso ni siquiera se refieren a él por su nombre, le dicen “el niño este”. Generando entre ambos hermanos un distanciamiento que cada vez se incrementa.

Tadeo es una persona introvertida que en muchos casos juega solo, debido a que no logra interactuar con otras personas y cada vez se encuentra más alejado de su hermano. Tadeo juega con Houston (una voz interna con la que interactúa) a ser el piloto de una nave, ya que su mayor deseo es “ser del espacio, de las estrellas”, tal y como lo manifiesta en la obra.

El autor nombra al personaje de la siguiente manera *Tadeo es el futuro*. Este nombre denota para el personaje una aspiración, o más bien una responsabilidad en momentos asignada y en otros apropiada por el mismo Tadeo, ya que sus padres tienen puesta en él toda esperanza de ser “alguien importante” en el futuro. Cuestión que ejerce presión sobre Tadeo.

Sin embargo (dentro del juego o ficción interna de Tadeo) en un viaje de rutina, algo pasa en el ambiente espacial que provoca que la nave colapse y su viaje sea interrumpido, exigiéndole reparar la nave, salvar a las personas heridas y volver a casa con ellos a salvo, misión que nunca ha enfrentado y no sabe cómo resolver. En la realidad, Tadeo se encuentra en su escuela, dentro del salón de clases, en un día ordinario, recibiendo una lección, interactuando con sus compañeros de clase y su maestra.

De súbito, se escuchan detonaciones cercanas a la escuela y la maestra pide a los niños recostarse en el suelo. Siendo esa la información que el autor proporciona en la primera escena, comienzo a generar información adicional a la biografía del personaje con base en el trabajo de exploración escénica y lectura frecuente de la obra.

El personaje durante el conflicto de la obra.

El acontecimiento principal de la obra es la balacera que sucede afuera de la escuela. Y ese acontecimiento nos denota la historia de cuatro niños que asumen el acontecimiento de diferente manera tomando como referencia la concepción del mundo, su experiencia, autoconocimiento, relación alterna con el pasado (recuerdos) y el imaginario (ficción del juego y construcción del pensamiento) manifiesto durante el presente.

Anteriormente se ha mencionado que la balacera atraviesa el tiempo de ficción natural de la obra, pero en ese tiempo entra en juego tiempo pasado y un presente prolongado que propone el autor, donde la sucesión y presentación de las escenas ante el espectador se ofrece de manera fragmentada brincando de una escena a otra, de una atmósfera a otra, de una espacialidad a otra, etc.

Con el personaje sucede lo mismo, como si de un momento a otro cambiara de realidades, sin embargo, lo que se trata de mostrar, es el proceso de construcción de pensamiento y concepción del entorno en la interiorización del personaje, en este caso Tadeo.

Dentro del conflicto presente en la obra, la balacera, Tadeo se desenvuelve en otras dimensiones temporales, es decir fantasea o se interioriza en el propio presente, se remonta a recuerdos que relaciona con su presente o bien juega con lo que pasa en el presente.

A continuación, mostrare los sucesos que atraviesa el personaje durante la obra, haciendo énfasis en la temporalidad que afecta directamente el accionar de Tadeo en la historia. Así como la concepción del espacio donde se desarrolla la acción del personaje dentro de la obra.

Posteriormente mostraré los estados físicos, anímicos y cualidades de movimiento que he propuesto para el personaje, con base en la modificación corporal que sufre durante esta lista de sucesos, el espacio y la atmósfera en la cual se desenvuelve la escena.

Sucesos del personaje durante la obra.			
Temporalidad y espacialidad donde se desarrolla la escena.			
Salón de clases. Temporalidad real	Espacio alterno, recuerdos. Temporalidad, el pasado	El espacio. Interiorización, imaginación Temporalidad, presente prolongado	Guarida secreta de hermanos (El juego). Temporalidad presente prolongado
<p>1.- Inicia la balacera. La maestra pide que todos se resguarden en el suelo.</p> <p>(Tadeo intuye una situación peligrosa a su alrededor, se muestra vulnerable y trata de contar para estar tranquilo.)</p> <p>3.- Los niños reciben indicaciones de la maestra para ponerse a salvo.</p> <p>(Tadeo se resguarda junto a un playskool)</p> <p>7.- Tadeo se orina entre el miedo y el desconcierto provocado por la balacera. Su hermano lo delata, la maestra intenta calmarlo pidiéndole cantar una canción, pero Tadeo no puede hacerlo.</p>	<p>2.- Los padres de Tadeo y "Niño Este" realizan comparaciones entre ambos hermanos resultando más benévolo con Tadeo.</p> <p>(Tadeo se siente exhibido y avergonzado ante los demás)</p> <p>5.- Los padres de Tadeo manifiestan las aspiraciones a futuro que tienen para él. (Tadeo se muestra incomodo con la situación)</p>	<p>4.- En un espacio imaginario, Tadeo recibe la asignación de una misión importante que debe resolver sin ayuda de su mamá.</p> <p>6.-Tadeo se vuelve vulnerable y muy torpe al recordar a sus padres exhibiéndolo ante el resto de la clase.</p> <p>8.-Tadeo descubre en el espacio habilidades desconocidas para él, sin embargo, desea abortar su misión. Houston lo cuestiona y hace reflexionar sobre lo que lo que todos piensan de él.</p>	

<p>18.- Continua la balacera, la maestra busca el resguardo de los niños.</p> <p>19.- Tadeo levanta la cabeza y su hermano intenta resguardarlo.</p> <p>20.- Tomás recibe un balazo y Tadeo trata de despertarlo.</p> <p>21. Tomás, hermano de Tadeo, muere.</p> <p>22.-Tadeo despide a su hermano y defiende el nombre de su hermano, TOMÁS.</p> <p>23.- Todos esperan ayuda. Valoración de la Muerte.</p>	<p>9.-Son manifiestas las excusas que dan los padres para justificar la incompetencia de Tadeo para hacer las cosas.</p>	<p>10.- Tadeo se derrota al aceptar que tiene miedo y que es un niño "especial". Houston lo alienta.</p> <p>11.- Lucha entre Tadeo y las ideas limitantes impuestas por sus padres. Tadeo decide ser ESPACIAL... del espacio de las estrellas.</p> <p>17.- Tomás y Tadeo deciden reparar la nave y cumplir la misión, armados de confianza en ellos mismos.</p>	<p>12.- Tadeo Busca ayuda en su hermano, Tomás, El Niño este.</p> <p>13.- Tadeo y Tomás confrontan su sentir ante la perspectiva que los demás tienen sobre ellos.</p> <p>14.- Tadeo intenta animar a Tomás, diciéndole que las cosas pueden cambiar.</p> <p>15.-Tomás y Tadeo se sienten derrotados, ante el trato de sus padres.</p> <p>16.- Tomás y Tadeo se reconcilian.</p>
---	--	---	--

Fig 3.3 Sucesos del personaje durante la obra.

La corporalidad del personaje y su relación con el entorno.

Una vez determinadas las escenas y sucesos que involucran a Tadeo y después de haber determinado su condición respecto al tiempo y espacio, el fichero que se muestra a continuación, pretende clasificar la forma en como el personaje sufre modificaciones en su gesto psicológico y corporal, con base en el estado físico, estado anímico, atmósferas y tareas escénicas utilizadas para incorporar la composición corporal de Tadeo a su estructura psicológica en la creación escénica.

Tadeo durante La Balacera.

Temporalidad: Real.

Espacio: El salón de clases.

Atmósfera: Inseguridad y peligro.

Fábula de la escena: Hay una balacera afuera.

Tarea escénica: Protegerse, resguardarse en el suelo.

Estado físico: Riesgo.

Estado anímico: Miedo.

Cualidad de movimiento: Rígido, compacto, contención.

Gesto corporal: Siempre agachado, protegiéndose cabeza y tórax.



Fig. 3.4 Tadeo durante la balacera.

Tadeo durante La evocación de los recuerdos familiares.

Temporalidad: Pasado

Espacio: Alternativo, indefinido.

Atmósfera: Frustración.

Fábula de la escena: Los padres analizan las aptitudes de sus hijos para proyectarlas hacia el futuro y se frustran al ver que no son prometedoras.

Tarea escénica: Mostrar las aptitudes propias, evitando la mirada de los demás.

Estado físico: Expuesto.

Estado anímico: Avergonzado.

Cualidad de movimiento: Contracción y expansión tímida.

Gesto corporal: Muestra movimientos diversos con timidez, obligados.

Esconde las manos, baja la vista frecuentemente, la cara luce incomodidad, no quiere ser visto.



Fig. 3.5 Tadeo frente a los recuerdos familiares.

Tadeo durante La misión imaginaria.

Temporalidad: Presente prolongado.
 Espacio: El espacio cósmico(imaginación interiorizada).
 Atmosfera: Exploración.
 Fábula de la escena: Tadeo se encuentra inmerso en una misión importante que debe resolver sin ayuda de nadie.
 Tarea escénica: Explorar, investigar, descubrir la manera de cumplir la misión.
 Estado físico: Ligereza, libertad.
 Estado anímico: Expectante, incertidumbre.
 Calidad de movimiento: Flotante de un lugar a otro, ligereza intencionada hacia arriba.
 Gesto corporal: Abierto a descubrir, a recibir todo lo del exterior.




Fig. 3.6 Tadeo en la misión imaginaria.

Tadeo durante el enfrentamiento con su Hermano.

Temporalidad: Presente prolongado.
 Espacio: La guarida secreta e imaginaria de los hermanos. (Imaginación colectiva y exteriorizada).
 Atmosfera: Intimidad, secreta.
 Fábula de la escena: Los hermanos no saben como resolver sus conflictos, cuestionan la relación entre ellos y el trato que reciben de sus padres.
 Tarea escénica: Buscar ayuda y ayudar a reparar daños.
 Estado físico: Pesadumbre.
 Estado anímico: Derrota, Resignación
 Calidad de movimiento: Pesada, caída, tendiente a enraizarse en el suelo.
 Gesto corporal: Reflejo de tristeza y resignación en una leve rigidez y quietud corporal.




Fig. 3.7 Tadeo se confronta con su hermano.

Teniendo como base de la corporalidad 4 gestos principales en los cuales el personaje va evolucionando y se va moviendo a lo largo de ellos mediante movimientos que buscan reaccionar en armonía con las circunstancias de cada escena.

Aquí algunos bocetos del personaje en ensayos.

Gesto corporal- Protección y curiosidad.

Motivaciones del gesto corporal: Tadeo sigue las recomendaciones de la maestra, trata de protegerse, sabe que algo pasa afuera y quiere saber lo que pasa. Se refugia en el piso, pero se mantiene cerca de una ventana. Se mantiene en el piso, pero su atención se centra en lo que está pasando en un nivel más alto.



Fig. 3.8 Gesto corporal protección y curiosidad

Gesto corporal- azorado, ruborizado.

Motivaciones del gesto corporal: Tadeo es puesto en evidencia ante los demás sobre las dificultades que tiene para hacer determinadas cosas, sus padres buscan resaltar sus cualidades, pero lejos de ello lo ridiculizan.



Fig. 3.9 Gesto corporal azorado, ruborizado.

Gesto corporal- Libertad.

Motivaciones del gesto corporal. Tadeo se encuentra en una constante búsqueda de respuestas y exploración para conocerse, y decidir sobre lo que él quiere ser. En este mundo imaginario él hace y cuestiona lo que desea, no tiene ataduras.



Fig. 3.10 Gesto corporal libertad.

Gesto corporal- Aterrizado en la realidad.

Motivaciones del gesto corporal: Tadeo toma conciencia de la realidad del trato que sus padres le dan a él y a su hermano, con ello tiene una concepción diferente de la vida.



Fig. 3.11 Gesto corporal aterrizaje.

Es así como la construcción del personaje fue avanzando, tomando en cuenta de manera conjunta las motivaciones internas, el lugar de acción y el espacio escénico, para diseñar y probar en ensayos las diversas ideas que surgían para desarrollar el personaje.

Sr. Boca (Secuela).

En la obra además de Tadeo, trabajé en la conformación de un personaje simbólico, el Señor Boca.

El Señor Boca es un personaje construido por tres actores, que posee una voz principal, junto con dos secuelas, que le brindan al personaje diversas propuestas al público sobre la materialización conceptual del personaje. Soy entonces una secuela del Sr. Boca, pero participe directamente en el desarrollo de la propuesta para expresar este personaje junto con los actores, Luis Casco y Jesús Rojas.

¿Qué es el Sr. Boca?

Al analizar la naturaleza del personaje, salta mucho a la vista el hecho de que Sr. Boca es la representación de muchas voces, inmersas e influyentes en el entorno de cada persona, se convierte en la voz externa que influye en el pensamiento, juicio y apreciación de vida en una persona. El Señor Boca es la figuración de una voz general y en cierto modo, una voz dogmática, que dice cómo es que deben de ser las cosas, sin permitir cuestionamientos.

Nosotros buscamos en este personaje reflejar la voz del mundo adulto que “educa” ejerciendo sobre el niño, la imposición de normas de conducta en el ámbito familiar, escolar, social y afectivo.

La construcción del Señor Boca.

Somos tres actores que componen la figuración del Señor Boca. La propuesta surge tras determinar la naturaleza del personaje. En consenso con el director llegamos a la conclusión de que el personaje representa, los prejuicios, normas y miedos que los adultos creen que son adecuados para educar a los niños. Con base en esta conclusión comenzamos a desarrollar el personaje en una propuesta corporal, en la cual buscamos unificar una especie de masa con tres cuerpos y una voz. Lo cual en principio funcionó, pero no pudo mantenerse debido a que fonéticamente no se entendía la palabra del personaje. Además, que a la hora de ejecutar la transición del personaje base que cada actor tenía a la figuración del Señor Boca, esta no era tan rápida y funcional como se esperaba.

El trazo escénico exigía una transición concreta y rápida, para conformar la figuración, así que decidimos modificarla a la composición de tres corporalidades y una voz en tres tonos y vocalizaciones diferentes.

Una voz principal que pronunciaba el dialogo del personaje e interactuaba de manera directa con los otros personajes y dos voces enfáticas que replicaban fragmentos o sonidos que se consideraban importantes.

Mi propuesta para alimentar el personaje, siendo voz enfática, fue dar a mi voz y corporalidad una naturaleza cegada y fiel seguidora del discurso que evoca el Señor Boca. Es decir, cada vez que participo en la interpretación del Señor Boca, busco reflejar a las personas que siguen ideas como verdades dogmáticas, sin cuestionarlas y las repiten y ejecutan como si fueran propias, aunque de pronto no saben el significado de sus acciones o palabras.

Con esta propuesta yo circulo en la propuesta colectiva como parte de un ente presente en muchos lados de la vida de los personajes, Niña con un tenis y Niña Mayate, que representa las ideas que influyen en el pensamiento y accionar de una persona.

El señor Boca se presenta en el momento en que sus creencias se ven amenazadas, envuelve y delimita el comportamiento de las niñas, para influir en sus decisiones. Buscamos resaltar la figura del personaje a través de Bocas propuestas con los accesorios de los vestuarios, así obtener claridad en la dicción de los diálogos y provocar en el espectador diversas figuraciones de la materialización del personaje, independientemente del contexto e imaginación de cada espectador.



Fig. 3.12 Construcción del Sr. Boca, (izq.) ensayos y (der.) durante funciones.

El entrenamiento del actor.

Para el actor el cuerpo es fundamental en su trabajo, es una de las herramientas más importantes, el cuerpo puede ser un gran aliado o un obstáculo importante. En Ebur, el director nos planteó que como equipo creativo buscáramos generar las condiciones para que la propuesta escénica recayera en el actor y no en los accesorios, utilería, o elementos escenográficos, si bien lo anterior nos serviría para apoyar la ficción, el trabajo del actor tendría que generar el canal principal de comunicación con el espectador.

El planteamiento de la obra se dibuja en historias fragmentadas, lo que requiere transiciones precisas y ejecutadas limpiamente. Para los actores, esto requirió contemplar que a lo largo de la obra habría cambios repentinos y constantes entre los personajes a interpretar, cambios en cuanto a convenciones espaciales y temporales se refiere. Había que trabajar en una atención corporal en el escenario, debido a que en cada cambio de escena se debía llegar a plasmar la atmósfera convenida en fracción de segundos.

La energía y concentración del actor debían estar muy comprometidas durante la función, ya que las historias de la obra corrían en un espacio escénico único, sin ningún cambio escenográfico más que el juego de iluminación, la corporalidad, vocalización e interpretación de los actores, y la colocación de los recursos de utilería. La energía y vitalidad de nuestros movimientos debía fluir de manera armónica y abundante para poder llegar no solo al compañero de escena, sino llegar a vincular al espectador al cual nos dirigimos.

En cuanto a la proyección escénica, la energía requerida para la obra debía ser alta debido a que la obra sería itinerante y la audiencia también sería considerable. Pudiera ser que estuviéramos en un espacio teatral diseñado para tal actividad, con las condiciones arquitectónicas requeridas para nuestra puesta en escena o bien, visitar algún espacio alternativo que requiera adaptarse para que la actividad teatral se lleve a cabo, en ambos casos debíamos estar preparados para enfrentar el espacio y la audiencia de cada función.

El entrenamiento que llevamos a cabo en el proceso de esta obra fue integrado de manera colectiva por ejercicios en los ensayos que buscaban fomentar la creatividad, resistencia, ritmo, atención, concentración e interacción en ensayos y funciones.

Corporalidad

El espacio escenográfico de la obra es una rampa de aproximadamente 9 m² con una inclinación de 35° respecto del suelo. En ese espacio desarrollamos toda la puesta en escena. En cuanto a movimiento se refiere, la obra se centraba en que los personajes pasaban determinado tiempo en el suelo y los actores ejecutaban más de un personaje durante la obra y alternaban de manera frecuente cada uno de sus roles. Los actores debían adaptarse a la rampa y mostrar una corporalidad armónica con la rampa, similar a la corporalidad con la que se desenvuelven en un suelo sin inclinación alguna.

En este aspecto nuestro entrenamiento estuvo enfocado a la ejercitación constante de todo el cuerpo con una atención especial enfocada hacia piernas y pantorrillas, para mostrar un cuerpo relajado al estar en la rampa inclinada y realizar los desplantes de incorporación en la transición entre un personaje y otro. Los ejercicios empleados eran para dar a piernas, brazos, abdomen, cuello y espalda la resistencia necesaria hacia la inclinación existente en la rampa, ya que, de alguna manera, al principio de los ensayos la rampa inclinada provocaba cierta torpeza del cuerpo, aun en los movimientos más básicos. En cada ensayo trotamos como parte del calentamiento aproximadamente 15 min, durante el trote modificamos la intensidad del mismo, la elevación de las rodillas, longitud del paso, altura del torso, dirección de desplazamiento etc.

Realizamos el trote en conjunto con indicciones puntuales para que el monitor del entrenamiento, diera una indicación y el resto del grupo la ejecutara y al hacerlo continuara trotando. En esta tonificación de ritmo combinamos el trote con abdominales, saltos, sentadillas, lagartijas, etc. para posteriormente tener una capacidad de reacción corporal más rápida ante cada estímulo de la escena.

Se trabajó en la flexibilidad, para brindar un gesto corporal relajado, aunque por dentro el cuerpo estuviera modificado en cuanto la postura debido a la inclinación de la rampa, y la composición de cada escena. Para ello realizamos algunos ejercicios inspirados en el Yoga y al término del calentamiento procuramos, realizar de manera individual o por parejas, algunos estiramientos que cada uno consideraba necesarios trabajar.

Buscamos fortalecer la capacidad de administración de energía y la reacción ante determinados estímulos, propuestos dentro del calentamiento y ensayos a manera de propuestas corporales sobre un tema, o composición corporal, ejercicios de adaptación y armonía en el manejo de pesos y contrapesos en parejas o grupo. A través de la danza desarrollamos coreografías improvisadas, con ello podíamos percibir la intencionalidad corporal del compañero en cualquier momento de la escena, así generamos un canal de comunicación, no verbal, entre nosotros para poder interactuar en los ensayos y posteriormente en las funciones.

En cada ensayo teníamos conciencia en agudizar nuestra sensorialidad kinesférica para no accidentar la escena con choques o desplazamientos innecesarios, para ello realizamos ejercicios en los cuales buscamos administrar el uso de movimientos y energía necesarios para acciones determinadas.

Se podría decir, de alguna manera, que buscamos la descomposición de un movimiento determinado para sintetizarlo y emplearlo en un objetivo específico en la escena. Con esto pretendemos ahorrar energía y movimientos que, en ocasiones, como actores hacemos de manera innecesaria y solo entorpecen la ejecución de una escena. Y es que además de la ejecución de la puesta en escena, consideramos fundamental establecer un contacto visual, auditivo y energético con el espectador, para que este pudiera vincularse con la obra. Buscamos hacer la mayor y óptima administración de energía posible, ya que se planteó dar entre 2 o tres funciones por día, y ante audiencias de entre 300 a 400 espectadores, todos ellos comprendidos entre los 10 y 17 años de edad.

El rostro.

Para entrenar la gesticulación, ya sea en ensayos o funciones, realizo una serie de movimientos de contracción y expansión en la generalidad de los músculos faciales. Busco expresar con mi rostro diversas sensaciones o emociones, en primera instancia lo realizo sin un referente visual, trato de que sea lo más natural posible, es decir pensando en la emoción o sensación, la ejecuto de la manera que considero pertinente con mi cuerpo, poniendo atención especial en el rostro e interiorizo y reflexiono sobre cuáles son los músculos que estoy usando para dicho gesto. Repito esta acción varias veces para percibir si hay músculos que no había contemplado en veces anteriores.

Posteriormente fijo una prueba del gesto y la mantengo estática en mi rostro, analizo ante un espejo cómo se ve y qué sensaciones me da, realizo un registro de que músculos involucro y ajusto el gesto, solo que, sin mirarme al espejo, para evitar condicionar la forma del gesto. Finalmente registro en mi conciencia corporal los músculos que involucro para los gestos que explore, trato de neutralizar mi rostro y en ensayos o funciones dejo que el gesto fluya como le plazca.

Este procedimiento lo realizo en mi entrenamiento diario y antes de ensayar o dar una función con el fin de hacer consiente a mi cuerpo y mente sobre los músculos que intervienen en una expresión determinada. Lo realizo como parte de mi entrenamiento actoral constante. Si bien, en ningún momento trato de formar un catálogo de gestos para cada escena o reacción, lo que si busco es que mi cuerpo sea consiente de los movimientos gestuales que ejecuta en la vida diaria y los compare con la escena, es decir en mi interior, existe una clara consigna sobre los músculos que intervienen ante determinada sensación física o emoción, y con base en ello considero posible ajustar el gesto a lo que exige la escena, el director, los compañeros, la iluminación etc.

Voz.

Durante cada ensayo se procuró trabajar en la respiración para solventar la exigencia física que requería la obra, además de tener una mejor administración del aire para la proyección de la voz en la escena.

Se realizaron ejercicios de yoga, haciendo énfasis en la administración de energía a través de la respiración. Realizamos ejercicios de respiración fragmentada, estos consistían en inhalar el aire solo por una de las fosas nasales, mientras la otra la obstruíamos con un dedo. Posteriormente tapábamos la fosa por la cual habíamos respirado y por la fosa que anteriormente habíamos obstruido, exhalábamos el aire. Repitiendo el ciclo varias veces. Cada actor tomaba su tiempo para realizar ejercicios de dicción, articulación de fonemas, calentamiento de resonadores, lubricación de garganta y modulación de tonalidades vocales.

El calentamiento.

Antes de dar función, buscaba eliminar cualquier tipo de estrés innecesario.

Lo primero que hacía era estar un momento en silencio para sentir el estado anímico y físico de mi cuerpo, posteriormente plantear las áreas de oportunidad en las que debía trabajar, una vez dispuesto mentalmente a la función, me colocaba el vestuario.

Ya vestido, realizaba el calentamiento que considero prepara mi cuerpo para la escena; este consiste en calentar cada una de las articulaciones del cuerpo de manera circular; realizar un calentamiento de columna con movimientos cóncavos y convexos, acompañados de una respiración pausada y relajada, posteriormente relajaba la espalda y corroboraba mi columna recostándome en el piso, mientras hacía ejercicios de respiración.

Realizaba los movimientos en los cuales no me sentía tan seguro y que consideraba podrían generarme alguna dificultad durante la función. Me colocaba en los puntos precisos del escenario donde realizaba mi accionar, identificaba los puntos de iluminación del escenario para no hacer sombras innecesarias en el rostro y el espectador tenga una percepción clara del rostro cuando fuera necesario.

También buscaba sentir la resonancia del espacio para empezar a realizar ejercicios vocales de proyección, fonemas y articulación de palabras, silabas, trabalenguas etc. Y así preparar mi aparato fonador para la función.

Finalmente decidía colocar la utilería que estaba a mi cargo en el lugar del escenario que le corresponde para reportarme listo para que la función comience. Y entonces empezar a sentir la energía de mis compañeros de escena y del público al cual daríamos la función.

Capítulo 4.- Producción

A nivel de producción, la aportación por parte del actor es un aspecto a considerar debido a que este es quien tendrá que emplear e interactuar con los diversos recursos escénicos durante la función. Para dar al espectador una perspectiva concreta de la idea general de la obra y la relación de todos los elementos que la conforman.

La participación del actor es uno de los referentes a contemplar en Ebur, la creación de vestuarios, escenografía, utilería, musicalización, e iluminación, surge, en principal medida de las propuestas explotadas en ensayos y las aportaciones de creación del personaje que el equipo de dirección y los actores proponen para enriquecer la obra.

Vestuario.

El diseño del vestuario fue realizado por Sandra Parra mientras que la confección la realizó Mica Munguía y Rosario Benítez. Nuestra participación en la idealización del vestuario consistió en proporcionar información de nuestro personaje, información que se iba desarrollando con el proceso de ensayos. Esta información radicaba en indicar las aspiraciones o deseos del personaje, su color favorito etc., así como el respaldo de estas ideas planteadas por el actor a su personaje. Además de ello el equipo de vestuario asistía constantemente a ensayos para apreciar los movimientos que los actores realizaban en la obra, así como las transiciones existentes entre los distintos roles que ejecutaban los actores en la escena.

Algunas de las primeras ideas que aporté como actor al vestuario de Tadeo fueron las siguientes:

¿Cuáles son los deseos del personaje?

- Avanzar de uno en uno, por bloques, hasta formar el infinito.
- Ser diferente a lo que los demás quieren que él sea.
- Ser tratado como un niño normal... no especial. ¡Decidir!
- Ser espacial... del espacio de las estrellas.
- Identidad propia y con su hermano Tomás.

Color favorito- índigo.

Es probable que Tadeo se sienta atraído por el color índigo, por una cuestión visual de este color que representa la llegada de la noche y el poder admirar las estrellas e imaginar el espacio, este factor le brinda tranquilidad y libertad al personaje.

Asociaciones y simbolismos del color índigo

Palabra clave: Poder.

Está asociado con la mente superior y la intuición. Expansión de la conciencia. Evasión, separación, meditación.

Asociado al chacra de la frente, comúnmente llamado tercer ojo y que simboliza la creatividad y la inspiración. Puede significar un exceso de racionalismo. *(Información enviada por mail a la producción con fecha del 28 de agosto de 2016)*

Una vez realizado el vestuario, fue entregado al grupo de actores para que ellos lo integraran a la escena, realizaran los movimientos creados en los ensayos y evaluaran la manera en cómo la incorporación del vestuario repercutía en los movimientos de los actores y a su vez en la secuencia de la obra. Con base en ello contemplar si el actor podía solventar algún imprevisto adaptándose al vestuario con el paso de los ensayos o era necesario hacer algún ajuste de confección en el mismo.

La integración del vestuario que asemeja una especie de uniforme escolar, provocó en el personaje de Tadeo la sensación de portar un traje de astronauta debido a los accesorios que existen en la propuesta, primeramente la mochila y en segundo término, una especie de gorro collarín que, actoralmente, daba la sensación de ser la base de un casco espacial, cuestión que ayudaba a mi movimiento a una sensación de flote y ligereza en el espacio, ya que a medida que avanzaban los ensayos y funciones con la integración del vestuario, este se adaptaba cada vez más con la corporalidad del personaje.



Fig. 4.1 Vestuario de “Tadeo es el futuro”

Por otro lado, la propuesta que habíamos realizado para conformar al personaje de Sr. Boca se reforzó con la atinada incorporación de un gorro plegable al vestuario, que asemejaba diversas concepciones para conformar la identidad del Sr. Boca.



Fig. 4.2 Accesorios que contribuyen a la materialización del “Sr. Boca”

Escenografía.

El diseño de la escenografía fue realizado por Francisco Vidal, uno de los directores de la obra, sin embargo, la realización de la misma corrió a cargo de prácticamente todo el equipo que conforma Ebur.

El director nos había platicado sobre la idea principal que tenía para diseñar la escenografía. Él quería jugar con referentes visuales alusivos a un salón de clases, básicamente la perspectiva distorsionada del piso de un salón de clases. Buscaba reflejar en la escenografía la imagen del mundo del niño, visto desde el suelo y distorsionado por la situación de confusión provocada por la balacera.

En la construcción de la escenografía, la mayoría del grupo participó en la ejecución de acciones enfocadas al armado, decoración, e instalación, ya que la construcción de carpintería y herrería que conforman la base estructural de la escenografía fueron realizados por Juan Pérez y Alberto Hernández, de oficio herrero y carpintero respectivamente.



Fig. 4.3 Construcción de la estructura escenográfica.

En lo que respecta a la adaptación e interacción del cuerpo con la escenografía, esta se trabajó desde los primeros ensayos e improvisaciones, ya que la idea escenográfica del director planteaba una plataforma con una inclinación y dimensión asimétrica. Así que basados en experiencias anteriores, decidimos trabajar nuestro calentamiento, entrenamiento y ensayos de la obra en circunstancias muy similares a las que la plataforma tendría al quedar construida. Así evitar que las circunstancias del escenario y la escenografía generen inconvenientes en el desempeño y ejecución de la obra.



Fig. 4.4 Ensayos de la obra en terreno similar a la propuesta escenográfica.

Finalmente se planearon equipos de instalación para la escenografía, ya que en ocasiones contábamos con tan solo una hora para realizar el montaje de escenografía, instrumentos, audio e iluminación.



Fig. 4.5 Montaje de la escenografía previo a la función.

Utilería.

El diseño de utilería de la obra lo realizó Francisco Vidal. La idea inicial de la utilería tuvo tres fundamentos; provocar la imaginación del espectador y la creatividad del actor, incorporarse en el concepto estético de la obra y constituir un lenguaje visual de la obra.

Se tomó como punto de partida la incorporación de marcos de madera, de diferentes medidas y grosores, mismos que tendrían la posibilidad de incrustarse en suelo de la escenografía para contribuir a la decoración estética de la obra.

Por otra parte, estos marcos fueron explorados en cuanto a su potencialidad en la escena, constituyendo con ellos un significado especial en las diversas transiciones y escenas. La intención de asignar significados diferentes al mismo objeto, radica en que tanto actores como directores, construían a través de los marcos, convenciones de espacialidad de cada escena representada en la obra.

De esta manera el objeto obtiene diversas connotaciones para la creación escénica y el dialogo entre el espectador y la puesta en escena. El objeto puede ser símbolo, icono o índice.

“Símbolo: Es el vínculo entre representante e idea a la que llama. Ésta puede ser concreta o abstracta, encontrándose claramente codificada con antelación. Por ejemplo, una bandera blanca / símbolo de paz, una cruz / símbolo del cristianismo. Sin embargo, es conflictivo definir qué es símbolo, según cada autor, ya que lo que Saussure llama signo, Peirce lo llama símbolo. Para el primero, símbolo es un signo que conecta a un significante y a un significado. Para el segundo, símbolo es un signo que asocia varias ideas a un referente de forma arbitraria.

Ícono: El objeto se parece o representa directamente a una idea que se encarna en un referente específico. Ej: Elvis Presley Icono del rock. Según Umberto Eco, “determinado objeto en escena está ahí para parecerse a determinado objeto en el mundo”

Índice: Un objeto es índice, cuando se establece entre él y una situación o personaje, un nexo. Por ejemplo: si en la escena vemos un trono este será índice de un rey, un cisne de cartón puede ser asociado con la presencia de una laguna. La idea es que el objeto muestra todo lo que no se puede mostrar en la escena, lo sugiere.”³⁰

³⁰ . Zamorano F., *Una visión sobre el teatro de objeto*, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, Santiago, 2008, p., 70-71

Los marcos ideados para la obra fueron cumpliendo la tarea que en diferentes momentos tuvieron, aquí algunos ejemplos:

Símbolo: El mundo, la responsabilidad, el espacio, ventanas dimensionales, la presión de los adultos, etc.

Ícono: una espada, un diploma, una fotografía, una frazada, un juguete, etc.

Índice: Un avión, una nave, paredes, vidrios rotos, etc.

Cabe destacar que en la anterior lista de ejemplos cada rubro termina en etcétera, esto es porque cada parte de la lista menciona la primera intencionalidad que tiene la obra destinada a la utilería. Sin embargo, con el paso de los ensayos y funciones, obtuvimos evidencias de que el público atribuía a la utilería diversos significados muy vinculados a los que se mencionan en esta lista y que podrían agregarse. El significado que el espectador da al objeto de la utilería permite que la lista quede abierta para que el espectador entre al juego de la creación que el actor le propone.



Fig. 4.6 Exploración de recursos de utilería para el montaje.



Fig. 4.7 Utilería empleada en las funciones.

Musicalización.

Hubo una colaboración entre el grupo de actores y el músico Roberto Mendoza, para realizar la idea de ambientación y musicalización de la obra. Tras las primeras lecturas Mendoza comenta la propuesta que había pensado, misma que tenía como base el uso de instrumentos de percusión colocados a manera de estación de juegos.

Con los ensayos esta propuesta fue incorporando la parte actoral en el músico y la musical en los actores, ya que ambos se retroalimentaban.

Se identificaron los sonidos ambientales de la obra, se fueron incorporando y reelaborando, estos sonidos eran propuestos de manera libre por los actores, aunque después se eligieron los que se consideraban más provechosos.

Después el músico fue brindándoles armonía y comenzó a proponer las transiciones entre escenas a través de la música. Además de constituir su voz como un agente presente en la obra.

La musicalización adquirió la connotación de un personaje presente en la obra, que no tenía cuerpo pero que con la tonalidad de su voz evocaba diversas emociones y figuraciones de personaje relacionadas con ello.

Esta voz proponía personajes existentes en la mente de los niños, aunque no tenían materialidad; la voz de una aeromoza, la de un piloto, la de una base de operaciones y la de Máquino come pesadillos, evocador de paz y libertad para los niños de la obra.

Una vez definida la musicalización de la obra, los actores incorporaron movimientos, gestos y la palabra a la propuesta musical, para dar significancia al estímulo auditivo que recibía y así aprovecharlo para la creación de su personaje y su interpretación en el escenario.



Fig. 4.8 Proceso de integración de la musicalización a la obra.

Capítulo 5.- Conclusiones

Como artistas nos interesa saber cómo recibe el público la obra que representamos y más aún en *Ebur*, ya que, como lo habíamos mencionado, sabíamos que sería una obra difícil de comunicar y francamente nos inquietaba el resultado o impacto que iba a tener en el público que viera la obra.

Los diferentes públicos que apreciaron la obra.

Durante la temporada de funciones tuvimos público de diversas edades, desde niños de 7 años, hasta adolescentes de 18 años. Ya que dentro del programa de Teatro Escolar en el que fuimos partícipes, buscábamos generar público, fomentando la cultura teatral en las diferentes escuelas del estado de Puebla. A pesar de especificar que la obra estaba dirigida a niños de 10 años en adelante, por cuestiones logísticas ajenas a nosotros hubo algunas funciones en que contamos con espectadores de diferentes edades a la edad especificada. Sin embargo, esta situación nos permitió hacer una lectura sobre la reacción del público ante la obra y se comprobó lo siguiente:

Edad y grado escolar.	Recepción de la obra.
Menores de 7 años y niños de 2° a 4° de primaria.	Se logró captar la atención solo al principio, durante los primeros 15 minutos, y en algunas escenas que tenían cierta continuidad, sin embargo, los niños no entendían la obra como una totalidad o bien se relacionaban con momentos muy aislados.
10, 11 y 12 años. 5° y 6° de primaria. 1° de secundaria. Escuelas en municipios del estado de Puebla; Teziutlán, Tehuacán, así como centros escolares de la capital del estado.	<p>El público sentía empatía con la obra, debido a que recibían imágenes y situaciones que los vinculaban con recuerdos de experiencias propias, o bien identificaban atmosferas muy afines a las que han vivido, ya sea en casa o en la escuela.</p> <p>Aunque a algunos les costaba hilar las escenas fragmentadas, ellos entendían la premisa fundamental de cada una de las historias y el mensaje que evocaba cada personaje. Además de vincularse a nivel afectivo con cada uno de los personajes.</p> <p>Por ejemplo. En algunas entrevistas breves a espectadores tras la función podemos rescatar las siguientes impresiones: “me gusto la historia de los dos hermanos, porque a uno lo trataban bien y al otro no le hacían caso, a mí me ha pasado con mis hermanos”.</p> <p>“De la obra entendí, que todos somos diferentes y no está mal.”</p> <p>“Yo quiero ser astronauta como Tadeo”.</p> <p>Concluimos que algunos niños eran capaces de hilar las historias, aunque las escenas se mostraran fragmentadas. Asociaban los estímulos visuales como la escenografía o la utilería con imágenes</p>

	<p>creadas en su mente o magnificando el estímulo que el actor le proporcionaba a través del significado o inclusión corporal que el intérprete ejercía sobre el objeto.</p>
<p>13, 14 y 15 años. Etapa secundaria.</p>	<p>A pesar de que la mayoría de este público llegaba con cierta resistencia a presenciar la obra debido a diversos factores que alteran su estado anímico, terminaban atraídos por lo sucedido en la escena, ya que ellos alcanzaban a comprender temáticas más profundas inmersas en la obra.</p> <p>Por ejemplo: La ola de violencia existente en nuestro país. Las comparaciones que hacen los padres sobre los hijos. La burla de los demás ante las personas que son diferentes. Los miedos y prejuicios del mundo de los adultos.</p>
<p>16, 17 y 18 años.</p>	<p>En este público había una disposición más abierta hacia la obra, ellos veían a los personajes con una cierta distancia, ya que en muchos casos la obra les provocaba algunos recuerdos de cuando eran niños y el hecho que más les parecía importante era la situación de riesgo latente que existía debido a la balacera.</p> <p>Los temas que más tocaron a este público es el reflejo de los prejuicios sobre lo que un individuo “debe o tiene” que hacer.</p>
<p>Los adultos ante la obra.</p>	<p>A la temporada de la obra asistió un porcentaje de adultos, principalmente padres de familia y maestros. Los padres por interés y los maestros un poco más por requerimiento de su trabajo, ya que ellos asistían para llevar a cabo la logística de acceso, permanencia y salida al teatro o auditorio donde se presentó la obra.</p> <p>Los padres identificaron principalmente la presión que ejerce el mundo adulto sobre la realidad del niño, los factores que intervienen en la manera de educar a un niño y de donde provienen las ideologías que sustentan el modo actual de atender, educar y visualizar la naturaleza del niño.</p> <p>Por otro lado, los maestros reconocen la temática de la obra, ver el mundo desde la perspectiva del niño, y se manifestaron en favor de que este tipo de obras y programas sean difundidos para fomentar el acercamiento a las artes y la sensibilización del ser humano ante diversas problemáticas que existen a nuestro alrededor. Reconocen que para muchos de sus alumnos es la primera vez que ven una obra de teatro y/o que asisten a un recinto teatral.</p>

Fortalezas y debilidades del montaje.

Como artista siempre se debe trabajar en la búsqueda de aprender y mejorar un trabajo escénico, ser humilde y tener conciencia de lo que funciona para que el trabajo sea bueno y poder percibir cuales son las áreas en que se tiene la oportunidad de trabajar para mejorar el desempeño de nuestra propuesta escénica. Por ello a lo largo de la temporada identificamos a través de la opinión del público y observaciones entre el equipo de directores y actores las diversas fortalezas y debilidades con las que cuenta nuestro montaje.

Fortalezas	Debilidades
<p>Nivel de energía e interacción con el público.</p> <p>Tanto actores como músico, iniciaban esperando la llegada del público y veían como este se acomodaba en su lugar. Con ello podían percibir la energía con la que llegaba el público y procuraban ajustarse a ella antes de iniciar la función.</p> <p>Se encontraron puntos específicos donde la interacción con el público fue más directa y sin salir de la ficción del juego del niño. Con ello logramos vincular más al espectador con los espacios y universos que plantea la obra.</p>	<p>Imprecisiones esporádicas que rompían la ficción al espectador.</p> <p>*Movimientos escénicos ejecutados sin precisión en el momento que debían ser exactos. Provocando movimientos accidentados que afectaban la partitura del movimiento de otro actor o accidentes con la utilería.</p> <p>*Distracciones que impedían que determinados textos fueran pronunciados en el momento indicado.</p>
<p>Calidad interpretativa.</p> <p>En la mayoría de las encuestas a los espectadores, siempre hubo manifestación de identificarse con un personaje, debido a la empatía que generaba con el espectador. Lo que demuestra de alguna manera que el espectador tuvo un nivel de identificación con la interpretación que genera el actor ante su personaje. Hubo ocasiones que el público se identificó con más de un personaje, y también en número importante el público manifestó el gusto por todas las interpretaciones vistas en el escenario.</p>	<p>Logística.</p> <p>*En ocasiones la acústica del lugar no era contemplada con anticipación y los efectos y voces en off no eran claras para el espectador.</p> <p>*El espacio que necesita la obra es de un área de 64m² por una altura mínima de 5 m. En ocasiones el foro donde nos íbamos a presentar, no cubría las necesidades para insertar toda la escenografía, sin embargo, encontramos la manera de adaptar la escenografía de la mejor manera posible. En algunos casos pudimos reducir la altura a solo 3m.</p>

<p>Manejo y significación del objeto en la utilería.</p> <p>En algunos foros de intercambio que realizamos con el público, se hizo manifiesta la inquietud por corroborar el significado y uso que se daba a los marcos que conformaban la utilería de la obra. Se planteó la dinámica de, antes de dar una respuesta al público, preguntarle sobre el significado que ellos habían advertido. Resulto satisfactorio saber que ellos captaban el significado y uso del objeto en determinadas escenas, y fue sorprendente que ellos vieran significados y usos metafóricos acordes a la propuesta de cada una de las escenas.</p>	
<p>Diversidad en la evocación discursiva de la obra.</p> <p>Aunque la obra maneja una acción base, la balacera, para contar dos historias que el dramaturgo presenta de manera fragmentada. Y la propuesta del equipo haya sido mostrar el mundo interno del niño alterado por un hecho violento. El montaje lanza una diversidad de líneas discursivas dependiendo el espectador.</p> <p>Aquí algunos ejemplos de frases que los niños evocaban cuando se les hizo la siguiente pregunta: ¿De qué habla la obra?</p> <p>Respuestas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “No importa lo que te digan, uno es capaz de hacer las cosas si se lo propone”. - “Todos somos diferentes, y eso está bien.” - “Los papás que siempre nos comparan a los hijos.” - “No tener miedo a decir lo que piensas.” - “No tener miedo a decir lo que sientes.” 	
<p>La estética de la obra.</p> <p>A muchos espectadores les atrapo desde el primer contacto visual la propuesta estética de la obra, la idea que el director intenta plasmar; la perspectiva del salón de clases vista desde el piso. Ver moverse a los personajes en esa circunstancia con cierta naturalidad o facilidad le cautivaba al público y le causaba admiración. Por otra parte, el juego de iluminación que se proponía contribuyo mucho a advertir las diversas escenas y sus atmosferas en la obra, lo que hacía que muchos de los espectadores, fueran construyendo el rompecabezas de las historias que plantea la obra.</p>	

<p>La musicalidad de la obra.</p> <p>La obra cuenta con una musicalidad de principio a fin, y esto llamo mucho la atención del espectador, ya que veían al músico, como una especie de agente generador de los universos de la obra. Cuestión que los directores quisieron mostrar al insertarlo al lado del escenario y vincularlo con las escenas a través de las voces en off que reflejaban las ideas alternas e internas de los personajes, que el dramaturgo presenta en su obra.</p>	

Detonantes en la recepción del público.

En los foros y encuestas escritas o grabadas en video, el público manifiesta en sus argumentos ideas que les manifiesta la obra. En muchas ocasiones estas ideas son percibidas de manera indirecta, pero constituyen un referente que el espectador tendrá sobre la obra.

Cuando al espectador (ya sea niño, joven o adulto) le pregunten sobre la obra que vio, en este caso *Ebur*, probablemente se refiera a ella por el tema que más le haya causado impacto, incluso no recuerde el nombre de la obra, pero sí tendrá muy presente, ese “algo” que le hizo acordarse, pensar o cuestionarse sobre su mundo interior.

Aquí algunas de las temáticas que detona la obra en el espectador³¹.

- La imaginación del niño.
- Los miedos que tienen los adultos.
- La violencia de nuestro entorno.
- Los recuerdos de la infancia.
- Los sueños a futuro.
- El valor de la amistad
- La forma en que los padres son injustos con los hijos.
- Los prejuicios con los que educamos a los niños y el ejemplo que les damos como padres.

³¹ Nota: Cabe aclarar que estas temáticas no son tan objetivas como quisiéramos ya que se trata en algunos casos de una posible interpretación de un servidor que infiere con base en lo que el espectador evoca en la entrevista y que muchas veces no resulta ser tan fluida y argumentada como la de una persona de mayor experiencia o que está acostumbrada a hablar ante cámaras o tener frente a un personaje que acaba de ver en el escenario.

El espectador tras la obra.

Como ya lo mencioné anteriormente, el público ante el cual nos presentamos fue muy variado, en muchos casos, este estaba acostumbrado ya a dispositivos electrónicos que los separan de la concepción real de las cosas, en otros probablemente tenían una concepción del hecho teatral muy alejada a la que nosotros les presentamos, pero en la gran mayoría de los casos se trató de un público que por primera vez veía una obra de teatro.

Bajo estas circunstancias me pregunto: ¿Qué se lleva el espectador tras ver *Ebur*?

- “La experiencia de asistir al teatro y ver una obra, por primera vez.”
- “Ver una obra de teatro que cuestiona la manera en que son tratados los niños por el mundo adulto.”
- “Imaginar, recordar o soñar como niño a través de las realidades plasmadas en la obra.”
- “Ver una obra de teatro en la que usan un mismo objeto para significar muchas cosas.”
- “Ver una obra que no es contada como las demás, que incluso no logré entender del todo, pero me dejó pensando, en un tema específico vinculado con mi realidad.”

Contribución del actor hacia la obra.

Como actor cada trabajo escénico logra dejar una huella en el proceso de creación escénica, en mi caso este trabajo deja una secuela muy significativa. Por cuestiones laborales y de salud, deje de hacer teatro durante 3 años de (2013-2016) y eso me provocaba cierta incertidumbre en cuanto al desempeño en una producción donde los demás actores tenían un ritmo de trabajo escénico más constante que el mío. El montaje de la obra requirió que me adaptara con rapidez ya que el tiempo de montaje fue únicamente de tres meses y no había mucho tiempo para procesos de adaptación. No obstante, pude adaptarme al trabajo de mis compañeros y hacer las siguientes aportaciones al montaje.

- Disciplina y compromiso.

No hubo motivo alguno para fallar en ninguna convocatoria que la producción hacia para la realización del montaje, lecturas, juntas de trabajo, ensayos, preparación física, trabajo de realización escenografía y utilería, pruebas de vestuario, análisis de propuestas para la producción de la obra, montaje, desmontaje y almacenamiento de la escenografía, utilería e iluminación, etc.

Un actor profesional debe estar comprometido (en medida de sus posibilidades) con el montaje en el que está involucrado, ya que este compromiso es el sello de su trabajo.

- Trabajo en equipo y empatía.

No había trabajado con ninguno de los actores involucrados en este montaje, sin embargo, pude adaptarme muy rápido a su modo de trabajo, ya que ellos son muy disciplinados y se manifestaban abiertos a toda propuesta que enriqueciera el montaje.

- Proceso de creación del personaje.

El proceso de creación del personaje que empleo, busca generar un vínculo con el espectador a través de la empatía, imaginación articulada al personaje y la emotividad, además de reflejar el gusto de estar en la escena y mostrar parte de una vida en el escenario, la vida del personaje. Aunque no siempre surge en el escenario una actuación extraordinaria de mi parte, siempre busco que así sea, que el espectador se acuerde en primera instancia del personaje y después (aunque suene utópico) consulte el programa y se pregunte por la persona que interpretó ese personaje que tanto le llamo la atención o le movió en su interior, y por breves segundos, tenga presente que un tal Daniel H. Santa María le sorprendió con su personaje “Tadeo”, en este caso, o como se llame el personaje en turno.

¿Que se lleva el actor tras la obra?

- La experiencia de trabajar en el montaje de una obra como *Ebur* que intenta mostrar el mundo interno del niño y más allá de ello busca generar un enlace con el pensamiento del espectador infantil y todos los aquellos involucrados. Sin dudar creo que esta obra no es convencional y en ello radica su identidad. No se trata de una obra moralizante, ni didáctica en su totalidad, pero si es una obra muy enfocada mostrar la búsqueda del ser humano hacia la libertad de sentimientos y respeto a los demás. Interesada en mostrar el caos de cada una de las esferas en que nos vemos involucrados a diario y ver que, aunque todo parezca revuelto siempre hay una oportunidad para buscar la paz y la armonía en el ser humano.
- Conocimiento de modelos de producción e interpretación que, aunque parecen diferentes, tienen la misma búsqueda; realizar un trabajo profesional con las condiciones logísticas ideales, que cautive o mueva internamente al público, para que este se involucre más con la cultura teatral.
- Experiencia en las exigencias que requiere dar una temporada de 80 funciones, dos funciones por días y en ocasiones hasta tres, con una audiencia mínima de 150 personas y en otros casos con aforo de 450 personas.
- Lo más importante... La confirmación de que hacer TEATRO, es lo que elegí para vivir en este mundo. Pues estando en el escenario, puedo dar vida a la evocación de una cuestión de vida que quiero compartir con otros hacedores de teatro y con los

espectadores. Ya sea teatro independiente, universitario, comercial o subsidiado, la experiencia de ver un montaje en cartelera y poder apreciar la percepción del público, es muy satisfactoria, pues indica que el teatro sigue moviendo al espectador en busca de algo que le motive más que otras formas de entretenimiento vigentes en nuestros días.

Anexos

Fotografías de ensayos.













Equipo creativo.







Carteles y programa de mano.

EBUR
de Rafael Pérez de la Cruz


Última función
Miércoles 8 de marzo de 2017
11:00 horas
Teatro Principal
(8 Oriente esquina 6 Norte, Centro Histórico, Puebla)

Dirección: Francisco Vidal y Daniel Hilarrio

SINCRONIA TEATRAL
PUEBLA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
PROGRAMA ESCOLAR DE TEATRO ESCOLAR





EBUR

de Rafael Pérez de la Cruz



Últimas funciones
 Martes 7 de marzo de 2017
 11:00 y 14:00 hrs
 Teatro Principal
 (8 Oriente esquina 6 Norte, Centro Histórico, Puebla)

Dirección: Francisco Vidal y Daniel Hilarrio

Proyecto apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

LA TITERÍA de Marionetas de la Esquina presenta el 1er Festival

de lecturas dramatizadas de teatro para niños y jóvenes

20 día de lectura

Estelle Savasta
Travesía
Francia

Desde su nacimiento, Nour vive con Youmna, una mujer sorda a la que ama como si fuera su madre, incluso si Youmna le repite que no lo es. Desde hace años, ambas temen que llegue el día en que los hombres vendrán para llevar a Nour con su "verdadera" madre. Nour desea que ese día nunca llegue. Pero una noche, alguien toca a la puerta.

● **Lectura:**

Luisa Aguilar

● **Plática con autora por Skype**

● **Moderadora:**

Verónica Maldonado

● **Traducción:**

Amaranta Leyva

Domingo
12 de marzo | **16 hrs.** | **entrada Libre**
COC+EL AL FINAL DE LAS LECTURAS

Cartelera sujeta a cambios

Rafa de la Cruz
EBUR
México

Dos hermanos tratarán de perdonarse por el trato que les dio sus padres. Dos niñas descubrirán en la amistad el camino para vencer los prejuicios. La obra se desarrolla en un salón de clases mientras afuera se escucha una balacera.

● **Lectura:**

Sincronía Teatral

● **Dirección:** Francisco Vidal, Daniel Hilario

● **Elenco:**

Karla Ibarra • Vid Torres • Fernanda López
Daniel H. Santa María • Luis Casco

● **Música:** Roberto Mendoza

● **Plática con el autor**

● **Moderadora:** Verónica Maldonado

Domingo
12 de marzo | **17:30 hrs.** | **entrada Libre**
COC+EL AL FINAL DE LAS LECTURAS

Cartelera sujeta a cambios





casadelamúsica  viena
puebla

II Encuentro de Dramaturgia “Ebur”

De Rafael Pérez de la Cruz
Sábado 10 de diciembre, 16:00 horas

Auditorio de Casa de la Música de Viena en Puebla
(Av. Obreros Independientes S/N, Col. Luz Obrera. Ex-Fábrica La Constancia Mexicana)

Programación sujeta a cambios **ENTRADA LIBRE**

www.PUEBLA.travel

DIRECTORIO

SECRETARÍA DE CULTURA
Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

DIRECCIÓN GENERAL DE VINCULACIÓN CULTURAL
Antonio Crestani
Director General

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
María Cristina García Cepeda
Directora General
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector General
Juan Meliá Huerta
Coordinador Nacional de Teatro
César Tapia
Subcoordinador de Enlace con los Estados

GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA
Rafael Moreno Valle
Gobernador del Estado de Puebla
Patricia Vázquez del Mercado
Secretaría de Educación Pública del Estado de Puebla
Jorge Alberto Lozoya
Secretario Ejecutivo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla

CULTURA **INBA** **PUEBLA ACCIONES QUE TRANSFORMAN**

Estreno de la Obra Ganadora de Teatro Escolar 2016

EBUR

de Rafael Pérez de la Cruz

Dirección: Francisco Vidal y Daniel Hilario

Viernes 14 de octubre de 2016, 11:00 horas
Teatro Principal
(8 Oriente esquina 6 Norte, Centro Histórico)

Entrada gratuita

Sinopsis:

Dos hermanos tratarán de perdonarse por el trato que les han dado sus padres. Dos niñas descubrirán en la amistad el camino para vencer los prejuicios. La historia se desarrolla en un salón de clases mientras afuera se escucha una balacera.

Actúan:

Karla Ibarra
Vid Torres
Jesús Rojas
Daniel Hernández Santa María
Luis Casco
Fernanda López*

Música:

Roberto Mendoza

Dirección:

Francisco Vidal / Daniel Hilario

Producción ejecutiva y dramaturgia:

Rafael Pérez de la Cruz**

Asistente de producción:

Karla Ibarra
Vid Torres

* Alterna funciones

** Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Escenografía y utilería:

Francisco Vidal

Realización de escenografía y utilería:

Juan Pérez (carpintería)
Alberto Hernández (herrería)
Francisco Vidal
Daniel Hilario
Daniel H. Santa María
Rafael P. de la Cruz
Miguel Ángel Ortíz

Diseño de vestuario:

Sandra Parra

Confección de vestuario:

Mica Munguía
Rosario Benítez

Iluminación:

Aldo Arnoldo Alemán

Asesoría del proyecto:

Victor Zavala

Arte y diseño:

Julio María
El cuartovavío

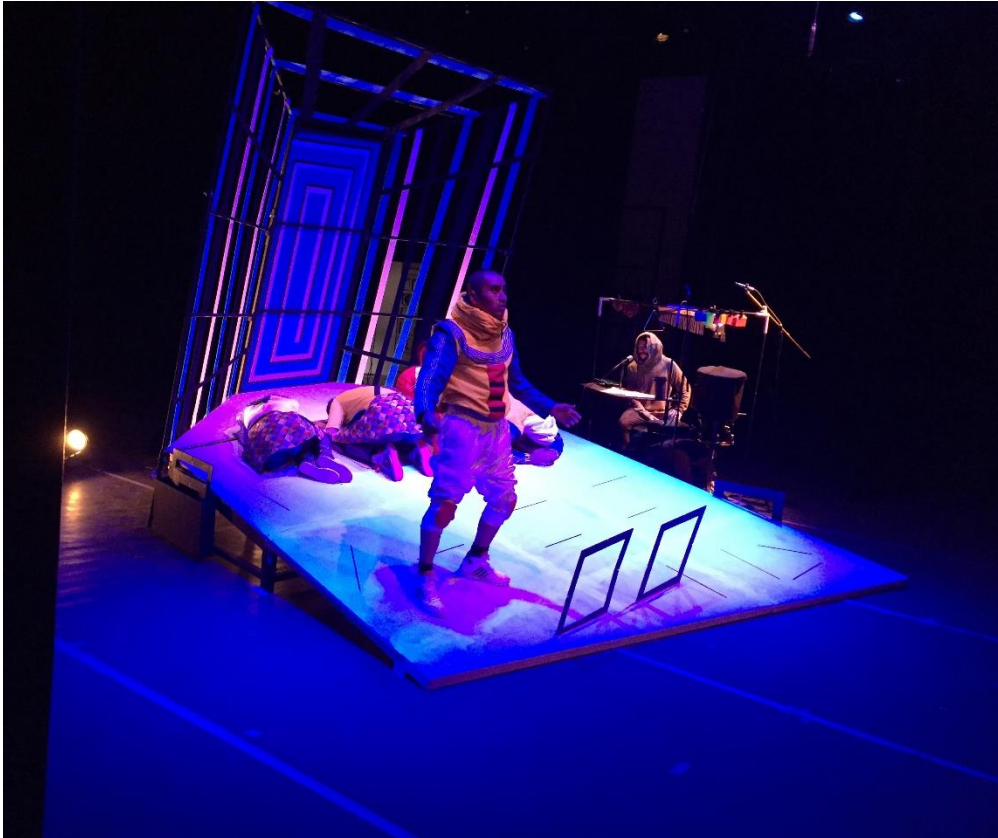


Fotos de la obra.









Notas periodísticas.

MIÉRCOLES 8 DE MARZO DE 2017

DIRECTORA GENERAL: CARMEN LIRA ■ DIRECTOR FUNDADOR: CARLOS PAYÁN ■ PUBLICACIÓN PARA PUEBLA Y TLAXCALA

■ La pieza de Rafael Pérez, montada por Sincronía Teatral, cierra en el Teatro Principal

Hoy concluye el ciclo de *Ebur*, una obra sobre el paso de la niñez a la pubertad

■ PAULA CARRIZOSA

Ebur es una palabra que en latín significa marfil. Para el dramaturgo Rafael Pérez de la Cruz el concepto es una esperanza de cambio. Para la compañía poblana Sincronía Teatral es la oportunidad de seguir en su apuesta teatral de montar teatro para niños y adolescentes.

Este martes 7 de marzo fueron ofrecidas dos de las tres funciones —la última será este miércoles a las 11 horas en el Teatro Principal— con las cuales termina el ciclo de presentaciones de esta puesta en escena que formó parte del Programa Nacional de Teatro Escolar, que coordina la Secretaría de Cultura federal y su símil estatal.

Ebur, confía el dramaturgo Rafael Pérez de la Cruz, es una pieza inspirada en un hecho real que refiere a la violencia a la que están expuestos los escolares; particularmente, a las balaceras que ocurren, cada vez con más frecuencia, afuera de los espacios educativos.

Ebur, además, es una obra teatral pensada para la infancia, para niños que están dejando esta etapa y transitan hacia la adolescencia, que experimentan sus propias problemáticas y fantasías, en un mundo en el que suelen “aparecer cosas nuevas”.

La pieza, confía el becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, encuentra su soporte en

la visualidad y en la percepción que puedan tener de ella sus jóvenes espectadores, lo mismo alumnos de centros escolares que escuelas federales ubicadas en la capital o en municipios de Puebla.

Ante ellos, *Ebur* presenta cuatro conflictos: aquel que lleva a dos hermanos —Tadeo y Tomás— a competir, luego a hermanarse y a reconocerse; y a dos niñas que vencen cualquier tipo de prejuicio —como el que las niñas solamente están con las niñas y los niños con los niños— gracias a la fortaleza de su amistad.

“Jugamos desde lo estético, nos arriesgamos a esas fábulas, a lo

trozado de las escenas y los diálogos”, explica Pérez de la Cruz respecto a este montaje teatral dirigido por Francisco Vidal y Daniel Hilario, diseñado en su vestuario por Sandra Parra, confeccionado por Mica Munguía y Rosario Benítez, iluminado por Aldo Arnoldo Alemán, asesorado por Víctor Zavala, y diseñado por Julio María y El cuartovacio.

Ahí, montados en un escenario que emula un piso elevado diagonalmente que causa en sí mismo desequilibrio y conflicto, Karla Ibarra, Fernanda López, Vid Torres, Jesús Rojas, Daniel Hernández Santa María y Luis Cas-

co, interpretan las imaginaciones de los protagonistas de *Ebur*, mientras sucede una balacera al exterior de su salón de clases.

Ahí está el niño que es el campeón del trompo —Tomás—, quien es hermano de Tadeo, un niño especial según sus padres y espacial según él, porque le gusta pensar que es un astronauta, que compiten en un desigual concurso: aquel planteado por sus papás quienes sobreprotegen a uno y del otro no saben siquiera su nombre.

Ahí están, también, dos niñas que descubren su profunda amistad, asentada en un juramento infantil que al final les hace vencer

los prejuicios de los adultos representados en un viejo, en la boca de un viejo que solo repite la palabra ¡miserable, miserable!

A su lado, y a la par de lo visual, la pieza *Ebur* propone un diálogo musical y vocal ejecutado por el músico Roberto Mendoza, quien es artífice y cómplice de las fantasías de los protagonistas. Él complementa, da vuelo, abre pista, arrulla y hace ver que los adultos también tienen pesadillas como los niños y, peor aún, que siempre sienten miedo.

En todos ellos, además, está la pugna por saber quiénes son. “Lo siento, eres todo lo que piensas que eres”, dice Tomás a Tadeo, y este le responde que no, que él no es cómo los adultos piensan, sino que él es él aunque que no quisiera serlo.

Está, también, una invitación a pensar en el presente porque es lo único que existe y no en el futuro, porque es algo que no se han imaginado. Asimismo, está el ánimo de saber que todos los prejuicios “han sido en todos los tiempos criaturas con bocas llenas de mentira” y “que todas las hojas son diferentes aunque se piense que todas son iguales”.

En *Ebur*, en suma, está un retrato de la forma en que se da este paso, el de la niñez a la pubertad, y de la manera en que se descubre la amistad, y de cómo uno se refleja en el otro.

Tras una serie de funciones como parte del programa nacional, la pieza continuará su rumbo en Pachuca, en el espacio para adolescentes Jóvenes poéticas; en Iguala, en el Festival Elena Garro, y con una lectura dramatizada en el Festival de Lecturas Dramatizadas, en la Ciudad de México.



Parte de la obra *Ebur* ■ Foto Abraham Paredes

ersidad
id

emas que expuso



e, impulsarlos para que su preparación académica... que las dependencias no involucradas estando para evitar que se vean inmersos en... como el alcoholismo, la pandillerización, el pandillerismo, pues algunos proveen familias disfuncionales o... ones de violencia que buscar salidas fáciles, osas, apuntó. Era vez se está haciéndolo en Teziutlán, expuso Aparicio en un momento que se están iniciando... de acciones. mencionó que se... primer acercamiento, masivo se espera un... la juventud serrana;... te, indicó, cada iniciativa se encargará... miento al programa el mismo conferenciantes alumnos de cada problema particular.

Pablo Landa es un hombre de superación, pues... strado en una cama... años, a punto de... i, y ahora en una situación... ha salido adelante, parte su experiencia con la intención de... enta que a pesar de... les se puede ser fe-

donar que antes... rencia tendrá una... especial el ballet... Peteles, así como... culturales.



¡Sincronía teatral para jóvenes!

• La obra de teatro "EBRU" se presenta durante esta semana en dos funciones, a las 11:00 y 14:00 horas

CORAL MÉNDEZ
Teziutlán, Pue.-

Jóvenes integrantes de la compañía "Sincronía Teatral", subsidiados por el gobierno del Estado, ofrecen durante esta semana puestas en escenas dirigidas a estudiantes de primaria y secundaria, con dos objetivos concretos: la formación de un público desde temprana edad y apoyar a actores poblanos en su profesionalización.

Al respecto, Daniel Hilario Camacho, co-director de la obra "EBRU", que se presenta en el Teatro Victoria, indicó que estas actividades son parte de la programación itinerante de teatro escolar, que desarrollan en conjunto la Secretaría de Cultura (SC), a través del Consejo Estatal de las Artes de Puebla, y la Secretaría de Educación Pública (SEP).

En total son 80 funciones, de las cuales varias se brindan en municipios, iniciando en Teziutlán y Tehuacán, mismas que son dirigidas a niños de quinto y sexto grado, y de secundaria.

Explicó que una de las premisas de las cuales parte la obra, del dramaturgo Rafael Pérez De la Cruz, es las balicerías que han ocurrido cerca de escuelas, para conocer qué pasa en el mundo interno de los niños, en su imaginación, cómo enfrentan un hecho violento, cómo intentan asimilarlo y las repercusiones que tienen en sus mundos internos, evidenciando, a través de esta pieza escénica sus temores, sus fantasías, y cómo se relacionan con el mundo a partir del acontecimiento.

El programa, abundó Hilario Camacho, intenta atender varias necesidades de las artes escénicas, primero, llevar a un número amplio de niños y jóvenes en edad escolar una actividad teatral y hacerles un hábito, y al mismo tiempo emplear a personas que trabajan en este rubro y profesionalizar su quehacer por medio de este esquema que está subsidiado por el gobierno.

La obra de teatro "EBRU" se presenta durante esta semana en dos funciones, a las 11:00 y 14:00 horas, a las que asisten alumnos de escuelas como las Secundarias Técnica 24 y Antonio Audirac, y las primarias Miguel Hidalgo y Costilla, Manuel Ávila Camacho, 15 de Noviembre, Cuitláhuac, Ángel Rendón Cabañas, Cadete Fernando Montes de Oca, CEPMAC, Lic. Benito Juárez, Henry Wallon, Colegio Victoria, entre otras.

La puesta en escena es protagonizada por cinco actores: Karla Ibarra, Vic Torres, Daniel Hernández, Luis Casco, Jesús Rojas y Roberto Mendoza, quienes también hicieron la invitación a la población a disfrutar de esta obra que se ofrece de manera gratuita.

Ir
e

• De
mu

Toluca

Acom
muni
dinad
Ayunt
cient
cy fin
Guerr
muni
de lis



Público.









Bibliografía

- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. (F. González, Trad.) México: Siglo XXI.
- Boal, A. (2004). *El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. (J. Cabezas Moreno, Trad.) Barcelona: Alba.
- Borja, R. (2008). En *El arte de Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai SL.
- Chejov, M. (1966). *Al actor. Sobre la técnica de actuación*. México: Constancia.
- Chejov, M. (2015). *Sobre la técnica de la actuación* (Sexta ed.). (A. Fernández Lera, Trad.) Barcelona: Alba.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (2015). *Situación de los derechos humanos en México*. Obtenido de <http://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/mexico2016-es.pdf>.
- Contreras, M. (2013). *Análisis del texto dramático*. Obtenido de <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2013/11/guc3ada-de-anc3a1lisis-del-texto-dramc3a1tico.pdf>.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires/México: Paidós.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- El siglo mx. (19 de agosto de 2016). *A cinco años del terror en el TSM [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=7HCI5gMuqal>.
- Escuela Activa Integral, A.C. (24 de mayo de 2012). *Simulacro balacera - 2° de kínder [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=LLkenj4FdKc>.
- Galán, E. (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*. Obtenido de <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/Elemagal.pdf>.
- García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.
- Gobierno de México. (2015). *Anexo estadístico*. Obtenido de http://cdn.presidencia.gob.mx/tercerinforme/3_IG_2015_ANEXO-ESTADISTICO.pdf.
- Grillonautas2. (10 de enero de 2016). *Balacera en Guerrero; Niños de escuela se refugian [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jq0DT6Z3rc0>.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre* (Decimosexta ed.). (M. Glantz, Trad.) Madrid: Siglo XXI editores.
- Joyce, J. (1995). *Retrato del artista adolescente*. (D. Alonso, Trad.) Barcelona: RBA editores S.A.
- JUAREZVIOLENTOO. (1 de junio de 2011). *MAESTRA ORGULLO DE MONTERREY POR BALACERA EN KINDER [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8BA1hJYAnU8>.
- Knébel, M. O. (2005). *El último Stanislavski. Análisis activo de la obra y el papel*. (Cuarta ed.). (J. Saura, Trad.) España: Fundamentos.
- Labrialex. (31 de mayo de 2011). *Balacera en monterrey reportaje maestra calmando niños en kinder [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=R8og88RLsG0>.
- Laferrière, G., & Motos, T. (2012). *Análisis de textos teatrales*. Obtenido de <http://www.naque.es/documentos/teproponemos/mayo2012/PALABRAS%20PARA%20LA%20ACCION%20PDF.pdf>.

- Mexicoviolento. (20 de agosto de 2011). *Balacera En Partido Santos vs Monarcas Morelia 20-08-11 Transmision TV Azteca [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=x4bg5ciIpgI>.
- MorelosNews. (13 de junio de 2015). *Video momento exacto de Balacera En Desfile Fresnillo (audio original) 21 Mayo 2015 [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=0P74dstz1fQ>.
- Narco violencia. (13 de junio de 2015). *Balacera escuela primaria Benito Juárez Miguel Alemán Tamaulipas [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Lx9vUdCwaPg>.
- Obregón, R. (2016). *Sin ensayar*. México: Ediciones El milagro.
- Oida, Y., & Marshall, L. (2010). *Los trucos del actor* (Primera ed.). (E. Vilallonga, Trad.) Barcelona: Alba.
- Ponce, R. (18 de febrero de 2009). *Balacera en Reynosa - Noticias Cablecom [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4Jag1RMi2E4>.
- ProyectoDiez. (30 de octubre de 2014). *Balacera en desfile de jardín de niños en Cuajinicuilapa Guerrero [Archivo de video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8ujTk-Zeu2o>.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teorico y práctico por las vanguardias*. (Primera ed.). Bilbao: Artezblai SL.
- Ryngaert, J. P., & Sermon, J. (2016). *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición* (Primera ed.). (B. Luna, & É. Chías, Trads.) Ciudad de México: Paso de gato.
- (Sexta edición: Abril de 2015). En M. Chejov, *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, C. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, C. (1986). *El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de las vivencias*. (S. Merener, Trad.) Argentina: Quetzal.
- Stanislavsky, K. (1986). *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. (T. d. Merener, Trad.) Argentina: Quetzal.
- Zamorano, F. (2008). *Una visión sobre el teatro de objetos. Tesis de Título*. Santiago: Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.