



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Artes

Colegio de Arte Dramático

Licenciatura en Arte Dramático

***“Le corps de la actora como herramienta para la representaxión:
formación teatral sin género”***

Tesis presentada para obtener el grado de
Licenciatura en Arte Dramático

Presenta:

Xanath Alizet García González

Directora de tesis:

Dra. Thelma Itzel Ramírez Cuervo

Sinodales y lectores:

Mtro. Daniel Huicochea Cruz

Mtra. Myrna Dalia Rodríguez Vidal

Marzo 2020

A las mujeres de mi vida
y a mi padre

Gracias a todos los involucrados en este proyecto.

Al tremendo equipo: Diana, Avilez, Rox, Tania, y Christian.

A mi familia y amiwites por su gran apoyo y paciencia.

A todas mis maestras y docentes.

A Lu.

A mis asesores.

A los que me dijeron que era un proyecto demasiado ambicioso.

Y a mí.

Tabla de Contenidos

iv

Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Tabla de Contenidos	iv
Introducción	1
Capítulo 1 Aparato crítico	3
1.1 Antecedentes	3
1.2 Justificación	5
1.3 Pregunta de investigación	6
1.4 Hipótesis	8
1.5 Proyecto	8
1.6 Objetivos	9
1.7 Metodología	10
Capítulo 2 Marco Referencial	12
2.1 Estado del arte	12
2.2 Marco teórico	24
2.2.1 Representación.....	24
2.2.2 Teatralidad	26
2.3.3 Liminalidad	28
2.3 Marco conceptual.....	29
2.3.1 Actora	30
3.3.2 <i>Le Corps</i>	34
2.3.2.1 Encuadre	35
2.3.2.2 Presencia	41
2.3.2.3 Ética del cuerpo	43

Capítulo 3	49
3.1 Texto	52
3.2 Diseño de la puesta en escena	56
3.3 Cuerpo	58
3.3.1 Mapeo	59
3.3.2 Concepto	64
3.3.2.1 Antonieta	64
3.3.2.2 Vitoria Alada	68
3.3.2.3 Actriz/ Actora	71
Capítulo 4	76
Lista de referencias	87
Glosario	96
Apéndice	98
a. Dramaturgia Vive México, vive	98
b. Diseños	
Espacio.....	116
Escenografía	117
Iluminación	118
Vestuario	119
Programa de mano y cartel	120
c. Mapeo	
Silueta de personaje video.....	122
Esquema de personaje 2.....	122
Silueta 1 Xanath.....	123
Silueta 2 Xanath	123
d. Galería fotográfica	124

Introducción

La presente tesis se refiere al uso responsable del cuerpo como herramienta para la creación de personajes, se concreta como la disposición para la acción escénica en una representación no mimética. La característica principal de este uso del cuerpo radica en la consciencia del lugar real y simbólico que este ocupa para reapropiarse del mismo y poder adecuarlo.

La investigación de esta problemática de creación se realizó por el interés de establecer una técnica a partir de conjuntar recursos prácticos para desarrollar personajes integrales que enlazaran la representación escénica con la acción social a diferencia de buscar un ordenamiento sistemático de procedimientos para crear, es decir, una metodología. Se optó por una técnica en lugar de una estrategia porque se busca liberar a las actrices y actores de acciones muy meditadas recurriendo en su lugar a aquel actor libre de crear procesos, usando su cuerpo como un espacio “transformable, [...] “hueco”¹ y “enmascarado”, [...] que se pueda volver otro distinto de aquel del actor” (Labrouche, 1999, p. 83) para mostrar su discurso a través de un personaje y tener una participación activa en el resultado final, generando una idea teórica de un nuevo posicionamiento en la escena contemporánea.

Tiene énfasis en el cuerpo pues como parte de la propuesta es necesario y urgente hablar desde este punto, ya que es el primer espacio que genera identidad, desde ahí se puede acceder al estado de presencia y finalmente convertirse en un espacio poético para acciona en el sentido más puro de la palabra y lleve a la ejecutante a exponerse de manera responsable, mediante el proceso lúdico de la teatralidad aunado al compromiso social.

El primer capítulo plantea los antecedentes y formación académica de la tesista además de exponer el aparato crítico de la investigación: justificación, preguntas de investigación, hipótesis, objetivos, proyecto y metodología a desarrollar.

¹ Comillas de la cita original

En el segundo capítulo se explica el estado del arte y el marco teórico se mencionan términos como teatralidad, liminalidad, escena expandida, encuadre, presencia, ética del cuerpo, performance, representación, presentación, los cuales se pueden revisar de manera puntual en el glosario.

En investigación surgieron algunos términos como *representación* acuñado por Antonio Prieto Stambaugh (2017) al unir las palabras de acción y representación, a partir de sus observaciones sobre el trabajo de performers mexicanas.

El término *actora* se manifiesta por la necesidad de remplazar el término *actriz*, nombrar de otra manera a las mujeres que accionan dentro de un dispositivo escénico con responsabilidad social, lo tomo a partir de la definición de la Real Academia Española quien la apunta como la persona “que interviene o toma parte en algo” (RAE, 2005) además busco de eliminar la diferencia de la labor basada en géneros.

Así mismo, *le corps* surge como una idea romántica para nombrar al cuerpo ético dispuesto para ejecutar, representar o presentar un personaje, ser el punto de partida desde el cual emanar un discurso consciente en el sentido de ser responsable de los actos y conocer los posicionamientos a los que se pertenece, para defender la existencia y valor, es decir, apelar al conocimiento en el sentido moral y ético lo cual llega a la mente, se refleja en el cuerpo e incluso apela al instinto del ser. Estos términos se desarrollarán a mayor profundidad en marco conceptual.

El tercer capítulo muestra el desarrollo de la puesta en escena del monólogo *¡Vive México, vive!* a partir del cual se probó el uso del mapeo corporal y creación de conceptos para construir al personaje Antonieta.

Finalmente, la tesis incluye en los apéndices el texto de la obra, diseños de vestuario, escenografía, iluminación, programa de mano y cartel, los mapas corporales sobre los que se trabajó, y fotografías del montaje.

Capítulo I

Aparato crítico

1.1 Antecedentes

“No sé si (estas ideas) son originales o si las he agregado a pedacitos de aquí y de allá y he hecho ese sincretismo”

Gloria Anzaldúa

La creación de este proyecto de investigación surge a partir de la necesidad de explorar, experimentar e investigar una técnica de creación como actriz, este proceso está ligado a la necesidad de visibilizar y trabajar sobre la particularidad de los cuerpos y el discurso que estos contienen, ya que desde la experiencia durante la formación académica dentro de la Licenciatura en Arte Dramático de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), el intercambio académico a la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en Buenos Aires, Argentina y la participación en la 29ª edición del Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) de Casa Blanca, Marruecos, se pudieron observar distintos modelos y la desigualdad con algunos dispositivos escénicos contemporáneos, de ahí surgió el conflicto acerca de cómo integrar lo observado al trabajo realizado en la escena.

Mediante la reflexión de procesos, se apunta la necesidad de tener conciencia en ficción para saber cómo se está construyendo, cómo opera el cuerpo, qué se ocupa para estructurar, qué es lo que busca decir a partir del conocimiento y responsabilidad de la propia existencia. Dicho lo anterior, la atención se transportó hacia la labor de los actores con ello, el punto de partida para la creación de ficción para ser éticos y congruentes con lo que se está realizando

En este orden de ideas, dentro de la materia optativa “Poéticas Corporales del Actor” impartida en la UNA por la profesora titular Gabriela González López y la profesora auxiliar Carina Resnisky con énfasis en el área corporal, cuestioné el lugar que ocupar el

cuerpo y con ello se eliminó la idea de neutralidad para hablar de la disposición, es decir, la capacidad de adecuarse a un fin determinado, en este caso construir un personaje.

A partir de la experiencia de intercambio y reintegración a la BUAP se cuestionó la formación adquirida y la manera de *estar* en escena, además de considerar la necesidad de una actualización de acuerdo con el contexto. Al mismo tiempo, se descubrió el poder de desmontar el orden de las cosas y repensar algunos de los procesos establecidos como cuestiones de género, para sumarlo al trabajo y establecer un punto de partida para pensar, reflexionar, replantear y actuar, correrse para no volver a la pasividad de estudiante.

La Licenciatura en Arte Dramático de la BUAP tiene como misión “formar profesionales del arte dramático (actores o directores), desarrollándolos en diferentes espacios de generación escénica, conociendo y utilizando su potencial creativo en una propuesta escénica que refleje su realidad y entorno con sentido humano y compromiso social” por lo que dar énfasis a la conciencia histórica y la realidad de las mujeres, es un tema de interés y forma parte de discurso humano de este trabajo.

Por otro lado, la participación dentro de la 29ª edición del Festival Internacional de Teatro Universitario de Casa Blanca sirvió para espiar montajes escénicos de múltiples nacionalidades y con ello apuntar que una parte importante del espectáculo es el compromiso de los actores al realizarlo. No es necesariamente el cuerpo más virtuoso el que logra transmitir, sino aquel que está dispuesto como lo menciona Yoshi Oida: “cuando las articulaciones y los músculos empiezan a aflojarse, me centro en revisar el interior de mi cuerpo. No en cuestión de ver si funcionan los intestinos, me refiero a otra cosa” (2010, p. 15). Y es justamente esa otra cosa, una fuerza especial, la que se busca construir a partir de habitar el cuerpo, que surge del intérprete y logra comunicar con otros individuos, aunque no compartan el idioma o la cultura, aquello que rompe la barrera del lenguaje e involucra al cuerpo, sitúa a todos los presentes en un *aquí y ahora* dispuesto para realizar una acción socialmente responsable en la escena.

El objetivo principal de la investigación fue crear un personaje a partir de los conocimientos adquiridos en la formación universitaria uniéndolos con la presencia de los iconos femeninos en México, ya que la mujer mexicana ha sido inexorablemente vejada a lo largo de la historia dentro de este sistema social. La presencia femenina existe, pero sufre de censura incluso en los monumentos como es el caso de la *Diana cazadora* que en los años cuarenta usaba un taparrabo (Chilango, 2015) y, desde luego, el caso de Antonieta Rivas Mercado, quien fue marginada al ser borrada de la historia tras su suicidio en la Catedral de Notre Dame.

Para cumplir con el objetivo del proyecto se realizó una investigación sobre el cuerpo de los actores; se analizó el proceso de creación de un personaje dentro de un monólogo a partir de un breve estudio sobre mapas corporales para establecer el encuadre del personaje, la visión que se tenía de él y lo que se deseaba mostrar a partir de este estudio, la investigación abre la posibilidad de remover cuestiones históricas, en este caso, del símbolo mal llamado *Ángel de la Independencia* (Victoria Alada), pieza que corona la *Columna de la Independencia*.

1.2 Justificación

Esta investigación busca crear una técnica actoral donde se muestre un nuevo enfoque sobre el desarrollo del uso del cuerpo como herramienta para la modificación del lugar que ocupa el individuo, su cuerpo, formas, texturas, discursos e historia, todo aquello que lo configura como sujeto (hombre o mujer) antes que actante.

Lo anterior, a fin de que el individuo pueda habitar y modificar su presencia para crear un personaje de forma ética; un actor en personaje que sea responsable del espacio que está ocupando en la sociedad y así reflexionar su labor hoy dentro del proceso de creación de la identidad nacional aunado a las demandas de la escena contemporánea.

1.3 Pregunta de investigación

La tarea del actor en la escena contemporánea se ha diversificado y con ello el rol que desempeña. Su lugar como creador ha cobrado importancia desde el siglo pasado, pero ¿cómo crear un personaje con discurso?

Esta pregunta surgió durante el proceso creativo de los tres últimos dispositivos escénicos dentro de la licenciatura ya que cuando los diferentes directores preguntaban qué queríamos decir con esta obra, opte por cuestionar: ¿qué quiero decir con este personaje y cómo lo hago? ¿Cómo integrar el compromiso social y la postura política?

El personaje *Rita* de la obra *La Mujer que cayó del cielo* del dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, representa la fuerza de la mujer indígena, para su construcción se utilizó el movimiento desde los pies porque esto daba énfasis a la relación de los Rarámuris con la tierra y funcionaba para evidenciar la cosmovisión de la comunidad, además de modificar el cuerpo. Se trabajó desde “donde se mueve el personaje” y cómo eso puede favorecer a crear una *maquieta* que mantenga la atención del público, muestre la protesta de un individuo y cómo algunos de los actores del Siglo de Oro en el cine mexicano y los actores populares argentinos, manifieste en el cuerpo un discurso mediante una actuación caricaturesca (Pellettieri, 2011, p. 13).

Con *At* fue un caso distinto; los personajes de *El ombligo de las lunas* de Lucero Troncoso se crearon a partir del discurso de cada una de las integrantes de la materia Práctica Escénica I. La construcción del personaje se realizó desde la disonancia entre cuerpo y mente. Al ser un personaje demasiado cerebral se optó por la cabeza como punto de partida y un cuerpo en estacatos para la maquieta. Por estar inmerso en la tecnología, parecen cosas o deducciones simples, pero al pasarlo al cuerpo estos rasgos lo modifican y sitúan en un nivel de presencia distinto al cotidiano.

En *Cronopio* los directores: Emilia Tlanesi, José Luis Cruz y Gerson Pérez, preguntaron el tema de interés para comenzar a estructurar un dispositivo. En ese momento, eran “los baños unisex”, o la falta de ellos. Solo existía la premisa de “hacer algo expresionista” para un trabajo de colaboración entre clases de Laboratorio de Dirección y

Estilos teatrales II impartidas por la Doctora Magdalena Moreno, por lo que se trabajó el cuerpo y, posteriormente, se introdujo el texto —fragmentos de un cuento de *Cronopios y Famas* de Julio Cortázar y *Desierto Bajo la Escenografía Lunar* de Alberto Villareal—.

Se utilizaron pintura, telas y lonas. El discurso era la indefinición del sujeto; interpretar el descontrol, contrario a lo que se podría pensar, implica un mayor control de las otras partes para dar libertad a algunas. En este personaje el descontrol era de una extremidad a la vez. El punto era mostrar algo que no pertenecía al todo, pero estaba ahí, como agentes externos que nos marcan, por ello la pintura que dejaba vestigios sobre la lona.

Una constante en las creaciones anteriormente mencionadas fue el cuerpo en un estado de presencia, articulado con una parte del cuerpo no habitual, aunado al método de *los 5 pasos* del docente Mario Valenzuela el cual consiste en: 1) Leer las palabras “a golpe de águila” 2) Colocar el cuerpo y dirigir las palabras 3) Tomar aire 4) Enunciar palabra por palabra 5) Buscar respuesta, esto y el estado de presencia aprehendido de las materias con Lucero Troncoso.

Estas observaciones generaron preguntas enfocadas a la creación escénica desde el cuerpo y no el texto. Comenzando así, empíricamente, a abrir un espacio para el personaje en el cuerpo, otorgando un espacio para que el juego de representación aconteciera, a partir de disponer y simplemente estar ahí y surgió la pregunta ¿Cómo hacerlo técnicamente?

Anteriormente había trabajado sobre el discurso del dramaturgo o del director de escena durante el proceso de análisis y la enunciación del mismo; sin embargo, la experiencia demostró que la importancia radicaba también en los actores, especialmente en lo que su cuerpo muestra y todo aquello que lo atraviesa tanto en el plano real como en el simbólico así que se realizó un montaje dando énfasis al discurso para genera un cuerpo dentro de un dispositivo escénico.

El trabajo se conformó entre Diana Vázquez -dramaturga-, José Avilez -director- y Xanath García -una actriz- para dar una posible respuesta a qué uso para crear un personaje con discurso que fortalezca la mexicanidad.

1.4 Hipótesis

La creación de personajes mediante el uso responsable del cuerpo es una estrategia para crear una técnica de actuación que conjunte la ficción con la responsabilidad social y rompa con el sistema binario hegemónico del arte teatral.

1.5 Proyecto

“*Le corps* de la actora como herramienta para la *representación*: formación teatral sin género” es un proyecto documental y reflexivo del uso responsable del cuerpo para la creación de una técnica actoral; surge por la necesidad de conjuntar recursos, destrezas y habilidades para estructurar personajes que conjunten la acción dentro de la ficción y la responsabilidad social.

Se experimentó la propuesta a partir del desarrollo del monólogo *¡Vive México, vive!* mediante el uso de las herramientas adquiridas dentro de la formación universitaria, así como el mapeo corporal y creación de conceptos que surgieron en el proceso de análisis y montaje escénico.

El desarrollo de la puesta en escena, es la aplicación de la investigación teórica, con ella se busca que el uso del cuerpo sea consciente y contenga el discurso del actante, así como la creación de un personaje.

La selección del personaje -Antonieta-, la creación de la historia y escritura del texto - *¡Vive México, vive!* - se realizaron especialmente para esta investigación, porque desde la selección existe una visión de mundo que fortalece el discurso.

El proyecto se conformó de otoño 2018 a otoño 2019. El primer momento fue la dramaturgia; el segundo, el montaje escénico realizado de septiembre del 2018 a septiembre del 2019 con un estimado de 300 horas de trabajo en equipo; y el tercero, la presentación a público donde participaron diversos creativos en el área de escenografía, iluminación, vestuario, visuales, maquillaje, música y diseño de cartel. Cada uno de los

procesos de creación se utilizaron los conocimientos previos y algunos compartidos por otro de los nodos.

Respecto al texto, se realizaron seis tratamientos durante el proceso de puesta en escena, ya que existían problemas de inconsistencia en la historia, diferencias discursivas en la forma de estructurar la historia y sobre todo la manera de finalizar la obra, ya que este no terminaba de satisfacer a todas las partes porque existían diferencias y visiones encontradas sobre el monumento en sí y la mujer, por lo que se llegó a una conciliación para finalizar el montaje.

La actuación -que es el tema principal en esta investigación- se realizó por parte de quien presenta esta tesis; sin embargo, hubo puntos de vista contrastantes respecto a la dirección y el texto propuesto, lo que derivó en un retraso del estreno así como en modificaciones de las versiones del texto, pues la egresada “protestaba” ante ciertas acciones o resoluciones que ponía sobre la mesa, para debatir y finalmente mediar y modificar en los casos que resultara pertinente, y adecuarse a la propuesta de dirección en los que no.

Este proceso se documentó mediante una bitácora, la cual posteriormente se analizó para conformar la investigación. A la par se realizaron lecturas acerca del cuerpo a partir de la instauración del género, la liminalidad, la representación y la ética para finalmente mostrarlo a público a manera de *work in progress* a fin de verificar la efectividad mediante la aplicación de encuestas.

1.6 Objetivos

General

Desarrollar una técnica actoral de creación de personajes que parta del uso responsable cuerpo, el discurso y contexto sociohistórico de la actora conjuntando la ficción con la responsabilidad social

Particulares

Documentar y analizar el proceso de creación del personaje mediante nuevas teorías.

Consolidar mediante la practica el diseño de una puesta en escena y dramaturgias acorde a un discurso actoral.

Verificar a través del público la recepción de lo sucedido.

1.7 Metodología

Mediante una investigación cualitativa la egresada de la licenciatura de Arte Dramático buscó desarrollar la conciencia del uso responsable del cuerpo en la creación de un personaje a partir de los mapas de Elina Matoso (1992) y conceptos corporales, además del uso de la teatralidad de acuerdo con los parámetros de Josette Féral mediante la autoobservación y notas de dirección; cuantitativamente el montaje del dispositivo escénico *¡Vive México vive!* se desarrolló como muestra para recolectar los datos necesarios para comprobar la hipótesis mediante encuestas al público asistentes de los *work in progress* para analizar y verificar la efectividad de la propuesta aplicada.

Con un marco de investigación mixto se busca una alternativa para el desempeño de los actores desde la formación, generando una idea teórica perfeccionable del uso responsable del cuerpo y con ello iniciar un nuevo posicionamiento del actor y la actora dentro de la escena nacional a partir de la conciencia de la habitación del cuerpo y los discursos que se pueden desarrollar dentro de un montaje escénico por parte de todos los creadores que convergen en el resultado final, contribuyendo a la formación de las artes expresivas del Estado y de la mexicanidad en un imaginario social; ya que, como plano secundario, las artes producen ideas sobre arquetipos y temas que simbolizan la memoria e imaginación de la comunidad y al espectralo los asistentes podrían tomar conciencia o bien tener una catarsis.

Se aplicó la estrategia del uso responsable del cuerpo para crear una técnica de actuación que conjunte la ficción con la responsabilidad social y rompa con el sistema binario hegemónico del arte teatral mediante un monólogo porque es un punto de exploración personal que “revela la artificialidad de la representación teatral y el rol de las convenciones” (Pavis,1980, p.319), lo cual concede la posibilidad de investigar el cuerpo, una temática, un discurso y potencia la experimentación sobre la creación de una actora que representaxione; como menciona Heidrun Adler:

El monólogo se ofrece como una forma de representación para mostrar aquella subjetividad femenina por la cual se está luchando: las mujeres toman la palabra, se dan voz a sí mismas, se muestran solas en el escenario, se ponen en la escena y, sobre la argumentación de su situación personal, vista desde su propia perspectiva, exhortan al dialogo. El monólogo ¿es una realización teatral de los *gender- studies*²? (1999, p.133)

² Estudios de género. Traducción de la autora

Capítulo 2

Marco Referencial

A continuación, se mencionará el proceso histórico del estudio de cuerpo del actor con el objetivo de ampliar los conocimientos de la línea de investigación que el proyecto abarca.

2.1 Estado del arte

El teatro como “espejo de la realidad” se ha adaptado a las diferentes formas de construirla a partir de lo establecido como principio de realidad; sin embargo, estas convenciones se modifican por diversos actos históricos, guerras, descubrimientos, así como avances tecnológicos, por lo que la manera de representar la ficción se actualiza y en algunos casos se irrumpe desafiando lo establecido, evidenciando su construcción y llevándola al límite

Podemos acceder a la realidad mediante la percepción y experiencia, pero “la representación de la realidad es, en efecto un problema muy distinto de las irrupciones de lo real” (Sánchez, 2013, p. 16) porque la irrupción implica un acto violento o aparición repentina, “se produce sobre todo a raíz de la conciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad” (p. 24) por ello crear personajes desde el cuerpo es una estrategia para irrumpir el sistema masculino hegemónico del arte teatral desde la actuación

Durante la modernidad el arte se enfocaba a construir los grandes mitos basándose en la racionalidad, recurriendo a las características de la Edad Antigua aunado a las innovaciones, rupturas y descubrimientos (Máxima Uriarte, 2017) donde el humano era considerado un proyecto, la escena se construía progresivamente: acción, peripecias, objetivos.

En esta época, la escena se llegó al extremo del naturalismo con Stanislavski, donde lo verosímil no apela a la realidad material sino a lo real vivido. Posterior a ello encontramos a Bertolt Brecht, quien busca evidenciar la construcción de la ficción con

ideas sobre el materialismo dialéctico y concibió al teatro como un espacio de experimentación para mostrar la posibilidad del cambio a partir de la espectacularidad mediante el uso de canciones populares, el circo, el cabaré, los gestos... Él buscaba evitar la identificación para aumentar la recepción intelectual y apelaba a un actor con conciencia de clase y de su entorno, capaz de generar distancia con el público en su accionar para evitar la identificación.

Varios han sido los intentos por explicar la realidad evidenciando las construcciones de ilusión. De acuerdo con José Antonio Sánchez (2003) Sergei Eisenstein sugiere que la escena debe ser un montaje de acciones y posiciones al límite de lo representable, pide la activación del espectador mediante acciones arbitrariamente elegidas e independientes. Piscator concibe la escena mediante esquemas, espacios visuales y elementos tecnológicos; Lukács la formalidad del realismo en concepto estético (págs. 57-73).

Estas distintas formas de representar la realidad han permitido que se establezcan diferentes mecanismos para construir personajes por parte de los actores ya que cada uno de ellos demandaba un cuerpo diferente, pero es un problema más allá del creador ya que “el problema de la realidad se plantea en la cultura occidental en el tránsito del idealismo al realismo” (Sánchez, 2013, p. 29). Cuando el ser humano comienza a cuestionarse la existencia objetiva de las cosas, es decir, la parte material, perceptible y tangible de lo que podemos percibir frente a las ideas, se apela a aquello que podemos ver en lugar de sentir.

Stanislavski buscaba quitar la declamación y establecer el convenio de “la cuarta pared” con el público, por el contrario, Brecht buscaba despertar al espectador del ensueño de la ficción... cada uno mostraba diferentes posturas frente a la realidad mediante sus convenciones, pero no daba lugar los actores, sino que los utilizaba como un medio para expresar su discurso.

Hay que mencionar, además, que existen tres niveles de niveles de construcción realista de acuerdo con Bourdieu: lo real, la realidad y la ilusión compartida donde “la distinción, por lo tanto, no es una cualidad intrínseca a las personas o a los grupos, sino el

resultado de una institución racional determinada” (Sánchez p. 273), por lo que podemos decir que la realidad es relacional y significativa en medida de cómo se capta a partir de aquello a lo que el creador y el espectador acuerdan dar importancia.

Así, obedeciendo a los parámetros de representación de lo real, se da un auge por presentar (en el sentido de mostrar) a cada individuo; la inmediatez y la estructura canónica se rompe; se planean nuevas y diversas formas de atender la realidad y se toman en cuenta estructuras como el rizoma o los fractales; con el rompimiento de las barreras reales y la realidad convencional, se irrumpen las líneas de narración abriendo espacios para otras posturas y lenguajes. ¿Cuándo toman importancia los actores?

A partir del trabajo de Tadeusz Kantor (1888-1984) se establece la preexistencia del objeto antes de entrar a escena para descartar los procesos de construcción de personaje ya que “es inútil pretender transformar al actor en otro, lo único que se puede hacer es disfrazarlo, enmascararlo” (Sánchez, 2013, págs. 111-112). El cuerpo del actor cobra importancia al reconocerlo como ser enmascarado que construye a otro, los juegos de representación y parámetros para la escenificación se modifican, el actor ya es un sujeto con características y posibilidad de representar.

Antonín Artaud (1896-1948) proponía en *El teatro y su doble* (2010) el cuerpo sin órganos y conforme a Sánchez la “aceptación de las capacidades intelectivas del cuerpo” (págs. 118-119), es decir, no reducir al intelecto el relato y la acción sino permitir que intelecto y cuerpo realicen las acciones y relato, considerando al sujeto como un integral y todos los involucrados participen en el evento escénico, esto dialoga con la presente investigación ya que forma parte de la consideración holística y responsable del sujeto, por lo cual su entrenamiento y formación se dimensionan de otra manera. Tal es el caso de la propuesta de Eugenio Barba (1936-) y Yoshi Oida (1933-) quienes sistematizan y hablan de un entrenamiento físico integral de los actores.

En la posmodernidad se caen los grandes relatos, entre ellos el del amor romántico, se cuestionan los textos y se da importancia al lenguaje como creador de realidades por el uso de los medios de comunicación masiva, volviendo subjetiva la realidad, se enfatiza la

presencia del sujeto y se le despoja de la premisa y su condición de dualidad. Los límites entre lo privado y lo público se entrelazan, surgen las sociedades de consumo y comienza a revalorarse la naturaleza y el medio ambiente (Máxima Uriarte, 2017), el teatro evidentemente cambia y la teatralidad aparece en escena, ahora... ¿Qué se hace? ¿Cómo se presenta la realidad? ¿Se presenta o se representa? ¿Qué pasa con el cuerpo?

En los sesentas, el cuerpo adquiere un nuevo espacio, se da un auge por presentarse. A ello se suma el lema de la segunda ola del feminismo: “lo personal es político”, con el cual “se renunciaba a la referencialidad, a la ficción, a la representación y se apostaba por la realidad más inmediata: la del actor” (Sánchez, 2013, p. 122). Se apostaba por una cercanía al cuerpo que se presentaba, presentar en lugar de construir a otro; se desdibujaron las barreras entre las acciones reales y la realidad convencional.

Bruce Swansey (2011) afirma que “la renovación teatral se debe a la puesta en escena. La búsqueda de otros caminos y la creación de otro -cuerpo- actoral” (p.159). La forma de construir y concebir la escena desde un ámbito académico modificó paradigmas y oportunidades para la creación. Ser actriz o actor de teatro se convirtió en un compromiso vital. El trabajo de mesa y el entrenamiento actoral tomaron relevancia nunca vistas; ya no importaba solamente el hecho de decirlo o que se entendiera el mensaje, sino también quien lo decía.

La escena se modificó por el encuentro con el performance, principalmente dentro del cabaré pues

El cabaré posmoderno recupera algo que ya era evidente en el cabaret tradicional y que había fascinado a los vanguardistas: la estructura no ilusionista del espectáculo y la presencia inalienable, no ficcional del actor, que se muestra al mismo tiempo como un ser frágil y poderoso, como una dualidad que en este caso se suma a la dualidad del actor/autor- artista (Sánchez, 2013, p. 141).

Denominado por la crítica norteamericana el *performance art* evidencia la búsqueda de la no ficción de las acciones propone “lo espectacular y lo objetual como generador de acción” (Sánchez, 2013 p, 278). Esto a su vez trae consigo problemas de

terminología en el habla hispana. Ya que no existe una traducción exacta ni una palabra que sea similar.

El arte del performance tiene su origen durante el periodo entre guerras dentro de las Artes Plásticas en Estados Unidos con los *happenings*, *action painting*, y *body art*, y en las artes escena con el *Living Theater*, estos movimientos surgieron por la necesidad de mostrar y tener un contacto directo con el espectador, donde los cuerpos participaran de en los procesos. El performance surge como un acto antinstitucional, anticonsumista y antielitista - aunque posteriormente ha conformado una élite -; es un acto que provoca, que busca cuestionar una posición dogmática o bien una cosmovisión del mundo, plantea una postura política y ha sido un lugar para trabajar estudios de género y cuerpo.

En América Latina es hasta el año 2000 cuando se difunden sistemáticamente por una conferencia de Richard Schechner impartida en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); así como por la creación del *Instituto Hemisférico de Performance y Políticas*, dirigido por Diana Taylor, donde “se inician los estudios sobre lo performativo y la performance en el país, comenzando a diversificarse la manera de entender lo performativo; (que) si bien ha existido en los rituales de pueblos originarios por siglos y en la conformación de la sociedad misma.” (Prieto, 2005, p. 57) también existían artistas como Felipe Ehrenberg que los años setenta ya realizaba actos performativos en el *Centro Regional de Ejercicios Culturales*, al igual que Guillermo Gómez- Peña, con un acto escénico en un elevador, al final de los sesenta (Taylor, 2011, págs. 8-9).

Además, el país experimentaba una época de violencia, golpes militares, masacres, desapariciones forzadas y eventos internacionales como las olimpiadas. Lo cual generó que los performances se convirtieran en actos contextuales y resistentes a la censura, interviniendo de forma directa a la sociedad, buscando evidenciar actos naturalizados, cuestionando el lugar del cuerpo y su conformación a partir del género, la etnicidad o raza, la clase, así como el sentido de pertenencia. De esta manera, las mujeres encontraron en el performance un espacio de expresión de la figura femenina para cuestiona los modelos del sistema actual.

Tal es el caso de Jesusa Rodríguez, actriz, directora teatral, productora, activista social y actualmente Senadora de la República Mexicana quien vincula su discurso con su trabajo escénico ocupándose del cuerpo femenino, la prehistoria mexicana y los pueblos originarios.

Su aproximación a esta cultura ocurre de modo explícitamente intuitivo y sin intentos de explicaciones intelectualizados [...] Con sus montajes intenta redescubrir el pasado y la identidad debajo de la cultura occidental impuesta conectando el pasado con presente, juega con el tema del amor y la muerte (Gfellner, 1999, pp. 205-206)

Su trabajo se caracteriza también por ser una especie de sátira política y experimentación escénica que se enfoca en “la sensibilidad femenina y lésbica” (Stambaugh, 2013, p. 1), dentro de sus canciones juega con las palabras y recurre al folclore mexicano para exaltar característica del lugar que se le otorga a la mujer.

Su trabajo funciona como muestra de lo que se puede desarrollar al transitar responsablemente un acto abordando una temática que inquiete al ejecutante de la acción como es el caso de la canción *El Clítoris* (2014), donde aborda la libertad sexual de la mujer, si bien, se desconoce el proceso de creación si se puede notar que existe un compromiso social y disposición del cuerpo para transitarlo.

El cabaré hace un llamado a repensar las construcciones, lo que permite mostrar el compromiso ideológico con la memoria y evidenciar los juegos sociales tal y como hacen Astrid Hadad, Katia Tirado, Lorena Wolfer y Ema Villanueva, quienes manifiestan con su cuerpo la memoria histórica de un sistema patriarcal y recurren a “convenciones teatrales” para mostrar lo que desean, realizan una mezcla de realidad con ficción dentro de su trabajo.

Existe otra corriente que flagela y usa el cuerpo “en directo” como es el caso de Rocío Boliver (*La Congelada de Uva*), quien realiza la acción sobre si, siendo esta la corriente más conocida por su espectacularización y en algunos casos infringir la ley o desafiarla directamente.

Algunos —si no es que todos— los *performers* tienden al activismo y retoman temáticas relacionadas con la memoria, el cuerpo y la identidad. Sin embargo, aún hay una gran labor de reflexión por hacer sobre la identidad femenina en la escena teatral contemporánea desde la mujer; rebelarse de la construcción misma como lo hace Rosario Castellanos o Cristina Escofet en palabras de Marcela del Rio (1999) pues “Castellanos acepta su identidad femenina rebelándose frente a las imitaciones que le imponen a una mujer de su entorno social [...] Escofet cuestiona su propia identidad femenina rebelándose no solo frente a su entorno social, sino ante su propia geografía corporal”, mostrar una resistencia en el propio arte, en la manera de actuar y crear.

En su artículo *Especificidades y Reconocimiento del discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano* Marcel del Rio (1999) cita el siguiente fragmento de Cristina Escofet:

Supé de modo primario que no siempre la palabra nombra lo que mente... Me llamaban como varón, pero era mujer. Luego comprendí que había nacido con el género frágil y la desconfianza fuerte ¿Sería de verdad una niña?... Mi nombre era tan solo una etiqueta, un tatuaje verbal y, lo que es peor, mi nombre era una palabra. Como cualquiera, y con seguridad escondía más de un significado... Quiebre fatal. No sólo estaba instalada en el desconocimiento acerca de mi geografía corporal y su origen, sino en una desconfianza hacia lo que me comunicaba con todo lo existente: la palabra. (págs. 46-47)

En el fragmento anterior podemos apreciar cómo la autora hace una introspección y nos revela una postura en la cual cuestiona el ser mujer desde la construcción de la palabra, dando como resultado la codificación de su discurso frente a lo que podemos ser como seres humanos y si desde la palabra puede ella ya hacerlo ¿Cómo llevarlo al cuerpo de la actriz?

Dentro de la representación, el cuerpo es parte de la construcción del discurso “total” de la pieza. Es aquí donde se hace un llamado a la conciencia en la construcción de los discursos por parte de los actores a fin de que el cuerpo dentro de la representación importe en el proceso de escritura y montaje del dispositivo escénico; y que asimismo se

aborden temáticas como el sentido de pertenencia, los juegos de rol social y la memoria (o falta de ella) en México.

Por otro lado, el cine se introduce en el teatro como construcción de apariencias a partir del documental, con ello se lleva a los escenarios la vivencia y el teatro de exploración corporal. “La centralidad en el cuerpo aparece como una respuesta al proceso de desmaterialización que se extiende a muy diversos ámbitos de la experiencia contemporánea y cuya culminación podríamos localizar en la fascinación por la *realidad virtual*” (Sánchez, p. 101). Se juega con la presencia en espacios referidos en comparecencia con los cuerpos; y de igual manera, se fragmenta el cuerpo al igual que en el cine o la fotografía.

El teatro documental tiene sus antecedentes en el teatro político de Edwin Piscator (2001) quien señala que el objetivo de su teatro es “tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusaciones y revolución y preparador de un nuevo orden” (Citado en Sánchez, 2013, p. 201). Con esto se buscaba crear una conciencia crítica a partir de la memoria acompañada de un juicio ético e irrumpir en los espacios de manera directa.

Por consiguiente, permite recontextualizar la realidad y buscar nuevamente su principio, a partir de la distancia que se genera por los lenguajes busca evidenciar la virtualidad y con ello acceder a los espacios de divulgación y arte masivo, apelando a la pluralidad, los temas pasan a ser de un interés por construir en colectivo. “El auge del documental ha sido uno de los signos más claros de esa necesidad cultural por devolver la realidad a los centros de representación privilegiados” (Sánchez, 2013, p. 15).

En esta línea de propuesta se encuentra en Latinoamérica el *Teatro experimental* de Cali, *La Candelaria*, y en México, *Lagartijas tiradas al sol* y *Murmurante teatro*. Todos apelan a la persistencia de la memoria y a reconocerse dentro de los problemas sociales, exigiendo “una inmersión en la realidad histórica por medio de una indagación en tres niveles: documental y analítico, el testimonial y evocativo, el introspectivo e imaginario” (Sánchez 2013, p. 248). De esta manera, la construcción de la realidad escénica busca la

transformación de contexto además de la participación y el acercamiento con el espectador, propuesta que culmina en el teatro de lo oprimido de Boal, tratando el espacio escénico “como si” fuera real, mediante el teatro invisible que irrumpe la cotidianeidad.

Entender como documental la operación de poner el teatro en vínculo con su contexto histórico y con la noción misma de historia a través del documento. Por lo tanto, problemas en torno a la memoria, la violencia institucional o las demandas sociales pasan a tomar un rol central, tanto en la pequeña como la gran historia. Se ha reconfigurado un escenario político de participación que, junto con mirar críticamente el presente, mira con inquietud científica la historia reciente y la no tan reciente. Hay teatro documental porque hay artistas con tesis históricas. (Equipo Hiedra, 2017.)

En esta línea podemos asegurar que el teatro documental busca crear una conciencia crítica evocando la memoria; el documental es una manera de mostrar las cosas, una evidencia visual de la existencia del pasado o presente fuera de la sala o lugar de presentación.

Tanto el documental como el cabaré moderno han realizado *irrupciones a lo real*, han reconfigurado la escena, han buscado la presentación, la eliminación de la ficción apelando a la presencia de los cuerpos para trastocar la realidad.

Independiente a la escena, en los noventa se da el auge de los medios audiovisuales como una extensión de la representación, con lo que el hiperrealismo y la realidad virtual adquieren importancia. David Deutsch (1999) menciona que se presentan como “la última fase de la evolución tecnológica de la representación de lo visible” (citado en Sánchez, 2013 p. 99) a partir de lo cual se crea una realidad basada en imágenes con una tecnología avanzada pero aún desconocida, la cual tiene como límite el cuerpo mismo en tanto órgano vivo.

Con la construcción de la realidad virtual, la materialidad se desdibuja; lo que es tangible ya no ocupa siempre un puesto relevante; se cuestiona de nuevo aquello que es real y lo que no, lo que lleva al auge de películas como *Matrix*, *π el orden del caos*, *12 monos*, *El efecto mariposa*, entre otras, que cuestionan el lugar donde nos encontramos.

Dicho lo anterior, el límite de lo irrepresentable se ha ampliado dando espacio a mirar la muerte la transformación del cuerpo, la enfermedad. La autorreferencialidad cobra importancia, y con ello el discurso político en sus tres niveles: privado, social e histórico.

El individuo se convierte en un espacio político donde el contexto de la representación importa y la colectividad adquiere una dimensión ética en tanto que representa en primera persona a los sujetos y brinda la posibilidad de separar a la persona de los cuerpos a los que representa; en la que “no se trata de defender que los artistas sean personas de distinta calidad del resto sino que la práctica artística exige el reconocimiento de una subjetividad individual” (Sánchez, 2013, p. 230). Por ello se torna necesario disponer y poner el cuerpo por parte de los ejecutantes para ser capaces de disponer su subjetividad, presencia y elemento material tangible.

Así, los actores se convierten en un tema de estudio y se les “otorga” participación en los procesos creativos, se comprende que “el cuerpo del actor ha sufrido otra transformación [...] convirtiéndose en un objeto asaltado, sometándose al escrutinio de la lente, liberado de las viejas técnicas pero indeciso aún de los caminos por seguir” (Swansey, 2011, p. 182) por ello, actualmente se desconoce una técnica o metodología específica de creación, como estudiantes se nos dota de herramientas lo cual posibilita un proceso de toma de conciencia donde se asume ejecutante o decide modificarse y crear un discurso.

Después del atentado del 11 de septiembre a las Torres Gemelas (EUA), el mundo cambió. Los valores sobre la humanidad se modificaron y comenzó a darse importancia a la particularidad de los cuerpos, a revalorarlos comenzando por los refugiados de guerra y las construcciones de la presencia individual, así como por las particularidades de los choques culturales.

Se inició la búsqueda de teatro fuera del lenguaje conocido donde los elementos no se relacionen constructivamente, sino que creen a partir de contrapuntos y yuxtaposiciones apelando a la experiencia y a otras formas de creación, por ejemplo: Angelica Lindel construye tragedias grotescas a través de “La perspectiva infantil [que] permite esa

figuración visionaria que habla de lo real por medio de la imaginación, de la fantasía, de la deformación y del juego.” (Sánchez, 2013, p. 168). Ella muestra espacios que no son visibilizados habitualmente como la idiotez y la locura, abre espacio a cuerpos particulares incluyéndolos y trabajando con el cuerpo mismo.

En este punto se sitúa el presente trabajo, en la búsqueda del cuerpo como contacto para establecer la realidad, por lo cual la comparecencia es de vital importancia al ser el encuentro de la representación con la construcción de la realidad mediante los otros. “Si lo real son los otros, lo real es la relación misma. Lo real es inmaterial, solo representable como proceso. [...] La realidad son los otros, pero los otros también habitan la historia, la memoria individual, e indudablemente, el futuro.” (Sánchez, 2013, p. 332) lo cual puede llevar a las personas a empatizar y ver que existen otras formas de relacionarse y ser conscientes de lo que ocurre fuera; a adquirir una conciencia histórica, modificar su percepción, y en algunos casos simplemente mirar la realidad.

Los límites de la representación se desdibujan tanto que la realidad ha tomado elementos de la teatralidad en la cotidianeidad y la escena ha adoptado elementos reales sin colocarlos dentro de una ficción, aceptando la parte teatral y performativa en un mismo espacio. La ficción pareciera ser la realidad y, por el contrario, la realidad se está tratando como una ficción. Por lo cual, la liminalidad de las intervenciones urbanas y las acciones performativas en el ámbito de acción política también es mayor.

El activismo dentro de la escena aumenta. “Ya no se trata de animar teatralmente manifestaciones, huelgas o procesos políticos sino de usar la teatralidad como instrumento de denuncia, de escenificación del sufrimiento, la crueldad o la injusticia” (Sánchez 2013, p. 206), se trata de mostrar una resistencia política ante la construcción de la espectacularización global.

En este sentido, el teatro y la realidad se han entre mezclado por el uso de la imagen y el cuerpo. Con la diversificación de propuestas se buscan puntos de encuentro entre presentar y representar la escena, se realizan estudios sobre la teatralidad dando énfasis al convivio, al proceso y el encuentro como apunta Josette Feral (2003) pues es ir más allá de

la deconstrucción del texto. La teatralidad tiene sus orígenes en la deconstrucción del lugar privilegiado del texto para la creación, Barthes (1978) apunta que:

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifican en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud de un lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, las palabras se convierten en seguida en sustancias. (citado en Grajales, T. 2007, p. 80)

Podemos apuntar que desde la dramaturgia la teatralidad establece un espacio para la creación, pero no es el fin en sí mismo, sino que se encuentra dentro y se da en el proceso. Es aquello que tiene un lugar dentro de los diálogos, en el acontecimiento; es más allá de la relación espacial por sí misma, “La teatralidad como ilusión perfecta o como marca de artificio” (Grajales, T. 2007, p. 80) es una acotación a la *irrupción de la realidad* mediante su representación.

De este modo se ha llegado a un punto límite entre la escena y la realidad donde conviven dentro de las creaciones por ello surge la necesidad de dar un sentido de responsabilidad a cada uno de los integrantes y ética en escena. ¿Cómo *estar* en escena ante todo esto?

Antonio Prieto Stambaugh sugiere que mediante la representación pues al borrar la connotación mimética del término “representar” y enlazarla con el campo performativo de la acción corporal de los performers se puede acceder a un juego entre ambas, es decir, sumar la acción narrativa del teatro con la acción significativa del performance (2009). Además, apunta que “La equis remite al cuerpo sexuado, social y político del performer” (2017) con eso hace un llamado a ocuparse del cuerpo del actor, accionar en el sentido más puro de la palabra y a reinventar el sentido teórico que se les otorga.

De aquí que nazca la necesidad de tener clara la diferencia entre representar una ficción y presentar lo real. Dentro de los estudios sobre la representación (*performance* en

inglés) Richard Schechner propone que las representaciones “están hechas de conductas realizadas dos veces”, “conductas reestablecidas”³, de acciones representadas para las que la gente se entrena, que se practican y se ensayan” (2012, p. 59). Es decir, las representaciones no se dan por primera vez; aunque sean actividades de la vida cotidiana están enmarcadas y dispuestas para un fin. De igual manera, las condiciones que rodean a la acción no son exactamente las mismas todo el tiempo, existen variaciones y matices por lo cual cada una puede adquirir un carácter único, pero no por ello dejan de compartir funciones y reestablecer la realidad, pero la atención no va a que se represente algo sino a como se reinterpretan la acciones por parte del ejecutante.

Otra posible atención al problema la da Raúl Valles en *Teatro Antilógico. Estética de la otredad del cuerpo y la escena* (2015), a partir de la construcción de ficción fuera del radar del drama poniendo el cuerpo en la escena a partir de trabajar con la presencia, dando énfasis a la acción antológica, con una creación no mimética donde el actor simplemente esté.

2.2 Marco Teórico

Analizando la hipótesis de la investigación: La creación de personajes mediante el uso responsable del cuerpo es una estrategia para crear una técnica de actuación que conjunte la ficción con la responsabilidad social y rompa con el sistema binario hegemónico del arte teatral, es necesario desarrollar algunos de los conceptos planteados en el apartado anterior y teorías existentes.

2.2.1 Representación

El termino es acuñado por Antonio Prieto Stambaugh, busca un desplazamiento de la idea canónica, apostando por la teatralidad y la relación con el público, además de movilizar el

³ Comillas de la cita original

término “representación” dando lugar a la acción híbrida, entre narrativa y significativa en la charla *Irrupciones performativas en el teatro mexicano* en el Centro Nacional de las Artes (Cenart), dentro del *Primer encuentro de estudios críticos de teatro: Del actor dramático al performer* (2017), lo definió como “categoría que pone bajo borrado la connotación mimética de término “representar” y lo enlaza al campo performativo de la acción corporal. La equis remite al cuerpo sexuado, social y político del performer”.

Dicho lo anterior, la acción se lleva a un plano social a mediante un giro performativo, es decir, se pretende que la actuación o el discurso generen acontecimientos, cambios de planteamiento, cosas que afecten y transformen la percepción de la realidad del espectador.

Para replantear el binarismo de presentar y representar Stambaugh sugiere la representaación que es la “puesta en acción de conceptos corporales por el *performer* [...] para ejercer una escritura corporal que ponga en juego la capacidad de subvertir códigos de actuación preestablecidos” (2007) pero esta propuesta no cuenta con una perspectiva de género y mucho menos con un compromiso social simplemente va implementar señala la posibilidad del cuerpo del *performer* o actante para subvertir los constructos de la escena .

¿Qué hace diferente al performance del teatro? Esto es una discusión larga la cual no se pretende responder aquí, pero si hay que apuntar que la performance es el arte-acción. Se puede considerar al performance como una especie de *cacerola* que sirve para cocinar lo que sea, como se mencionó en una de las mesas de trabajo dentro del *Encuentro Internacional Poética de la acción. Performance y teatralidad: cuerpo y memoria*, celebrado del 27 al 29 de mayo del 2015 en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes (Cenart) pero esto no lo hace necesariamente una representación pues como apunta Antonio Prieto Stambaugh es “una esponja mutante que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo” (en Taylor, D. 2011, p. 28).

Por tanto, es otra línea de creación artística donde la dimensión social conforma una parte significativa; y es ahí donde se han abierto espacios de creación en busca del

análisis de los mecanismos de reproducción jerárquica frente a la diversidad cultural y simbólica. Ahí se busca intervenir el mundo desde una creación política, artística, y en muchos casos, activista, es mover la idea de representar y crear ilusos para dar paso a la acción es su sentido más puro.

De esta forma, más allá de presentar o representar el termino sugiere remover la mimesis de la representación con ello dar la apertura a crear una historia, pero con el pleno uso de la construcción del cuerpo sexuado, social y político para que como la representación se subviertan los códigos de actuación establecidos mediante una perspectiva masculina hegemónica,

En consecuencia, la representacion se convierta en un espacio para reestablecer conductas y codificaciones a partir de crear personajes desde el cuerpo para generar una experiencia al público recodificando convenciones y acuerdos colectivos como la relación del público de un espectador a un partcipe, la distancia de la ficción construida con la realidad, la distancia con los ejecutantes de la acción, la estrategia de comunicación unilateral, para dar paso a la teatralidad como punto de encuentro entre las diversas manifestaciones. pero ¿de dónde surgen? Si emanan del teatro, ¿por qué se manifiestan en otras partes?

2.2.2 Teatralidad

Muchas preguntas surgen respecto al tema, pues a pesar de ser haberse estudiado desde el siglo XX, no se ha cerrado la discusión. Esto no significa que no exista en fenómenos anteriores, simplemente no se había conceptualizado el término.

Podemos apuntar que desde la dramaturgia la teatralidad establece un espacio para la creación, pero no es el fin en sí mismo, sino que se encuentra dentro y se da en el proceso. Es aquello que tiene un lugar dentro de los diálogos, en el acontecimiento; es más allá de la relación espacial por sí misma, “La teatralidad como ilusión perfecta o como marca de

artificio” (Grajales, T. 2007, p. 80) es una acotación a la *irrupción de la realidad* mediante su representación.

Para Anne Ubersfeld (1989) se trata del conjunto de *signos performativos y teatrales* en un espacio escénico donde interactúan códigos con un espectador, es decir, cuando el texto ya se ha puesto en movimiento para montaje escénico. Pero “la teatralidad no es solamente un producto, sino un *proceso*⁴. Entendámosle como tal, tendríamos que estudiarla dónde se inicia y hacia dónde va y como como trabaja desde el principio hasta el final del proceso teatral” (Féral, 2017, p. 10). Por ello, deben considerarse elementos previos a ella, no solo el texto sino el actor mismo, el espectador, el espacio y la interacción entre cada uno de ellos.

La teatralidad cuenta con diversos elementos que la colocan más allá de la discusión binaria entre el desprecio y la sobreestimación (p.12); es un desplazamiento de la representación mimética al acontecer de la acción escénica donde “el espectáculo gira en torno a la imagen y la acción, apelando a la receptividad del espectador” (Féral, 2017, p, 26). Esto debido a que se ha dejado de dar énfasis a contar una historia para generar una experiencia significativa a partir del convivio.

Mediante la comparecencia entre dos o más humanos -en un espacio acotado- se crea la dialéctica y con ello una experiencia sensorial efímera e irrepetible en la interacción humana, la cual se da por el intercambio entre el sujeto receptor y el sujeto ejecutante y resulta en un acto de resistencia frente a las formas de comunicación audiovisual actual, ya que implica una comunicación presencial directa y también es parte de lo que hace al teatro: la comparecencia, tal y como lo menciona Dubatti (2018).

De ahí que actualmente la escena la adopte y existan conflictos con la performatividad pues si bien ambas postulan paradigmas teóricos para vincularse con la practica socio-cultural, la han abordado desde distintas posturas y enfoques.

⁴ Cursivas de la cita original

La teatralidad surge como estudio para tratar aspectos de las artes escénicas distintos a los que se encuentran en la literatura, como proceso recurre a la parte lúdica del teatro y no necesariamente a la parte mimética, devuelve importancia a la interacción humana frente a la comunicación virtual.

Otro elemento de la teatralidad es el espacio potencial que forma parte del espacio lúdico, ese lugar de oportunidad donde el actor puede comenzar su trabajo y el público estar a la expectativa de que algo suceda.

Josette Féral (2003) lo considera a partir de la concepción del *espacio transicional* de Winnicott (2003), que es el objeto mediante el cual los niños establecen un acercamiento a la realidad en su etapa de reconocimiento entre el mundo interior y la realidad exterior. Féral lo traspone al arte teatral observando que este espacio puede ser un símil del espacio potencial, en tanto el ejecutante como el público puede notar el cambio entre las intenciones, el proceso y el espectáculo, además de establecer convenciones que favorezcan la creación; “en medida que el actor sea capaz de crear ese espacio potencial, es capaz de actuar” (Féral, 2003 p.42) y el público de significar.

De esta forma, el cuerpo del actor puede convertirse en este espacio potencial al modificar su energía, adecuar su cuerpo, mostrar las acciones que realiza y utilizarlo para crear algo fuera de lo cotidiano, pero con plena conciencia de lo que realiza. Colocarse a sí mismo en un área limítrofe al transitar el proceso de corporizar

2.2.3 Liminalidad

Por otra parte, la liminalidad es un “umbral” entre acciones ficcionales y acciones reales. Iliana Diéguez postula que se puede manifestar dentro del hecho escénico o un performance donde los juegos de representación y la *irrupción a la realidad* cobran un papel importante. “El estudio de lo liminal abarca situaciones de teatralidad y de performatividad que no necesariamente están asociadas a las disciplinas del teatro y del *performance art*” (Diéguez, 2009, p. 4), sino a diversas formas de expresión por artistas o no artistas que tienen que

ver, a su vez, con movimientos sociales, convirtiéndose así en un punto de encuentro y aproximación.

En este punto, los actores podemos movernos, desplazarnos, accionar o representar. Al encontrarnos en la “inestabilidad” surge la posibilidad de resignificar responsablemente a partir de la codificación, accionando no solo dentro de la escena sino fuera de ella para generar un impacto social y político que se relacione con el activismo. Este se puede ocupar de cuestionar los sistemas y roles jerárquicos, expresar una idea, una postura, problematizar la noción del teatro y arte actual o la realidad misma presentándola “de frente” y accionando dentro de ella.

Por ello es necesario tomar conciencia no solo de cómo se enuncia, sino que se enuncia. La liminalidad permite accionar de manera social y artística en un mismo espacio en su “caos potencial”, transformar al cuerpo y desterritorializarlo.

2.3 Marco Conceptual

Entender que la escena actual está construida por ficción y acción es entender que se trata de obras con finalidad específica que dan espacio a particularidades y sujetos, voz a minorías y evidencian hechos y constructos sociales, ramificando las opciones y modificando los límites de lo real.

¿Qué ha pasado con el actor frente a estos cambios? Josette Féral (2016-2017) le hace un llamado a:

1. ser (*being*), es decir realizar un comportamiento (*to behave*);
2. hacer (*do*). Es la actividad de aquello que existe, desde los cuarks hasta los seres humanos
3. Mostrar lo que se hace, aquel “*showing doing*”⁵ vinculado a la naturaleza de la conducta humana y que consiste en volver espectáculo, en exhibir (o exhibirse). (p. 33)

⁵ Cursivas de la cita original

De acuerdo con ella, las demandas al actor para *estar* en escena hoy son otras y no se relacionan solamente con la manera de enunciar, de “actuar” o de poseer una u otra técnica... tiene que ver con el compromiso que se tiene para la escena.

En el siglo pasado se buscaba que los actores se comprometieran vitalmente, vivieran para actuar, dejaran su vida privada para entregarse a la escena. A partir de la segunda ola del feminismo, los parámetros de la participación e incidencia social se modificaron, con el ensayo “lo personal es político” de Carol Hanisch (2016) escrito en 1969 se abre un debate sobre la necesidad de una terapia política (p. 11) y conciencia de acción (p. 13), por lo cual la escena permeada por el activismo se modifica, se crean redes y se busca relacionar y entender los procesos sociales en la escena jugando para generar otros principios y lenguajes que puedan modificar los preexistentes.

De ahí la importancia de buscar otras maneras de ser actriz, conocer el lugar en la creación de discursos, deconstruir la mexicanidad, así como los iconos y discursos hegemónicos acotados por un sistema que, a la vez, es el que enmarca al cuerpo.

De esta manera Miroslava Salcido apunta que en el arte “los pensadores somos creadores de conceptos, cuya verdad les corresponde sólo en función de su creación; aquí los conceptos transitan en la fluidez de su propio plano y su novedad depende de que sean nuestros, “con nuestra historia y nuestros devenires”⁶(2018 p. 53). Por ello es necesario crear en el cuerpo un espacio donde esto suceda, donde los pensamientos tengan lugar y se conviertan en acción, donde puedan fluir y resignificarse en el encuentro con el público.

2.3.1 Actora

El activismo dentro de la escena aumenta. Se trata de mostrar una resistencia política ante la construcción de la espectacularización global y el sistema binario, por ello es prudente remover el lugar de las actrices para otorgarles poder e independencia para crear.

⁶ Deleuze 1997

Para comenzar, “El actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede fingir ser otro cuerpo” (Sánchez, 2013, p. 322); este es un primer punto pues de esta manera no puede desligarse de lo que enuncia porque es el cuerpo del interprete el que se muestra y sirve como medio de expresión y se encuentra previamente codificado. Así se convierte en una ventaja y desventaja ya que para enunciar su discurso es necesario ocupar su cuerpo y a la inversa su cuerpo refleja un discurso por su simple materialidad.

Actriz es un término que pocas veces se toma en cuenta como tema de estudio, incluso por parte de los mismos actores. Si bien se realiza un trabajo de estudio para la creación de personaje, son académicos o directores quienes proponen las formas de intervenir dentro de la escena o documentan los procesos de creación, no los que interpretan en sí.

El hecho escénico ha experimentado modificaciones y con ello existe la tendencia del actor a desaparecer, sustituido por otros seres humanos (no formados como actores pero que se convierten en actantes) o máquinas. Actualmente:

El término actor se ha convertido en sinónimo del que sabe mentir, del que sabe pretender y fingir, que hace sin en verdad hacer, de exhibicionismo, del generador de símbolos, del que resuelve una situación ficticia a través de estímulos ficticios, del emisor del discurso, del que en la escena confunde la acción con la actividad, del que imita los conflictos humanos. (Valles p.63)

De aquí que surja la necesidad de remplazar el término actriz por *actora*; porque es necesario considerar también la parte discursiva de la actriz que no necesariamente representa, que se introduce a otro mundo desde ella, que se compone y recompone en escena; que se muestra en construcción y deconstrucción constante, se significa y resignifica en el presente y así influye en la acción social de manera consciente.

Actriz hace referencia a la “persona que interpreta un papel en una obra teatral o cinematográfica” (RAE, 2005); también refiere a una “persona que finge o exagera” (RAE, 2005). Un actor, coloquialmente, se dedica a “hacer drama” colocando así un estigma sobre el teatro, mientras que en términos jurídicos un actor es una parte en un juicio, siendo

femenino de este término: *actora*, que es la persona “que interviene o toma parte en algo” (RAE, 2005), que realiza una acción o irrupción.

Si profundizamos en cada uno de los términos, un actor, en masculino, aplica para ambos casos, no así para en el femenino -actriz y actora-. ¿Qué diferencia real y tangible existe del trabajo de uno al otro para llamarnos distinto?

En el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis solo encontramos la palabra actor y podemos inferir que esta hace alusión a ambos géneros ya que lo define como cuerpo conductor que “interpreta un papel o encarna un *personaje*⁷” (2003, p. 31), es decir, que realiza un juego de representación o es el personaje al establecer “un vínculo entre el texto del autor, las orientaciones discursivas del director y la mirada y el oído del espectador” (p.31) mas no se le da el lugar de creador. Se toma en cuenta que “está como <<habitado>> y metamorfoseado por otra persona; ya no es él mismo, sino una fuerza que lo impulsa a actuar con las características de otro.” (p.31).

Esto puede ya estar superado o tener una línea de trabajo diferente que ya proponía Stanislavski al sugerir *estar* en personaje en lugar de *ser* el personaje, pero depende de la interpretación de la lectura y la corriente de la escuela en la que uno aprenda para poder diferenciar esto o no.

Por otra parte, en un diccionario jurídico actor hace referencia a aquel que “asume la iniciativa procesal: el que ejecuta una acción.” (Cabanellas, G. 2006), es decir, aquel que realiza el hecho o comete el hecho; también hace referencia a la parte demandante y da algunas categorías de acuerdo con su valor, pero lo que realmente nos interesa es el valor en tanto actante y la similitud que existe en escritura con el dramático ¿Por qué no se realiza una distinción en la acepción masculina?

Van Dijk (1976) apunta que existen seis elementos constitutivos de la acción: “el agente, su intención, el acto o tipo de acto, la modalidad de la acción (el modo y los

⁷ Cursivas de la cita original

medios), la disposición (temporal, espacio y circunstancial)⁸ y la finalidad” (citado en Pavis 2013, p. 23) lo cual indica que la acción es consciente y, a consideración de la autora de este trabajo, no se puede desligar de lo social, ya que se encuentra ligado a las costumbres de la normatividad de los valores morales del individuo que acciona.

La actriz va a la acción dramática que es aquella que se construye a partir del argumento; Pavis (2013) la considera como la “serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes, [...] el conjunto de los *procesos*⁹ de transformación visibles en el escenario y, a nivel de los *personajes*, aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales” (págs. 20-21). El personaje es un medio, una construcción de iluso, un lugar por el que se puede transitar y no necesariamente lo que caracteriza las acciones.

La actora representaxiona, con ello construye acciones en dos planos, el plano representativo no mimético y el social, a partir de su intervención busca transformar las cosas, mostrar y evidenciar situaciones, crear conciencia y llevar a la activación; como en el método actancial¹⁰, ser un agente de cambio. Una acción social revolucionaria, como apuntaba Marx y Engels en el *Manifiesto del Partido Comunista* publicado en 1848, apelando a la lucha de clases por parte de la fuerza colectiva y la voluntad de cambio del ordenamiento social hacia una colectividad, en este caso, empleando herramientas tanto de construcción ficcional como de la realidad a partir de *estar* en escena, aunque su acción no comience ahí sino desde el proceso de montaje e incluso antes, desde la apropiación del cuerpo.

⁸ Paréntesis de la cita original

⁹ Cursivas de la cita original

¹⁰ El método actancial es una estructura simplificada propuesta por Greimas y aplicado por Nora Román Calvo al teatro para abordar el análisis de personaje a partir del rol que desempeñan y su funcionalidad. En el se encuentra el actante quien no necesariamente es un personaje, pero si pertenece al sistema global de las acciones.

2.3.2 *Le corps*

El cuerpo como herramienta del actor está entrenado para apelar al ínsito con una técnica capaz de realizar acciones y a la vez de modificarse, pensar y generar de acuerdo con las demandas requeridas. Se espera que se envista para expresar todo aquello que inquieta al generador, por ello el cuerpo es considerado una entidad maleable y plástica que puede adoptar numerosas formas y momentos, que tiene una geografía, una historia y una estructura.

En este orden de ideas, es necesario reconocer *le corps* como una estructura inmersa en un sistema de mecanismo de control que lo marcan y delimitan. Según Foucault “el cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte esta imbuido de relaciones de poder y dominación, como fuerza de producción” (2003, p. 26). De esta manera, el poder tiene relación sobre la corporalidad y su significación a la vez que censura el “saber del cuerpo” no solo en el sentido de su funcionamiento, sino de su relación expresiva y ancestral.

Los estudios de género han tomado relevancia en las últimas décadas a nivel mundial; con ello el cuerpo dentro de la sociedad y la escena ha tomado importancia. En este trabajo se utiliza el término *cuervo* en femenino por cuestiones de lenguaje ya que se apela a la parte intuitiva de él, a diferencia del cuerpo como masculino que se asocia a la fuerza y entrenamiento.

La Real Academia Española (2018) apunta que *cuervo* es una palabra proveniente del latín *corpus*; en su acepción nos indica que es “1.-m. Aquello que tiene extensión ilimitada, perceptible por los sentidos 2.- m. Conjunto de los sistemas orgánicos que constituye en un ser vivo.” el término *cuervo* es masculino. No así en portugués, italiano, francés y alemán -*o corpo, el corpo, le corp, der Körper*, respectivamente- en las cuales el término es femenino; en inglés se utiliza el artículo *the*, que no distingue entre géneros, mientras que en sueco no utilizan artículos para su nombramiento simplemente es: *kroppen*.

Por fines poéticos de esta investigación en lo subsecuente se referiría al cuerpo en francés -*le corps*-, ya que esta lengua es “la lengua del amor” y el camino que se invita a

transitar, porque “El amor no es un sentimiento [...] El amor es acción. Si quieres embarcarte de veras en una acción efectiva, lo primero que debes hacer es encontrar algo que valores y consideres que forma parte del centro de tu vida” (Bogart, 2015, p. 14) para convertirlo en un motor de cambio y centro del discurso; encontrar un andamiaje para transitarlo; convertir la acción en social; dar un sentido político al accionar y hacerlo de manera responsable.

Es relevante considerar *le corps* como primer espacio de habitación – al ser el primer lugar geográfico que se ocupa en el mundo – para ser este el punto de partida desde el cual se emana un discurso de manera consciente en el sentido de ser responsable de los actos y conocer los posicionamientos a los que se pertenece, para defender la existencia y valor, es decir, apelar al conocimiento en el sentido moral y ético lo cual llega a la mente, se refleja en el cuerpo e incluso apela al instinto. Basándonos en la teoría de la geógrafa feminista Linda McDowell (2000) “Un cuerpo, [...] es un lugar, se trata del espacio en el que se localiza al individuo” (p. 59) un sujeto con límites y fronteras como los lugares, donde las relaciones espaciales afectan al individuo mediante la construcción simbólica que crea las relaciones sociales, inscribiéndolo en un régimen de género y le da un espacio a partir del cual puede modificar, resignificar e incluso “ponerse” en tiempo presente y simplemente *estar*.

2.3.2.1 Encuadre

Establecer los límites espaciales y culturales del sujeto conlleva considerar características económicas, políticas, étnicas, religiosas, físicas, psicológicas, morfológicas, así como todo aquello que lo rodea —contexto socio cultural histórico, género, dimensiones, entrenamiento, procesos biológicos, psique y espíritu— que dotan al individuo de características específicas que le permiten identificarse dentro de un grupo y reconocerse como un ser con historia personal y un contexto sociocultural a partir del cual se construye.

A partir del encuadre podemos pensar en modificar el cuerpo porque ya lo conocemos, sabemos algo de él, podemos habitarlo conscientemente y “hacernos cargo”

de él; lo que simboliza la imagen que emana para reconocer su estado de disposición. Es la potencialidad de un cuerpo, lo que se podría establecer como prepresencia.

Por otro lado, el cuerpo es un espacio de habitación desde la geografía como lo reconoce Elina Matoso en “El cuerpo territorio escénico” (1992). A partir del trabajo con mapas corporales, siluetas y fantasmas que lo constituyen, habla sobre concientizar al cuerpo y aprender a diferenciar lo que en él sucede; además de reconocer la diversidad de matices y posibilidades de transformación.

A la concientización podemos sumar “la politización de cuerpo y del espacio privado son conquistas del arte de los sesenta sin las cuales resulta difícil comprender muchas de las nuevas formas de intervención en la esfera pública” (Sánchez, 2003, p. 17), la representación de la realidad y la corporalidad.

Al reconocer su potencial de desplazamiento como espacio de transición en términos de Winnicott, podemos hablar también de la idea de encuadre de Féral y su potencial poético como objeto de resignificación para la creación artística. Así, el cuerpo del artista o *hartista*¹¹ necesita otra presencia para que al verlo el espectador sepa que algo va a ocurrir y sea capaz de percibir la particularidad para entonces liberar lo que Platón denominaba el potencial de “la prisión del alma”.

En tanto elemento físico, el cuerpo es el primer órgano que conecta la psique con la realidad material; es el primer espacio acotado, determinado y reglamentado. Dentro de las teorías de la geografía feminista se considera al cuerpo como espacio de habitación. Es necesario reconocerlo como el primer lugar que ocupamos dentro del universo y convertirlo en el primer lugar donde se manifiesta el discurso artístico-político. Así, la actora puede crear otro espacio para el personaje y su habitación.

Este espacio puede ser definido también a partir de entender al cuerpo como escala. Según Neil Smith (1993) el cuerpo es “el primer lugar físico de la identidad personal, la

¹¹ El Hartismo es un movimiento artístico contra el arte conceptual. Los hartistas reivindican la superioridad de las disciplinas clásicas, como la pintura y la escultura, frente a la invasión de performances y piezas de videoarte que caracterizan la programación de los museos de arte contemporáneo. (Estévez, J. 2008)

escala del cuerpo es una construcción social. El lugar del cuerpo establece la frontera entre el yo y el otro, tanto en el sentido social como en el físico, e implica la creación de un << espacio personal >>¹² que se añade al espacio literalmente fisiológico.” (citado en McDowell, L. 2000, p. 68); a partir del cual surgen interrogantes acerca de su papel en el espacio tanto individual como social.

A esto debemos sumar la idea de la *illusio* y *hexis* de Pierre Bourdieu para desarrollar la comprensión del sentido social del cuerpo. A partir del *illusio* podemos “designar una comprensión práctica de este mundo ya constituido, ya diferenciado” (Farias, I. 2010) y problematizar la colocación del individuo en la sociedad (*hexis*), lo cual implica un trabajo directo en los esquemas -a partir de las posturas, los gestos, la expresión facial, la voz- y la significación. Como establece Bourdieu (1991).

La relación que establecemos con el mundo social o con el lugar apropiado para nosotros nunca se expresa con mayor claridad que en aquel espacio y aquel tiempo que nos creemos autorizados a tomar de los demás; más concretamente, en el espacio que reivindicamos con nuestro cuerpo, a través de unos gestos de seguridad o de reserva, expansivos o reprimidos (<<presencia>> o <<insignificancia>>) (citado en McDowell. 2000, p. 70).

McDowell explica que los hombres toman la presencia en el espacio y las mujeres la insignificancia (p. 70), como sucede en los autobuses, los aviones, los camiones de pasajeros, las bancas públicas, los asientos del metro y los lugares públicos en general, en donde el hombre busca ocupar el mayor espacio posible. ¿Cómo trabajar con esto? ¿Cómo trabajar con los elementos del cuerpo que ya existen?

Primeramente, propongo trabajar a partir de la construcción y desconstrucción de las “mujeres” u “hombres” que se realiza día a día dentro de las sociedades reglamentadas; en cada país, entidad, comunidad y círculo social. Ser mujer es una concepción que puede variar de acuerdo con las convenciones establecidas de la realidad corporal de la individua

¹² Comillas de la cita original

dentro de la sociedad. No es lo mismo ser una mujer blanca mexicana a una mujer morocha mexicana o a una mujer indígena mexicana; ni pertenecer a uno u otro estamento social.

Como afirma Butler en *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988) “el género no es de ninguna manera una identidad estable o un lugar de agencia del que proceden diversos actos; más bien, es una identidad tenuemente constituida en el tiempo, una identidad instituida a través de una repetición estilizada de actos.”¹³(p. 521).

Reconocer nuestra identidad puede ser un primer acercamiento para trabajar con uno mismo, en tanto en este proceso de construcción reconocemos lo que nos constituye como seres.

Asimismo, es necesario reconocer las oposiciones binarias que se han establecido dentro del lenguaje y clasifican, dan sentido, y dividen códigos, reflejándose dentro de los procesos sociales, porque “la socialización e individualización del ser humano son resultado de un proceso único: el de la humanización” (Lamas, 2003, p. 5); proceso desde el cual se establece el orden social mediante la simbolización cultural basada en ideas de lo que corresponde a lo “femenino” y “masculino” por labores, conductas, tareas, prácticas y representaciones.

Tal orden social se construye por la realidad biológica, así como por la psico-social. En esta parte de la construcción del género existe un debate en el cual considerar la biología no siempre es aceptado como una diferencia, ya que como menciona Judith Butler (1986) se podría considerar a la diferencia genital solo como eso, una diferencia que no debería tener mayor impacto que poseer dos órganos sexuales distintos.

La construcción de un orden social también implica reconocer cómo incide la cultura, los estereotipos, hábitos, estándares e incluso los conflictos de la historia personal dentro de la realidad; cómo se reflejan en nuestra subjetividad y sexualidad; aspectos de

¹³ Traducción de la autora.

los cuales no nos podemos desprender, constituyen nuestra esencia como sujetos y a partir de los cuales podemos potenciarnos para ser algo más, ser otro.

También abrir la posibilidad de deconstruir el género y realizar un proceso subversivo. Tal y como afirman Butler (1986) y Lamas (2000), el género es el resultado de un proceso cultural y como tal las personas pueden interpretar las normativas y reorganizarlas, siendo el cuerpo una oportunidad de resignificación al eliminar la “naturalidad” y resignificar la identidad a partir del trabajo corporal que refuerza la individualidad, reajustando así la imagen corporal con la realidad en una especie de reconciliación con uno mismo.

Estar, partiendo de su encuadre, desde su género, para ello nos centraremos en el trabajo de Martha Lamas, quien focaliza la diferencia de género en *la identidad del sujeto* dentro de la cultura mexicana. Ella considera la construcción del género como “un doble movimiento: como una especie de “filtro” cultural con el que interpretamos el mundo, y también como una especie de armadura con la que constreñimos nuestra vida” (Lamas, M. 2000, p 3). Nos muestra que esta acota nuestro cuerpo en cualquiera de sus dos movimientos, pero a la vez nos da la oportunidad de generar un cambio al modificar dicha armadura a partir de reconocer cómo incide la cultura en nosotros, porque es a partir de este medio que construimos nuestra identidad.

“Ahí están presentes desde los *habitus* y estereotipos culturales hasta la herida psíquica de la castración simbólica; pasando por conflictos emocionales de su historia personal y las vivencias relativas a su ubicación social (clase social, etnia, edad)”, (Lamas, 2000, p. 5). De este modo, al modificarnos podemos generar un impacto en el entorno inmediato y, como actoras, en nuestro público expectante.

Así, el actor “debe en primer lugar ser, no someterse a transformarse en alguien; en segundo lugar, *actuar*, es decir, ejecutar acciones y no *interpretar* las palabras o los sentimientos creados por otros” (Sánchez, 2013, p. 123) y ser, en todo el extenso sentido. Debe ser consciente de su encuadre y capacidades, ser a tal punto de no querer ser algo más y después de ello actuar generando un impacto dentro de la sociedad.

En consiguiente, las actoras necesitan encontrar entrenamientos para “aprender a conocer mejor su cuerpo y sus bloqueos, explorar las leyes del movimiento (equilibrio, tensión y ritmo) e intentar siempre extender sus límites” (Féral, J. 2010, p. 23) tanto físicos como mentales en una formación constante que potencialice de igual manera el estado de creatividad, permitiendo también exteriorizar estados anímicos y generar una mejor comunicación con otros seres humanos.

Este entrenamiento debe ser particular ya que, el entrenamiento colectivo, si bien es útil, pocas veces favorece al encuentro de cada uno de los individuos. Esto no quiere decir que deba realizarse en solitario, sino que es preciso encontrar la disciplina para conocerse en una vía profunda, controlar la energía, conocer las resistencias y miedos, donde el sujeto se reconozca como humano y sea adecuado a lo que se requiere para ser consciente de sí y de los otros.

El individuo también genera conciencia del cuerpo para poder diferenciar lo que es un tono muscular a otro, el alcance de la elongación del cuerpo, la diferencia en la respiración, distinguir las tensiones y todos los matices que estas pueden generar. “Sentir placer de estar vivo, habitar un territorio querido no es pecado, es una aspiración deseable.” (Matoso, 1992. p. 30) y a partir de ello es posible generar, trabajar con la presencia que mejor nos funcione para la labor a desempeñar; establecer las fronteras entre mi cuerpo y el otro; reconocer los sistemas óseos, respiratorio, los músculos y huesos que nos conforman.

Pensar en el cuerpo como un territorio de relevarse y representarse en un mapa que revela y oculta nuestra historia y que tiene grabadas las huellas en cada zona (...) desde un recorrido que profundiza en el cuerpo el objetivo del trabajo.

La lucha entre opuestos, la consideración de la frontera, la tridimensionalidad del cuerpo en relación con el espacio. (Matoso, 1992. p. 40)

Crear este espacio de manera consciente permite desarrollar el aspecto sensorial del individuo fortaleciendo su identidad. Además, este proceso es “una aproximación al *self* winnicottiano; no un yo que puede ser acorazado o defensivo, sino una búsqueda del uno mismo dentro de apertura de la concientización”, entendiéndola como el estado de apertura

a un proceso de reencuentro donde se puedan borrar los límites del afuera y el adentro para permitir al cuerpo ser y estar.

En esta misma propuesta entra el abordar lo sagrado de la corporalidad, trascender la fragmentación de la mente y el cuerpo para descubrir lo maravilloso del ser como una unidad, ya que todos los factores producen un determinado cuerpo y no a la inversa.

2.3.2.2 Presencia

La acción no es mentira si nace de la presencia

Raúl Valles

La presencia es el cuerpo realizando acciones en tiempo presente, es lo que está sucediendo al momento; es el hecho de realizar las cosas y a la vez el flujo de un cuerpo en un estado habitual preparado para una actividad extra cotidiana, un cuerpo que fluye en la escena.

Se apela a la presencia como “estar presentes”, es decir a estar de manera física desde el “nacimiento de la acción que carece de lógica intelectual, que carece de necesidades, de lo contrario, de dicha acción solo un acto o reacción fingida, solo es efecto y forma física” (Valles, 2015, p. 21). En un sentido más amplio, se refiere a la disposición del cuerpo para accionar, que implica “*estar sin prejuicios, estar sin pretensiones, estar sin pensamiento, estar sin falsedad, estar sin bloqueos, estar dejando fuera todo tipo de auto concesiones, estar hasta las últimas consecuencias de estar*” (p. 22), es decir, un cuerpo habitado, potencializado para ser otra cosa, ya sea un personaje o un actor en representación, un bailarín, un pintor, un músico en escena, un cantante...

Se busca también que sea una conciencia donde se tome en cuenta el cuerpo de manera integral (considerando que es un cuerpo ya potencial) y de esta manera pasar a otro punto donde se pueda aunar a el personaje y actor para entrar en el juego representación de la realidad mediante el uso de herramientas de la teatralidad.

Definir presencia puede ser muy subjetivo ya que es “ese: ¡eso!” que atrae la mirada del público y que, según Morris Savariego “obedece a un estado de plenitud del ser, producto de su conexión con las fuentes más profundas de la vida” (2002, p. 66). Sin embargo, es menos metafísico en tanto emana del autoconocimiento y el entrenamiento físico-mental.

El primer punto para *estar* en presencia sería entonces el control sobre *le corps* que busque *estar y hacer*, a diferencia del cuerpo del performer quien busca *ser y hacer* (Valles, p.55). Se debe trabajar con la acción desde el estar y el fluir del ser para acontecer dentro del actuar aunada a la conciencia. Así pues, “puede considerarse al trabajo corporal como una modalidad de habitar el propio cuerpo, de estar sin necesidad de hacerlo”(Valles p.24) transcurriendo el instante mismo; en otras palabras, buscar estimular el cuerpo en lugar de imponerle revalorizando la creatividad, los impulsos y el potencial humano que lo lleva a poseer diferentes presencias: “*presencia coreografiada, presencia cotidiana, presencia lúdica, presencia disonante, presencia aminorada, presencia singular y presencia sobrecodificada*”¹⁴ (Chevallier, 2011, págs. 20 - 34).

Para esta aproximación del cuerpo se busca trabajar con la *presencia lúdica*, que es la que nos permite entrar a la dinámica de juego y experimentación; la *presencia singular*, la particularidad de cada cuerpo; y la *presencia coreográfica*, que tiene la presión técnica sin la cual las anteriores no se desarrollarían de manera óptima en tanto gestiona y registra los movimientos, la memoria corporal y el manejo de energía.

La presencia coreográfica también tiene que ver con el actor y el manejo de su energía, o bien con su producción, la cual puede ser entendida desde distintos puntos, pero puede manifestarse “a través de la expresión emocional” (Morris, 2002, p. 69) y la vitalidad del cuerpo.

Existe un riesgo en el uso y manejo de la presencia dentro del espacio escénico. Algo a lo que se trabajó en la investigación es a la conciencia del trabajo del cuerpo para

¹⁴ Cursivas de la cita original

que este opere de acuerdo con las demandas y los deseos del actor y no a la inversa. Para ello el actor debe tener un entrenamiento sin caer en el exceso y alcanzar los límites donde su cuerpo ya no pueda mostrar un amplio rango.

Por otra parte, la presencia también puede ser el “impulso (que) sería el detonante de la acción [...] el estado del tiempo almacenado previo a la aparición de la acción cuerpo” (Valles, p. 104). De esta manera, la presciencia funciona como un estado de almacén potencial del cuerpo, energéticamente en movimiento, con capacidad de trascender y ser *otro*; en el sentido de la representación y del hacer, de accionar en un tiempo presente.

El uso de personaje ya no es indispensable. La presencia es lo que se requiere dentro de la escena; el personaje es una investidura del actor, es otra manera de presentarse, una construcción que puede ser integral y para crearla se apela a la construcción de un cuerpo, una voz y una psique. Se puede hacer por el método de acciones físicas, el método de Strasberg, la idea Brechtiana o de Artaud, entre otras. Pero la actuación:

Requiere un entrenamiento, un mantenimiento, un aprendizaje continuo [...] más bien es adentrarse en el conflicto de crear (crear como movimiento) a partir del propio cuerpo (esto) no significa transformarse en un bailarín, en un mimo o en un deportista. Se puede ser un bailarín o un gimnasta y estar totalmente alejado de este movimiento creativo al que me refiero. Hace falta transitar una orilla de uno mismo, crear o desarrollar el propio movimiento a partir de lo sensorial y lo vivido con el cuerpo (Labrousse, L. 1999, p. 79)

2.3.2.3 Ética del cuerpo

“Este tomar el cuerpo, este encarnar la vida, la pasión y la muerte”

Elina Matoso

La ética puede ser entendida como un sentido, una reflexión, la elección de una moral y no otra. Al ser una rama de la filosofía requiere una argumentación basada en la valoración de los seres humanos en la sociedad y sus conductas establecidas. Se diferencia de la moral por ser “aquello que se activa en la toma de decisiones y se manifiesta en los actos de conducta [que] solo se da en la práctica y acción” (Sánchez, 2016, p. 22). Por lo tanto, solo

se da en relación con los otros y a partir de lo cual se construyen las ideas acerca del “bien” y del “mal”, de lo que puede o no realizarse, lo que es “correcto” o “incorrecto”. Para esto requiere de una argumentación, análisis de conductas morales, e incluso tiende a la universalidad, apela a lo humano, se habla de una responsabilidad y conciencia de aquello que se muestra, que se presenta o representa.

En este sentido se decidió realizar un montaje que integrara las creencias de cada uno de los creadores para ser responsables con la propuesta en el discurso a emitir. Un cuerpo que construya conceptos corporales para lo que está presentando y genere empatía a partir del personaje, pero también logre tener un discurso propio y ejecutarlo.

Uno crea desde la transformación, conformando un espacio en su cuerpo que “pasa a ser un campo de juego transicional donde el ámbito es una transición entre mi cuerpo y el otro, entre mi cuerpo y el objeto, ya no están determinados ni son ajenos, sino que están revestidos de deseos” (Matoso, 1992, p. 171). Este otro cuerpo es el cuerpo del personaje y el objeto es situado como un objeto de deseo u objeto de representación y el deseo esta apalabrado por el discurso que se desea emitir, por aquello que desea realizar.

Este espacio es donde las cosas se transforman, pueden ser y representar cosas diferentes. El brazo que es mío puede prestarse a ser un objeto, una mano puede convertirse en los pies para andar o en un teléfono... nada queda en su lugar, todo se reajusta y acomoda en el cuerpo para crear otro ambiente cargado de vivencias y emociones corporales que dan paso al juego de la presentación y exteriorización del mundo interno.

En este espacio se está, uno se habita y se encuentra en equilibrio entre su espacio interno y externo, lo objetivo y lo subjetivo. Uno crea “un espacio para la experiencia, donde no hay obligación de diferenciar entre lo externo e interno, donde es posible investigarlos” (p, 171) como lo sugiere Elina Matoso (1992) respecto a los juegos del espacio y los procesos psíquicos, donde uno y otro interactúan construyéndose.

La creación de este espacio implica poner el cuerpo y ser responsable de él, dar espacio a un discurso presentando las costumbres, hábitos y “el real” del cuerpo mismo. En este sentido, se desarrolla “una estética del cuerpo y la escena cuyas propuestas tienen

que ver con el teatro no dramático, no representacional, no mimético [...] y tiene que ver directamente con la diferencia entre el teatro dramático y el teatro como proceso.” (Valles, pp.39-40); con mostrar el hacer que se proponía desde los tiempos de Brecht: la creación de un actor consciente de su contexto y su posibilidad de modificación. Es adquirir un *ethos* en términos de Eugenio Barba a partir de un comportamiento escénico que involucre el plano técnico, físico y mental.

Otras disciplinas, como la danza y la performance, también trabajan con el cuerpo como primer material de construcción, de estos, nos interesa en tanto acción, no solo en la línea social y política del performance o contemplativa- estética de la danza sino en la línea que propone el teatro antilógico buscar el “*estar y hacer*” (Valles, p. 55). Poner el cuerpo en un sentido de responsabilidad implica la conciencia y el uso de él, además de su incidencia en un espectador modelo, el impacto que puede tener dentro del contexto o espacio de representación.

Poner el cuerpo es “asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (sea verbal, visual, físico o virtual)” (Sánchez, 2016, p 118) y está estrechamente ligada a la ética de la representación que “se revelará entonces concretamente como una ética del cuerpo” (p. 118) donde se corre peligro, existe el riesgo a la exhibición y desnudez de los propios estados emocionales que son, a la vez, el contenido mayormente “honesto”, capaz de presentar y denunciar lo que le está aconteciendo, lo que le afecta, le duele, le molesta, le incomoda; de dar voz a una minoría, mostrar injusticias, dar alivio a las personas, decidir de manea consciente qué trabajo y de qué manera desea realizar y comprometerse políticamente.

Pero esto solo se hace efectivo cuando uno llega al punto en el que efectivamente la privacidad se interrumpe, se alcanza una cierta borradura de la identidad personal y el actor se pone en condiciones de ser “un cualquiera”, no “cualquiera”, sino un hombre o mujer cualquiera., (Sánchez, 2010, p. 122)

De esta manera, se llega a una especie de vaciamiento el cual puede comenzar a resignificar y tomar una decisión hacia una conciencia política que lo lleve a accionar. El

cuerpo es también un espacio para evocar a la memoria y el cambio del ordenamiento social mediante la teatralidad, siendo así una línea de resistencia contemporánea.

Es parte de decir aquello que queremos decirle al mundo. Como dijo Fernanda Castillo en la charla “La voz del artista” para TEDx Talks (2016), es esa parte de comprometerse con las ideas y defenderlas ante el mundo, responsabilizarse de la voz porque podemos estar tocando vidas, “así que, si tengo voz, si soy escuchada, más vale que diga algo que valga la pena y que cambie la vida de alguien.”

Es “adoptar una postura, dejar de lado la bohemia y hacer frente a la realidad”, (Castillo, F.2016); es responsabilizarse de las acciones dentro y fuera de lo que realizamos con los personajes y proyectos; es considerar cómo influimos con nuestro actuar y pensar como “artistas”; es responsabilizarse de lo que construimos en escena y cómo lo construimos, ya que, si bien no se puede enseñar directamente cómo hacer un discurso, sí se puede dotar de herramientas a las personas para que lo encuentren o descubran qué es aquello que se vuelve vital, ya sea a partir de un personaje o a partir de una creación propia donde se ponga “el alma y el cuerpo” y logre “hacer que [alguien] se pregunte: ¿Por qué pienso como pienso? ¿Por qué siento como siento? ¿Por qué hago lo que hago?, entonces estoy tocando su vida”.

Esto puede ser demasiado pretencioso, pero es parte de la responsabilidad de tener una voz y poner el cuerpo para representar frente a los otros. Por ello esta investigación es también un llamado a usar el cuerpo como un lugar que se habita, como un país o una casa.

De esta manera, surge como un “proyecto feminista” que aborda las distintas formas de ser mujer u hombre y la relación que existe con las convenciones. Hace un llamado a romper con el dualismo y los roles que adoptamos a partir de nuestro mapa corporal para dar paso a un espacio lúdico de creación.

Evidentemente es un proyecto ambicioso, pues busco derribar y reconstruir las estructuras que nos determinan socialmente. De ahí el buscar teorizar de otra manera el cuerpo, de relacionar a las personas como un lugar de experimentación para el autodescubrimiento y posterior replanteamiento; para a partir de la especificidad o

particularidad del cuerpo: representaxionar. Si “el cuerpo es una construcción de los discursos y las actuaciones públicas que se conducen a distintas escalas espaciales” (Mc, Dowell, 2000, p. 61), *le corps* puede abordarse en distintos niveles y trascenderse a sí mismo a partir de lo cual se puede entender de otra forma el estar tanto en el espacio real como el de la representación.

Este estudio del cuerpo transforma la comprensión de la escena contemporánea porque importa entonces el sujeto que ejecuta y todas sus particularidades. Si bien puede estar representando a un personaje, este personaje no sería lo mismo en el cuerpo de otro, aunque sea Julieta no sería la misma Julieta, pues cada una de las intérpretes impregna al personaje de sí y viceversa.

Por ello, lo que propongo es hacer una modificación a la codificación del cuerpo mediante un proceso de registro, análisis, construcción y síntesis de lo que percibimos, a partir de la cual podemos crear mundos alternos y transformar “del mundo real”; pero para esto es necesario primero conocerse, habitarse y finalmente correrse.

Correrse en el sentido de desplazarse o moverse. En lenguaje coloquial podemos tomarlo como fluir, manchar, salirse del margen, ir más allá de lo establecido; y en el caso del cuerpo, irse más allá de una técnica o del lenguaje habitual de este. Para correrse es necesario reconocerse; por ello propongo apropiarse del cuerpo, reconocerse en el espacio y el punto partir del cual estamos dispuestos para crear, para entrar al juego de ficción mediante la disposición, con una adecuación para el trabajo que se va a realizar, con un propósito; con la conciencia del encuadre, la pisada, el funcionamiento de los músculos, de los grupos óseos y de todas sus posibilidades y limitantes, así como de los recursos sensitivos y matices expresivos para vincular el nivel técnico y el poético.

Dicho lo anterior, es preciso contar con la energía necesaria para estar dentro de la escena, para buscar el flujo que permita la relación de lo que sucede dentro del cuerpo y la relación con el espectador a través del trabajo de los signos de lo performativo y lo teatral; para realizar una creación que funcione mediante los contrastes.

El cuerpo en muchas ocasiones se encuentra desplazado de sí mismo generando extrañeza y eso guarda relación con el personaje y con estar en personaje. Entender el cuerpo y desplazarlo para construir otro, reconocer al personaje como un ente otro que no pertenece a mi comunidad. Finalmente:

Las problemáticas son muchas, por lo que es necesario rebasar la descripción e ir hacia la savia filosófica de su irrepitibilidad en la que tanto la acción como el pensamiento nacen y mueren como un ser vivo, y para eso es de vital importancia involucrarse físicamente en la teoría y hacer laboratorio desde la curiosidad inclasificable del artista-investigador y del investigador-artista, en un cruce de fronteras donde la teoría puede ser más que la búsqueda de una verdad gregaria, un instrumento para la vida. El giro performativo de la investigación es un hacerse carne y sangre de la teoría: el pensador deberá entrar en escena —irrumper en una encrucijada cronotópica que organiza la mirada— impulsado por una imperiosa necesidad de expresarse y de poner a prueba lo que se tiene que decir, proveyendo al pensamiento de una aparición escénica que, idealmente, dotará a las ideas de una fuerza plástica que dice lo que antes el discurso no alcanzaba a decir. (Salcido, 2018, p. 60)

En dicha investigación se apela al actor en la línea de Anne Bogart (2005) un actor que actúe cree, que posea un discurso, que tome en cuenta todos los aspectos del hecho escénico, un actor que sea una duplicidad “vivir y mostrar, ser a la vez el mismo y otro.” (p. 32); ser un integral que acciona en tiempo presente. Se propone hacer una evocación al actor Brechtiano en el sentido del posicionamiento político sin dejar de lado que se está dentro de un espectáculo escénico, recurrir a la narración y representación de igual manera; sustituir la idea de la necesidad de ser algo dramático y dar una pequeña y significativa lucha por la equidad dentro de los espacios teatrales y como parte de la reflexión teórica de la escena contemporánea.

Es llegar al actor como *operador* en la idea de Gilles Deleuze (1979) citado por Chevallier (2011, p.18) en el sentido de que el actor no actúa, sino acciona en tiempo presente dejándose observar por los espectadores, acciona llanamente. Ser actoras representando, realizando distintas tareas dentro de sí de manera consciente para materializar las ideas, es acceder al espacio creativo desde otra perspectiva, desde la revaloración del cuerpo y el posicionamiento para crear.

Capítulo 3

En este capítulo se describen los elementos que se trabajaron de la técnica propuesta para la creación del personaje Antonieta de la obra *¡Vive México, vive!* La voz narrativa cambiará a personal para contar la experiencia y reflexión del proceso. El capítulo se subdivide en texto, diseño de la puesta en escena y cuerpo.

Inicialmente, decidí hablar de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) porque es “una mujer importante para la vida cultural del país, activista política, escritora, actriz, promotora cultural, buscó el voto para la mujer, creó el patronato de la orquesta sinfónica, fomentó el teatro nacional...” (*¡Vive México, vive!*) pero, como Pedro César Beas apunta en el Episodio 26 del podcast de Historiografía Mexicana “tristemente en la memoria colectiva es únicamente recordada por dos o tres aristas de su vida pública, ser la mecenas de artistas mexicanos o ser la compañera sentimental de José Vasconcelos y desde luego por su trágico final en 1931.” (2019).

De acuerdo con el libro *A la sombra del ángel* de Kathryn Blair (2018), fue hija de Don Antonio Rivas Mercado y Matilde Castellanos. A sus 15 años ya conocía Europa, tomaba clases de piano, literatura e idiomas; y a los 18 se casó con Alberto Blair.

En 1927 muere su padre y a partir de este momento se desencadenan eventos de los cuales no tiene recuperación óptima. Inicia la pelea por la custodia de su único hijo, Donald Antonio; tiene una serie de amores imposibles, vive en depresión, pero encuentra la fuerza para apoyar a la educación las artes y la cultura. En este periodo estudia arduamente y escribe crónicas, prosa y ensayo, realiza adaptaciones, traducciones y se convierte en la primera mujer en escribir para la revista *Ulises y Los contemporáneos*.

Antonieta mantenía una vida cultural y política activa lo que le vuelve una mujer moderna, rompiendo con el estereotipo de los años 20 en México, ya que buscaba construir sus propios espacios de desarrollo. En 1929 conoce a José Vasconcelos y lo apoya en su

candidatura a la presidencia. Tras la derrota, envía cartas a sus conocidos en el extranjero pidiendo apoyo.

Posteriormente, con el asedio a los vasconcelistas decide salir del país llevándose a su hijo a Estados Unidos y después a Francia. Meses más tarde se encuentra con Vasconcelos y crean planes para escribir una revista de protesta, pero los problemas económicos la asedian, la desolación es más fuerte que ella y decide terminar con su vida en una banca de Notre Dame.

Su biografía me impulsó a realizar un rescate, darle voz y un espacio dentro de la historia para contar algo diferente de esta mujer. Tomar un espacio social: el teatro, para repensar su contribución a la nación donde mujeres han sido borradas por “perder la cabeza” y no cumplir con los parámetros del sistema en turno. Su historia permite abordar temas como el papel de la mujer dentro de la sociedad, la falta de memoria colectiva, el suicidio y la desolación.

Después me enfrenté al conflicto de traerla al presente. Las primeras opciones fueron un viaje en el tiempo, reencarnación y la inmortalidad hasta que Lucero Troncoso —asesora dramaturgica— me comentó de la existencia de una carta dónde Antonio Rivas Mercado describe su esfuerzo por elevar a su familia mientras esta se obstina en caer. Luego de meditar la información proporcionada decidí tomarla y crear la metáfora de Antonieta dentro de *Victoria Alada* en tanto ambas habían sufrido una caída, Antonieta en 1931 con su suicidio y Victoria Alada durante el terremoto de 1957.

Al ser marginada de la historia y vivir “a la sombra del Ángel” relacionamos a Antonieta directamente con la idea de una coraza que le permitía una posibilidad distinta a la que había tenido en su vida, pues esta vez se encontraba protegida por el metal. Mediante la relación con el símbolo abordamos la dualidad y la presión social sobre un cuerpo, debido a que la imagen de “el Ángel” alberga significantes como la libertad, la independencia, soberanía y patriotismo mientras que Victoria Alada simplemente no es tomada en cuenta dentro del imaginario colectivo. Por esta razón busqué remover el ícono y utilizarlo para repensar la dimensión del monumento, realizar una crítica creativa en

términos de Roland Barthes (Crítica y verdad, 1972), donde la crítica es un acto de producción de conocimiento a partir de ver de otro modo las cosas en lugar de emitir un juicio de valor o simplemente categorizarlas.

Posteriormente, ¿cómo desarrollar la historia? Iniciamos con métodos experimentales, una época apocalíptica donde las estatuas cobraran vida a manera de ciencia ficción y entonces el personaje fuera un *cyborg*.

Tras el terremoto del 19 de septiembre de 2017, tenía una forma más “simple” de invocarla: ella se lanzaría a la nada para ayudar a reconstruir el país. Se contactó a Diana Vázquez para contar el mito desde una perspectiva que cuestionara la identidad y memoria histórica colectiva para plantar la semilla de la crítica sobre el papel de la mujer y los símbolos que construyen nuestra nación.

El concepto de la obra es la identidad anárquica a partir de remover la historia de Antonieta Rivas Mercado dentro de la Victoria Alada. En el proceso de búsqueda y creación di cuenta que, si bien no me autonombro feminista, sí asumo parte del compromiso porque como menciona Pollock, G. en *Generations and geographies in the Visual Arts* (1996):

El feminismo propone a la mujer un compromiso político y un cambio para sí y para el mundo. El feminismo plantea un compromiso para la plena aplicación de lo que las mujeres inscriben, articulan e imaginan en formas culturales: la intervención en el campo del sentido y la identidad que procede de ese lugar llamado “la mujer” o “lo femenino”¹⁵. El feminismo se refiere también a una revolución teórica en la comprensión de los conceptos de arte, cultura, mujer, subjetividad, política, etc. Pero no implica la unidad en el campo teórico, en la perspectiva adoptada o en la posición política. (Citado en Mc. Dowell, 1999, p. 21)

Para la construcción del personaje en la acción me valí de las herramientas adquiridas dentro del periodo de formación de la licenciatura en Arte Dramático, especialmente las relacionadas con el trabajo sobre el cuerpo y el análisis de texto, además

¹⁵ Las comillas son parte del texto original

de la interconexión. Construí el personaje con multiplicidades y rupturas, como un mapa desmontable, conectable y alterable, sumando y vinculando conocimiento; esto a través de *le corps* de la actora quien alberga y da un espacio para que esto suceda.

Apelar al cuerpo instintivo, al que puede ser utilizado como territorio, permite brindar un espacio al personaje y que la acción tenga lugar tanto en un plano de representación como en la acción real con tendencia a lo social. A este proceso se sumó el discurso y postura de la dramaturga, del director, del diseño de vestuario, la música, la escenografía y la multimedia.

Así, apelamos a la dramaturgia colectiva; si bien el texto fue escrito por Diana, las modificaciones se realizaron a partir de múltiples ideas creando “una visión colectiva del mundo” tal y como Santiago García (1983) lo propone. Más allá de la autoría o de los logros estéticos o formales apelamos a la construcción a partir de la colaboración de todos aquellos con los que se habló en el proceso que, aunque se creó para probar la construcción de un personaje también construyó un dispositivo escénico.

3.1 Texto

El texto de Diana Vázquez inicialmente se titulaba *Después de Notre Dame* y, con una mezcla de drama y narraturgia, presentaba la historia de Antonieta Rivas Mercado dentro de Victoria Alada, buscando cambiar el mundo.

Para conocer el texto cada uno de los integrantes realizó un trabajo de análisis individual. En mi caso, se trató de un análisis semiótico y, de acciones físicas que, posteriormente se comentó en colectivo. Apuntamos que “El ángel” bajaba del pedestal, impulsado por el deseo de Antonieta de no estar sola; en la versión final, estando abajo, decidía ayudar a restaurar la nación.

En el análisis colectivo notamos problemas en la historia, el personaje y el final, por lo que realizamos seis tratamientos sobre el libreto:

En el primer tratamiento existían dos personajes: Antonieta y un narrador. Ella tenía solo tres días para cambiar el mundo y lo lograba a través de donar sus alas para crear un nuevo ícono para la ciudad y convencer al narrador de no regresar al pedestal.

En el segundo, se agregó una escena donde se autonombra el Ángel de la Independencia y pedía dinero a cambio de una *selfie* para llegar con su hijo y así no estar sola. Al final, tras haber elegido vivir, la veíamos practicando una obra en la que exaltaba su deseo de permanecer y ser reconocida como mujer.

En el tercero, Antonieta se encontraba en escena narrando lo ocurrido, descubría el amor propio y era remplazada por otra estatua. En esta versión le negaban su lugar en el pedestal, por eso se marchaba.

En el cuarto tratamiento comenzamos el proceso de montaje y notamos la necesidad de agregar textos y modificar la interacción con el público. El personaje comenzaba pidiendo “licencias poéticas” para bajar; era un personaje consciente de sí y del poder de sus decisiones. Además, reconocía que le gustaba más ser mujer que estatua.

A partir del quinto tratamiento jugamos con el orden de las escenas, así como con los tiempos de narración y realizamos algunas modificaciones por acción. De esta versión existen las variantes a, b, c y d. Al ajuste de tiempos y movimiento de escenas final lo nombramos *¡Vive México, vive!*; se retomó la idea de una audición final y se acentuó la relación con la patria y la religión como parte del sincretismo mexicano, lo cual derivó en algunos cambios en el final para que el personaje recurriera a la Virgen María tras no saber resolver la restauración de México.

Por último, en la sexta versión logramos una historia más fragmentada y deconstruida. En ningún momento nos detuvimos a pensar en el género para conformarla, sino que durante el proceso de análisis y montaje descubrimos que se había configurado como una farsa al tener a un personaje no realista y extravagante.

La obra contiene breves interludios cómicos, como la escena del camión donde la rechazan. Esta escena muestra un hecho exagerado con la intención de que el público capte

la realidad y la critique. Es una farsa satírica con tintes didácticos, pues es una historia contada a “contrapelo” en el sentido de Didi Huberman como la propone Andrea Parra (2014)

Por otra parte, replantea la historia a partir de un acontecimiento real: el sismo del 19 de septiembre de 2017 y crea una ficción, como ella misma lo menciona: “ya sé que no me caí, pero hagamos de cuenta que sí me caí”. Con esto ofrecemos una historia alterna y apuntamos lo que consideramos está pasando con nuestra nación: la reparación.

Dicho lo anterior, el personaje Antonieta funciona como espectro marxista de acuerdo con Derrida (1995) pues 1) es un cuerpo en duelo que asedia a las personas 2) les habla y 3) trabaja para transformar la sociedad a través de la conciencia histórica. Esta imagen fantasmal dentro de la estatua viene a exigir justicia, se identifica autonombrándose “El ángel de la independencia”, aunque posteriormente confiesa ser Antonieta Rivas y al ser un fantasma del pasado en el presente, nos invita a repensar la historia a partir de dislocar el tiempo.

El tiempo es anacrónico no lineal, la obra inicia *In medias res*, narrando el motivo de encontrarse abajo. Nos cuenta una historia quebrada por la discontinuidad; nos sitúa en el “aquí y ahora” cuando menciona que tembló igual que en el 1957 y 1985 y termina de hacerlo cuando especifica que estamos en el 19 de septiembre de 2017.

La enunciación del tiempo y espacio con constantes saltos actualizan la obra y con ello se genera distancia, convirtiendo al espectador en testigo de los hechos. Al romper el tiempo mediante la relación del pasado en el presente confluyen ambos en un mismo tiempo de la enunciación; en consecuencia, relacionan “de manera limítrofe la historia de México”, en términos de Andrea Parra (2014, p. 13), para que el espectador pueda ver la historia en el presente, generando así una imagen didáctica.

La obra obedece el tiempo de la memoria que “no es lineal, admite regresiones, saltos de nivel, incluso anticipaciones en forma de sueños, visiones, deseos, etc.” como menciona José Antonio Sánchez en *Prácticas de lo real* (2013, p. 327) y nos da la apertura para jugar con él.

El personaje se relaciona con *los otros, los nadie, los alguien, ustedes, nosotros, todos*: un infeliz, los pasajeros del autobús, el conductor, una señora, su hijo, el director de casting, entre otros. En su mayoría parecieran ser incidentales, pero a través de cada uno de ellos podemos observar a la sociedad.

El uso del lenguaje de la obra es folclórico e incluye localismos mexicanos, como los múltiples usos de la palabra “chingar”, lo que por un lado particulariza al público y por otro acerca a las personas que conocen este lenguaje; por ejemplo, “pues como dicen ustedes, a chingar a su madre, yo ya estoy aquí”.

En este caso chingar aplica como “manera catártica de poner un alto a alguien que ya ha sobrepasado los límites tolerables” (Chingonario, 2012, p. 11), con esto deja de dar explicaciones y simplemente se queda.

En su explicación sobre “porque me encuentro aquí y no allá arriba” podemos notar la soledad de Antonieta, el motivo principal por el cual abandonar el pedestal. El personaje explica su condición de mujer suicida y es el primer desdoblamiento, ya que se presenta como un ser otro.

En la primera parte de la obra, notamos su consciencia respecto al sismo y la movilización para buscar un cambio al alentar a las personas a gritar ¡Viva México cabrones! El personaje entra en acción, pero tiene espacios para la contemplación y narración, abriendo espacios temporales que nos permiten conocer la situación de los mexicanos ante el temblor. Se toma una acción y se sobre dimensiona para exaltarla.

La obra muestra una amplia gama de problemáticas sociales desde la soledad de la mujer, el sismo, el folclor mexicano, la indiferencia de las personas, la construcción de los iconos nacionales, parte de la historia de Antonieta Rivas Mercado, el discurso de la actora frente al terremoto y el suicidio, hasta la construcción de la imagen social actual. La obra se construye a manera de rizoma por medio de una cadena de pequeñas historias que se interconectan ofreciendo una ficción alterna que nos permite pensar el pasado como un hecho objetivo, como un hecho de la memoria.

3.2 Diseño de la puesta en escena

La concepción de la puesta en escena corrió a cargo del maestro José Margarito Avilez Díaz. Se pensó en un espacio vacío con un único elemento al centro: el pedestal, es decir, la columna de la Independencia; con ello, teníamos configurados el universo de la parte ficcional del montaje.

“¿Qué nos diría una estatua si se moviera?” se convirtió en la pregunta eje para el desarrollo. Respecto al espacio, por cuestiones administrativas, lo modificamos de una caja negra dentro del Colegio de Arte Dramático con tres frentes a un único frente para adaptarnos al teatro Universitario Ibarra Mazari.

Al pedestal se añadió una pantalla que funcionó con un vínculo al pasado y otros espacios referido; además, se hizo uso de un cartel y cintas de precaución, así como del diseño de iluminación, para delimitar espacios y crear rompimientos didácticos a manera de Brecht.

Recurriendo a la dialéctica más que a la dramática comenzamos a trabajar por capas, construyendo el discurso desde una imagen exterior al interior, en un ir y venir de crear códigos y significarlos. Todo esto para que lo naturalizado se volviera extraordinario y sacar a debate las ideas; esbozar una imagen de mundo por medios artísticos que permitan repensar el medio social, adentrándonos un poco, y de manera instintiva, en el terreno filosófico.

Tanto las cintas de precaución como la iluminación se convirtieron en un apoyo significativo para evidenciar los cambios de espacio y temporalidad, así como en una metáfora de la fragilidad de las cosas, la situación actual y la incertidumbre ante la transformación y los cambios sociales.

Con la construcción de capas buscamos que el espectador permanezca activo y consciente de lo que está ocurriendo dentro de la escena, “de modo que el espectador no quede atrapado por el mundo del arte, sino que permanezca frente a sus sentidos, aun cuando experimente el goce artístico” (Parra, 2014 p.29). Esto con el fin de sustituir la

compasión por el deseo de ayudar al otro, como en los temblores: unirse y ayudar en esta etapa de conflictos sociales, desigualdad y brechas salariales que polarizan al mundo.

Descubrimos también que construyendo en capas podíamos distanciar al personaje, colocando más cerca del público aquello con lo que podían coincidir: algunos de los momentos más emotivos o con contacto directo, la actriz y, en la parte posterior o detrás de la línea de precaución, la historia como tal, el pedestal como símbolo y todas las referencias a espacios virtuales referidos en la pantalla.

Para complementar el equipo, se contactó a Javier Vega estudiante de la licenciatura en Música de la BUAP, quien realizó una variación al Himno Nacional en órgano para el inicio de la obra.

La escenografía corrió a cargo del Profesor Daniel Huicochea quien diseño y realizó el pedestal. La iluminación la realizó Roxanna Urcid Nava con asistencia de Christian Rafael y Andrés Rejón, mientras que Caronyne Martínez, estudiante de Cinematografía de la BUAP, realizó el diseño de vestuario y ArtDiversity la realización.

Tania Escobar, también estudiante del Colegio de Arte Dramático y egresada de la licenciatura de comunicación de la BUAP, realizó el diseño de los visuales y fotografía para el primer cartel, mientras que para la publicidad en carteles y programas de mano de la temporada académica corrió a cargo de Jesús Méndez López quien hizo el diseño de la imagen a partir del cuerpo de la actriz en la ficción, usando el vestuario de Victoria Alada, parada sobre un pedestal con las alas rotas.¹⁶

¹⁶ Los diseños se encuentran disponibles en los apéndices

3.3 Cuerpo

Inicié el proceso de creación de personaje con el trabajo sobre mapas corporales, que son parte del proceso metodológico de la práctica conceptual de la imagen corporal de Elina Matoso (1992). Ella los define como la “representación que cada uno hace de su cuerpo, teniendo como referencia una superficie territorial real o imaginaria” (p. 42) y los utiliza para “especializar la imagen inconsciente del cuerpo. Pasado, presente, futuro transitan en recuerdos, sensaciones que adquieren dimensiones, forma, color, en la representación del mapa.” (p. 42). En este, cada sujeto deposita “lo propio” y establece fronteras con “lo ajeno” para reconocer su imagen. Ella trabaja bajo la silueta como mapa, el uso de máscaras, telas, espejos y dibujos para que el individuo se reapropie de su cuerpo.

En este trabajo empleé la silueta como mapa pues esta permite observar y conocer la manera en la que uno se concibe, ya que “conforma una unidad que posibilita la consideración de la corporalidad, le da materia, color, textura, recorrido, olores” (p. 43) en este caso mi cuerpo adecuado para el personaje que establece el encuadre del “territorio-cuerpo”. Para ello creé un esquema corporal del personaje que funcionara en la dimensión escénica entrelazando el sentido material y simbólico, creando una imagen con fracturas, cortes, inconsistencias, rupturas, manías, poses, tics; un cuerpo complejo que representara un icono, una mujer y se mostrara a sí mismo.

A la par realicé algunas exploraciones sobre el texto y noté falta de control sobre mi movimiento, por lo que recurrí a un entrenamiento enfocado para la tarea a desempeñar y finalmente trabajé el concepto corporal para dejar de ser productora de imágenes y volverme una imagen como sugiere Groys (2015 p. 39). Así, se trataba de dejar al cuerpo hablar para transmitir un mensaje, permitirle “apelar a la “metafísica de la presencia”¹⁷ para implicar al ser humano en una responsabilidad ontológica” (Bubnova, T. 2016, p. 129.) que acceda a todo aquello que nada tiene que ver con el arte o la estética tradicional, apela al cuerpo mismo y sus impulsos.

¹⁷ Comillas de la cita original

3.3.1 Mapeo

Trabajé de manera metodológica el mapeo para dar espacio al personaje a través de la imagen corporal consciente que permite observar el cuerpo y la imagen que tenemos de él. Realicé imágenes del personaje a partir de mi silueta, la cual llené con la noción que tenía de Victoria Alada-Antonieta-actriz, pues como dice el texto de Jimena Silva (2013) el trabajo mediante las siluetas permite subvertir mecanismos de creación de códigos y categorías, abriendo una vía para que el cuerpo simplemente sea sin importar los estereotipos de género.

A partir de la silueta corporal pude observar los discursos y significados encarnados en el cuerpo mediante la autoobservación y diálogo conmigo misma en los que necesité autointerpretación para entender las propuestas. Inicialmente creé un pequeño mapa de lo que para mí era el personaje (Ilustración 1), noté que no había una especificidad en ninguna de las capas e incluso que algunas partes del cuerpo estaban fragmentadas.

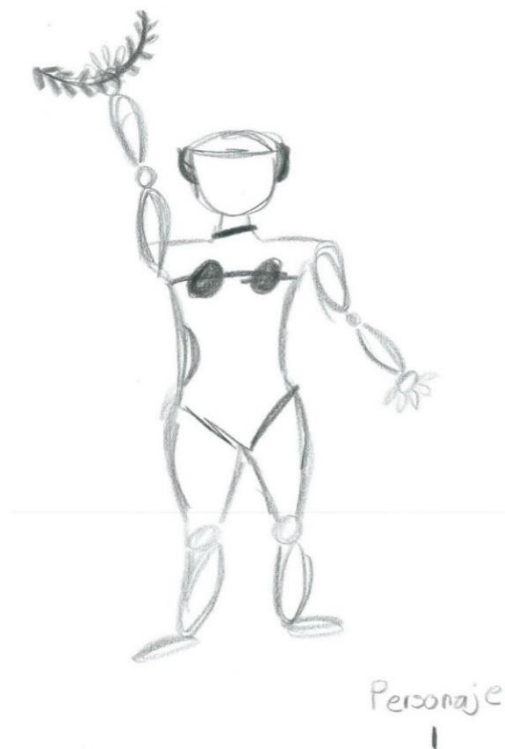


Ilustración 1

En el dibujo se puede observar que el busto está remarcado al igual que la corona; los brazos están fragmentados y las coyunturas tanto de los brazos como de las piernas, ingle y cuello están cortadas. Está el espacio del rostro, pero el dibujo carece de una expresión; tiene en la mano derecha la corona de laureles, está sobre ambos pies y tiene una espalda ancha.

La idea me llevaba a pensar en un personaje desarticulado ya que, si bien estaba establecido por capas, no se completaba como una sola idea el personaje y tampoco era claro el sentido de multiplicidad sobre un solo cuerpo, más bien solo se notaba la fractura.

Realicé un segundo trabajo con silueta a partir de un video que elaboramos para la parte de los visuales¹⁸. En este el personaje tiene rostro, pero influye la concepción del vestuario. Así, se puede observar todo el cuerpo cubierto por una especie de red con excepción del rostro, las manos y los pies; esto me llevó a pensar en el encierro de Antonieta dentro de la estatua. También se observa la corona como una especie de orejas extra, las piernas son grandes; sin embargo, no existía una conciencia de los tres personajes, incluso el dibujo carecía de color.

Después elaboré un esquema del personaje¹⁹ en el que dividí el cuerpo en tres zonas y sus extremidades. La actriz se encontraba en la cabeza que a su vez está dividida en rostro y “cerebro”, Antonieta como la personalidad en el pecho con un hueco en color negro; la parte de la cadera y zona genital está aislada y en las piernas coloqué a la Victoria Alada. Como la fuerza, rodillas y codos nuevamente aparecen con círculos y segmentados, el dibujo no posee textura ni color, lo cual me daba zonas o lugares a partir de los cuales trabajar, pero sin una propuesta corporal clara.

Con el personaje en un solo mapa corporal me era complicado diferenciar qué pertenecía a cada uno por ello cree dos: uno para Victoria Alada y otro para Antonieta. La primera está sobre el pedestal, los rasgos de la cara son acentuados y tiene un acabado metálico.

Con esto la idea de una coraza era visible; marqué el vestuario y la corona como accesorios, pero existía una extrañeza respecto al cuerpo. Al observarla, me di cuenta de que comenzaba a depositar algunos de los referentes en los que estaba trabajando, como la dualidad masculina acentuada por la espalda y la rigidez del rostro. También aparecen las alas ya borradas. La silueta de Antonieta Rivas es de un ser humano melancólico, tiene un hueco en el pecho del lado izquierdo del cual corre color rojo hasta la cintura -aquí noté que su suicidio me pesaba y dolía más de lo que había pensado-.

¹⁸ Apéndice silueta personaje video

¹⁹ Apéndice Esquema personaje 2

Di textura a la silueta mediante el uso de crayolas para dar un toque infantil: en la cabeza tiene una nube de color verde y morado, los brazos y la cara son color ocre pálido, el personaje parece tener ropa y estar dividido en parte inferior y superior; una constante en color es el morado que inminentemente remiten a la desolación.



Ilustración 2

Instintivamente a partir de ver mi cuerpo proyectado en el piso realicé una pequeña exploración de movimientos que decantó en un fragmento de mi cuerpo: el cuello, una cuarta parte del rostro, el mentón, un pedazo de oreja donde consideré estaba localizado el personaje, donde podía observar que existían los tres. El dibujo, además, posee un fragmento de ala, el lado izquierdo del rostro, que sirvió para hacer una microescala de mi propuesta, al proporcionar un indicador para trabajar el espacio en común de las tres mujeres.

El dibujo, a diferencia de las siluetas, lo trabajé con acuarelas sobre papel. Esto me remitió a otras cosas que antes no había notado, me hizo darme cuenta de que compartíamos la misma piel de cobre como mexicanas mestizas, lo cual, a su vez, nos hacía compartir la misma coraza y la posibilidad de brillar a la luz del sol.

Con plumón escribí dos frases en francés “*Rappelle- moi qui je suis. Ce que je m’étais promis*” (Recuérdame quien soy. Lo que me prometí) y “*Pourquoi je suis en vie*” (Porque sigo viva), ambas frases de la canción *Si jamais j’oublie* de Zaz (2015). En ellas encontré a Antonieta de la obra porque son un llamado a volver al origen y elegir vivir. El que estuvieran en francés me llevaba también al pasado, al último idioma predominante que escuchó Antonieta Rivas Mercado, dislocando el tiempo y obligándome a pensar en dos a la vez para una sola de las capas del personaje y a la vez a darme cuenta de que compartíamos otra parte del alma al hablar francés que, en mayor o menor medida, es el estilo predominante de la estatua.

Noté también que dentro de la obra las tres estábamos perdidas, pero compartíamos el objetivo de restaurar la nación. Me identifiqué con el idealismo de los personajes para después distanciarme y poder accionarlo; si bien el dibujo lo tracé a partir de la sobra de mi cuerpo, encontré la representación de “mí” en el ala por la secuencia de colores que me remite a un colibrí, el cual, por mi segundo nombre (Alizet), se ha convertido en un emblema personal.

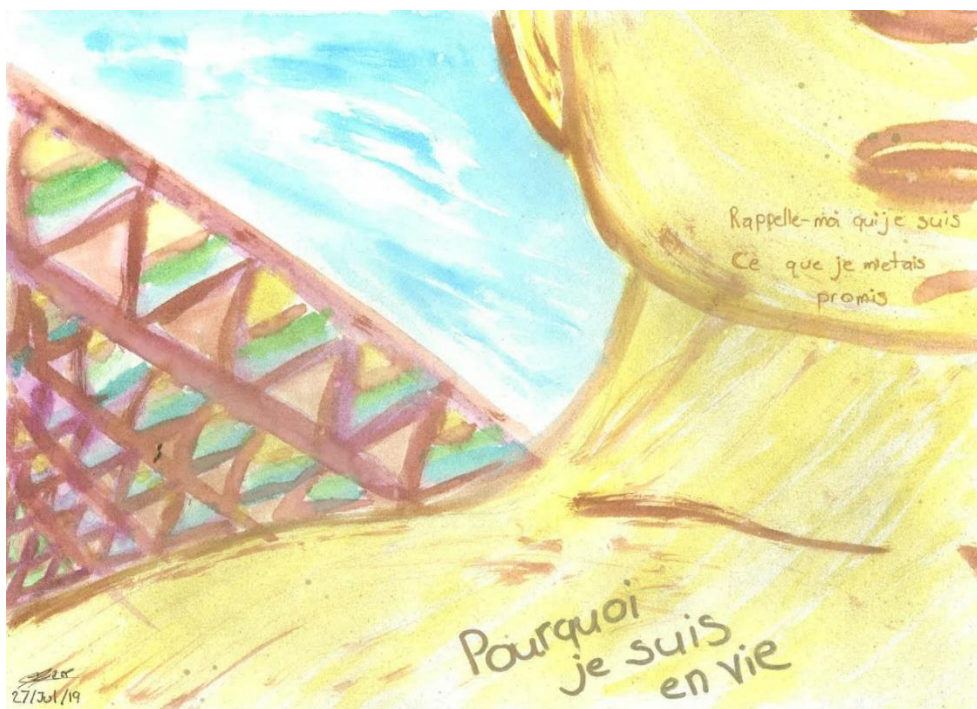


Ilustración 3

Con este descubrimiento, decidí trabajar la idea por capas sobre un mismo cuerpo para ver de manera gráfica cómo se conformaba el personaje. A este trabajo uní la investigación que estaba realizando sobre cada uno de los conceptos del cuerpo: para Antonieta, la desolación; para la Victoria Alada, la dualidad; y para Xanath, el ser.

En este proceso me di cuenta de que la concepción de mi silueta²⁰ es una imagen con demasiadas curvas y líneas fijas; tiene muchas figuras geométricas dentro de sí y los trazos externos son fuertes y gruesos como una barrera. Sobre esa silueta trabajé cada una de las capas en papel albanene para poder sobreponerlas y observar qué es lo que se notaba.

Con las distintas capas pude notar las diferencias entre las tres mujeres. En la primera capa trabajé el imaginario: la silueta la hice en color rosa, respetando el trazo del cuerpo y coloqué la constelación de acuario en la cabeza rodeada de una nebulosa; en el pecho está el corazón como un icono en color rojo; en el sexo coloqué un mandala, los pies son color rojo y el resto del cuerpo, amarillo.

Sobre esa capa coloqué a Antonieta con un trazo en color negro, un hueco de colores tendiente al morado y azul en el pecho y una nube verde- morada sobre la cabeza; la bandera mexicana sobre el vientre, zapatillas de ballet y un rostro melancólico.

Por último, trabajé con Victoria Alada. La silueta es de color dorado y tiene alas, además del cabello recogido; en las manos carga la cadena y la corona de laureles. Los ojos están cerrados pero el gesto causa desesperanza. Al juntar a las tres mujeres noté la complejidad de lo que necesitaba trabajar en el plano real, pues si bien ya había creado o buscado crear un concepto, era momento de pasarlo al cuerpo.

²⁰ Apendice Silueta 1 y 2 Xanath

3.3.2 Conceptos

Para cada una de las capas realicé una investigación, tomé referentes y depuré información para construir un “concepto corporal” que se manifestó en mayor y menor medida sobre mi cuerpo. Iliana Diéguez menciona en *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013) que “de manera general, los artistas que producen sus obras en torno a la memoria de traumas sociales desarrollan sus prácticas como procesos de investigación en los que ellos mismos quedan expuestos afectiva y psíquicamente” (p. 224). Con el proceso de esta obra no existió forma en la que no me encontrara expuesta que no exhibida, sino comprometida éticamente con el desarrollo y creación.

3.3.2.1 Antonieta

Sólo padeciendo de amor se sabe cuánto se ama.

Antonieta Rivas Mercado

Es el personaje de la obra. En el primer mapeo su mayor marca la situé en el pecho, como centro de la melancolía, el desamor y la herida real. En un primer momento pensé en el vacío y posteriormente en la soledad; así, Antonieta tenía un lugar para fluir dentro de mi cuerpo y con ello un espacio para enunciar lo que deseaba, pedir ayuda y encontrar una manera de no estar sola de nuevo.

Esto conjunta un tema de interés para mí: el suicidio y la desolación en la mujer mexicana, ya que como retrata la película “Los adioses” (2018), existe un miedo en la mujer mexicana a quedarse sola. Si bien la soledad existe y tiene seis diferentes formas de manifestarse -contextual, transitoria, crónica, autoimpuesta, impuesta y existencial-, al ser parte de la psique del ser humano depende de la percepción del individuo. Sin embargo, para la construcción de Antonieta necesitaba llevar al extremo este sentimiento y buscando se me presentó un artículo titulado “La soledad y la desolación” de Marcela Lagarde (2012) quien aborda este tema en la mujer mexicana.

Nos han enseñado a tener miedo a la libertad; miedo a tomar decisiones, miedo a la soledad. El miedo a la soledad es un gran impedimento en la construcción de la autonomía, porque desde muy pequeñas y toda la vida se nos ha formado en el sentimiento de orfandad; porque se nos ha hecho profundamente dependientes de los demás y se nos ha hecho sentir que la soledad es negativa, alrededor de la cual hay toda clase de mitos. (p. 198)

Menciona que incluso estando solas no dejamos de relacionarnos con nosotras mismas a través de los demás, especialmente de los hombres, mediante la nostalgia y esta, a su vez, nos lleva a padecer desolación: el profundo sentimiento de sentirse solo aun rodeado de personas y que se relaciona con una gran ansiedad y esperanza de que alguien nos salve de nosotras mismas y nuestros monstruos.

La soledad, es también “un espacio necesario para ejercer los derechos autónomos de la persona y para tener experiencias en las que no participen de manera directa otras personas” (p. 198), pero esto no es socialmente aceptado para las mujeres en la actualidad, y mucho menos para las mujeres mexicanas de los años veinte del siglo pasado, cuando estaban sujetas al deber ser de “la madre ejemplar” para conseguir su autorrealización.

La película *Los adioses* (2018) señala que “en México cuando nos referimos a la palabra mujer, nos referimos a una criatura dependiente de una autoridad varonil”²¹. Con esto hago notar que el espacio de soledad no se ha otorgado a las mujeres en la construcción social pues se considera que no estamos hechas para estar sin un hombre a nuestro lado; que “dependemos” de su presencia y autorización.

Y si bien esta concepción ha cambiado con los años, aún es una presión para mi generación y se manifiesta en largometrajes nacionales como *No quiero dormir sola* (2012), *Solteras* (2019), *Niñas bien* (2018), *El club de los insomnes* (2018), el documental *Batallas íntimas* (2016) e incluso dentro de *Roma* (2018). En esta última podemos apreciar dicha presión en los dos personajes interpretados por Yalitza Aparicio y Marina de Tavira. Ambas dependen de la presencia-ausencia de los hombres; y aunque posteriormente

²¹ Texto que originalmente pertenece a Rosario Castellanos

cambian, la soledad femenina funciona como un primer planteamiento y se convierte en un tema.

Antonieta es la desolación, como una manifestación de un fantasma que exige justicia social y reclama un espacio público para ser escuchada. Elegir el camino de la soltería o el divorcio es una opción, pero la presión social existe; sí, es menor que hace una década, pero aún hay trabajo por hacer; porque como dice Saúl Enríquez en *Corazón gordito* “ustedes podrán decir cualquier cosa, pero todos sabemos que es mucho más difícil ser mujer que ser hombre “.

La crianza y las construcciones sociales ejercen presión sobre cada género de manera diferente, pero si uno nace mujer el poder decir “no” cuesta el doble que para un hombre. En el imaginario social debemos ser madres virginales; se nos enseña que “calladita te ves más bonita”; poco más, poco menos, siempre esperan a otro tipo de mujer. Esto sin mencionar los privilegios del color de piel o la clase social.

Antonieta en su texto “La mujer mexicana” publicado por primera vez en *Obras Completas de Antonieta Rivas Mercado*, edición de Luis Mario Schneider; México: SEP, 1987, págs., 315-320 menciona que encontrar un tipo de mujer mexicana es difícil pues a su percepción “la mujer mexicana no existe”. Ella la concibe como una mezcla de europeas y estadounidenses con las mujeres indígenas, con la religión católica como común denominador, con su acceso a la educación está acotada por el poder económico (Podcast 30: Antonieta Rivas Mercado. La mujer mexicana, 2019), e ignorante pues “resulta nocivo preparar a la mujer” (en su lugar se busca exaltar la pasividad).

Según Rivas Mercado, la mujer mexicana no actúa y opera para el beneficio del género masculino, colocándose como esclava, siendo “considerada como cosa, sin vida propia, dependiendo del hombre, no como compañeras sino sujetas a su voluntad y rendidas a su capricho”. Por ello se refugia en su bondad y su más grande obra son sus hijos. En este escrito añade que es necesario que la mujer se instruya para limpiarla de su bondad pasiva, para que no permanezca como un objeto.

En el periodo de formación académica, como foránea en Puebla, observé que en esta sociedad está normalizado salir en pareja. Lo noté en cosas simple y comunes como al ir al cine y que preguntan “si vienes sola” a ver una película, o cuando en un restaurante entregan la cuenta a los hombres asumiendo que ellos van a pagar. Estar sola en una sociedad conservadora se convierte un constante asedio donde la soledad aún pareciera mal vista. A pesar de que son necesarios los periodos de soledad, se sigue ejerciendo una presión y un juicio por disfrutar de ella.

En el último escrito de su diario con fecha 11 de febrero, Antonieta menciona que decide “acabar” y señala que tanto Arturo como Vasconcelos tenían conocimiento se sus intenciones; narra ideas acerca del arma de Vasconcelos, la percepción que tiene de él, el dolor por dejarlo y la esperanza de que sienta algo por ella y la perdone por lo que realizará.

En este mismo diario, ella muestra saber que él no la necesita y que ella representa un peso o carga. Ella misma pregunta si él tiene “necesidad de ella” a lo que él responde: “Ningún alma necesita de otra, nadie, ni hombre ni mujer necesita más que de Dios, cada uno tiene su destino ligado solo con el creador” (Historiografía mexicana, Podcast, 2019). Se puede inferir que ella requería comprensión, compañía, por lo menos camaradería; y que justifica a Vasconcelos apelando a su fuerza en la fe y sus gustos nombrándolo “un santo mal logrado”.

Antonieta toma su último escrito para reprochar a Vasconcelos su ausencia. En su respuesta, además de justificar “las pasiones de la carne” y buscar diferenciarlas del alma, podemos observar cómo fantasea con la aceptación hasta el último momento. Incluso en la memoria de Vasconcelos (José Vasconcelos - La catástrofe [Antonieta Rivas Mercado] 2019) podemos notar que ella le pide ayuda, que existe el sentimiento de desolación y está en una profunda caverna de la cual decide salir a través de la muerte. Piensa en su hijo y busca evitar el contacto con Vasconcelos al respecto. Evita pensar en su hijo y piensa que es mejor hacerlo de este modo pues ella no puede más, se da un tiro debajo del seno izquierdo, perforando el pulmón y horas más tarde fallece en el hospital frente a la Catedral de Notre Dame.

Antonieta, al ser la parte del personaje de la conciencia o “la mujer” que habita la coraza, tiene otras aristas, pero elegí darle énfasis a esta, pues en los constructos sociohistóricos y la jerarquía social se nos ha asignado el espacio privado, es decir, el espacio íntimo o del hogar para ser madres, para estar solas, para depender de un hombre.

No obstante, la soledad es parte de la cultura mexicana al tener “las mismas raíces que el sentimiento religioso.” Según Octavio Paz en *El Laberinto de la soledad* (1994, p.23) esta acarrea problemas de identidad y la búsqueda constante del contacto. A cada género se le otorgan posibilidades diferentes para “aliviar” la soledad; para la mujer es la maternidad, solo así logra no convertirse en una “hija del chingada”.

3.3.2.2 Victoria Alada

Es la estatua que corona la columna de la Independencia. Fue construida en una sola pieza hueca e inaugurada en 1910 para conmemorar el centenario del inicio de la Independencia de México. En todos los mapas la idea del material es una característica que acentué, por considerarla una especie de coraza que podía operar como una construcción masculina de la que se enviste el personaje.

Esta coraza le sirve para soportar, mantenerse fuerte y presentarse en la sociedad como una mujer mítica mediante la imagen de “la chingada” como dice Octavio, Paz. La chingada es la “mala mujer” (1994, p. 43) pues viene buscando, es independiente; es la que ya está rajada y funciona como el “macho” en tanto alegorías del imaginario colectivo. Esto me llevó al juego de doble identidad entre Victoria Alada y “el Ángel de la Independencia”. La chingada es un “lugar -de localización geográfica incierta y lejana- al que todo mexicano envía o es enviado con cierta frecuencia por las más diversas razones” (*Chingonario* 2012, Tomo 2, p. 67). Al inicio lo pensé como una virtud que permitía la indeterminación del espacio-cuerpo, pero en el trabajo corporal resultaba complejo pues no había a qué asirse.

El proyecto de la columna de la Independencia corrió a cargo del arquitecto Antonio Rivas Mercado en colaboración con otros ingenieros y la estatua estuvo inspirada en la diosa Nike y la pieza Victoria Alada de Samotracia, que actualmente se encuentra en el Museo Louvre en París.

Dentro de su historia se encuentra la caída que sufrió en el terremoto de 1957 donde perdió la cabeza y un brazo. La cabeza original se encuentra dentro del archivo histórico de la Ciudad de México.

Esto se convirtió también un punto a trabajar pues no sabía cómo unir esta información. Uno de mis grandes objetivos era remover la idea de “el Ángel”, exaltando su condición de mujer. En un principio la concebí como una guerrera y pensé en la pintura *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix; después, regresé a la idea original de la estatua griega y me di cuenta de que no era griega, es mexicana, con piel de cobre bañada en oro que representa la riqueza de nuestra nación. Está en lo alto, vigilando, coronando la columna de la Independencia. Descubrí representada en ella la faceta social que nos exigen a las mujeres para pertenecer al mundo de los hombres: hacer adecuaciones y dejar de lado nuestro lado femenino y nuestros sentimientos para ser competitivas en la esfera pública. Es ahí donde di cuenta que Victoria Alada en la obra juega a ser hombre para pertenecer... es “la chingada”.

Dentro de la obra, Victoria Alada se enviste para no llorar ni sufrir; para dedicarse a contar, a “no bajar la guardia” hasta que le quitan las alas lo cual le da alivio. Entonces descansa la postura y podemos ver a la mujer que se libera de la carga de ser un ángel; puede ser Antonieta y dedicarse a buscar a su hijo. Hay un reajuste de la coraza hacia el final de la obra cuando pierde las alas: muestra vulnerabilidad, pero no termina de romperse para desaparecer; como todo buen constructo social, su coraza la enmarca.

A *la chingada* como al *macho* se les permite estar dentro de la sociedad, como seres masculinos que los lleva a la anulación de los sentimientos; a responder de manera violenta ante algunos estímulos y ocultar la vulnerabilidad o canalizarla en estrés, tal y como lo

menciona Kali Halloway en *La masculinidad está matando a los hombres: la construcción de hombres y su desarraigo* (2017).

La masculinidad, al igual que la femineidad, se construye desde antes de nacer, desde el momento en que los padres planifican el nacimiento del hijo y continúa con los primeros años de la infancia, cuando es determinado por la sociedad. “En general le enseña explícita e implícitamente la forma en que debe pensar, sentir y actuar como “hombre”. Por ejemplo, no puede llorar, debe ser fuerte, no debe mostrar sus sentimientos, no puede tener miedo y debe ser viril” (Hardy, E. y Jiménez, A. 2011, págs. 79-80). Con esto configuran a los hombres antes de ser nombrados hombres o de incursionar en otros procesos como son las ideas de abandono. De ese modo “un mismo comportamiento es valorado de forma diferenciada partiendo del sexo de su protagonista. Pero también se educa en potenciar determinadas capacidades de forma distinta.” (Bergara, A. et al. 2008, p. 22).

A los hombres se les ha otorgado la capacidad de estar solos e incluso de gobernarse, por lo que el espacio público ha pasado a ser de su uso; para los hombres, las presiones se conforman de otra manera, deben ser “el macho”, como dice el dicho popular “feos, fuertes y formales”. De este modo, Victoria Alada es esa mujer que elige regirse por las normas sociales de los hombres para satisfacer a una sociedad y lograr pertenecer, a la vez que es madre que lucha y da todo por sus hijos.

A ella no le queda más que recurrir a la fe para salvarse y salvarlos, es la mujer *chingona* que no se raja; por ello el cuerpo tenía que ser firme. Con la adhesión del vestuario la localicé en el abdomen y pecho; luego me di cuenta de que estaba en la cadera, específicamente en el piso pélvico, que es de donde emana la fuerza y todos los mexicanos que nacimos de ella. Sí, finalmente, Victoria Alada es de alguna manera nuestra madre, el proceso de montaje encontramos la analogía a la Virgen María y con esto cerramos la idea de madre victoriosa.

Para llevar el concepto a escena comencé imitando a la estatua, una mano extendida y el pie al aire mirando al horizonte. Trabajé la pose sobre la pierna derecha como el

original, pero lo cambiamos a la pierna izquierda para adecuarla a mi cuerpo; observé estatuas y decidí moverla por poses, saltando de una a otra, pero se volvía un movimiento sin sentido y resultaba difícil mantener la postura entre cortes del personaje. Por ello, se decidió optar por un movimiento más fluido.

A partir de este personaje descubrí la responsabilidad de “Convertirnos en sujetas (ya que esto) significa asumir que de veras estamos solas: solas en la vida, solas en la existencia. Y asumir esto significa dejar de exigir a los demás que sean nuestros acompañantes en la existencia; dejar de conminar a los demás para que estén y vivan con nosotras.” (Lagarde, M. 2012 p. 200). Aunque el personaje al final invite a los demás a acompañarla, ya no depende de ellos ir o no a rezar para que las cosas sean diferentes.

Mover a Victoria Alada es mover la historia misma al ponerla en presente para mostrar un síntoma social, pues como menciona Walter Benjamin (2005) respecto al materialismo histórico, este “no busca la continuidad ni la homogeneidad de la historia, por ello, este modo de exposición permite que el pasado ponga al <<presente en una situación crítica>>²²” (citado en Parra, 2014, p. 26), permitiendo conversar con la historia de la nación post revolucionaria a la actualidad.

3.3.2.3 Actriz/actora

Para la actora era simplemente yo, pero ¿cómo ser yo?, ¿cómo autopresentarme en escena? En el juego era sencillo, pero frente al público, tenía problemas. ¿Quién era yo?

A estas alturas de la formación ya puedo diferenciar en muchos casos cuáles son mis movimientos habituales y reconocer mi postura frente al mundo. Ahora, para enunciarla, si bien estaba ya trabajando con dos cuerpos extra cotidianos, necesitaba trabajar mi habitual. A partir del trabajo con la silueta reconocí lo que había dentro, me

²² Comillas de la cita original

redimensioné, luego realicé una la exploración consciente de mi cuerpo para encontrar la disposición a la creación.

En los ensayos particulares trabajaba con el piso como punto de partida, ya que este me permite acceder a distintos niveles de conciencia. Al respecto, Elina Matoso (1992) dice que el trabajo corporal sobre el piso “permite sensibilizar la piel, percibir distintas temperaturas, zonas más o menos sensibles con el cuerpo, tensiones que se acentúan en el apoyo, percepciones más agudas de la piel, de la superficie del cuerpo.” (p. 173) es entonces desde esta percepción que puedo hacer una revisión rápida a mi cuerpo, saber cómo me encuentro en cada día antes de comenzar el trabajo escénico.

Es un momento para hacer un aparte, para habitarme como si el cuerpo fuera la casa misma que, si bien lo hago todo el tiempo, no todo el tiempo es consciente. Es permitir “abrir a puerta y escuchar. Dejar fluir la energía...Contactar con los espacios internos... Variar los apoyos. Trabajar con los pliegues... Despegarse del piso. Escuchar el silencio interior. Desbloquear la caja torácica...Buscar el centro.” (Matoso, p, 185) Todo esto para hacer un trabajo consciente sobre los músculos, los huesos, el aparato respiratorio, las articulaciones, y por supuesto sobre el aparato psíquico y las emociones que pueden estar contenidas. Reencontré en el piso mi punto cero a partir de cual puedo comenzar a realizar las actividades propuestas para disponer de mi cuerpo y mente, y pedirles que trabajen en conjunto.

Tras explorarme y dibujarme en pequeño (Revisar apéndice: Silueta 1 y 2 Xanath) me di cuenta de que, aunque parezca obvio, mi imagen corporal estaba separada de la imagen real, pero uno no se detiene cotidianamente a analizarlo. Para reapropiarme de mi cuerpo regresé a entrenar acrobacia para unir mi cuerpo y fortalecerlo de manera integral ya que ahí he encontrado la ruptura de la barrera mental a los movimientos explosivos y la pérdida de piso por instantes. No necesitaba crear un personaje para mí misma sino ser honesta, para autopresentarme en escena y decir lo que quería decir.

Uno de mis conflictos durante los *work in progress* fue hacer el corte de manera contundente para mostrar a Xanath, a quien le importaba el suicidio, la desolación, la

historia de la mujer, el temblor y la apatía de las personas, la identidad y el sentido de pertenencia, la búsqueda de una imagen nacional, la revienta la reivindicación de imagen, entre otras cosas más.

¿Cómo decirlo sin entregarse a la pasión? ¿Cómo se empatiza con Tania Bubnova cuando menciona “si nos hacemos cargo del dolor ajeno, hagámonos cargo de la responsabilidad “ajena” porque también es nuestra, pero nadie está dispuesto a decir: yo también tengo la culpa de la barbarie” (p. 123)? Mesura y control acotando al espacio y canalizando el deseo a los personajes nuevamente; investirse del personaje y usarlo, citándolo como decía Brecht.

Los otros personajes eran más sencillos de crear, pues se hacía a partir de un dibujo vocal y estereotipos para que el público los identificara, como en el caso del camionero. Sin embargo, poco a poco los desarrollé en la práctica. La idea era “como cuando contamos algo”, no convertimos en el otro para dar una idea mediante un gesto o la voz. Necesitaba construir cada uno de los cuerpos pues “es claro que una persona pública no puede ser resultado de fuerzas inconscientes y cuasi naturales del ser humano -sino que- tiene que ver con las decisiones técnicas y políticas por las cuales el sujeto es ética y políticamente responsable” (Groys, 2015 p. 15).

Si esto pasa con un individuo real en mayor medida necesitaba que sucediera con los personajes que estaba creando; necesitaba construir una imagen de cada uno. En comparativa, los personajes los construí de la siguiente manera:

	Antonietta	Victoria Alada	Xanath
Concepto	Desolación	Dualidad	Ser
Lugar en el cuerpo	Parte alta del pecho, hombros, brazos y piernas	Pecho, abdomen, cadera y sexo	Cabeza, manos y pies
Movimiento	Hombros	Cadera	Pies

En este proceso buscaba un gesto para cada uno de los personajes que mostrara un punto de vista desde la crítica social para dialogar con el público; un gesto relacionado con las emociones pero también con el proceso intelectual del personaje y que me permitiera mostrar mis herramientas técnicas debido a que, como actriz, parte de mi labor es distanciar los sucesos y personajes para realizar un estudio crítico de la sociedad mexicana como un periodo y como una historización a partir de la solidaridad.

Con esto me di cuenta de que “cuando el artista expone su cuerpo es el segundo, el-cuerpo-del-trabajo el que resulta expuesto” (Groys, 2015 p. 130), pues son indivisibles y se ocupa el mismo territorio para distintas funciones; aun si tratamos de modificarlo y lo adecuamos, es el mismo espacio el que se presenta y representa.

El vestuario es parte de los objetos que sirven como elementos para la creación del personaje, construye un espacio que “mezcla lo interno y lo externo como un modo de elaborar la relación entre ambos mundos” (Matoso, 1992, p. 175) pues a partir de un traje conformado por un leotardo podemos generar la idea de ser una estatua, no solo para el público sino para mí como intérprete.

Este traje permite relacionarme con el espacio de otra manera. El juego de “mí” y “no-mí” actúa directamente sobre el cuerpo y el vestuario comienza a funcionar como una doble piel que provoca sensaciones, olores y texturas con las cuales también es necesario trabajar. Funciona también como una especie de máscara que nos indica materiales que, si bien no son reales, se resignifican con algunas telas. Por ejemplo, en el diseño del vestuario de Antonieta, las telas sólidas representan la estatua pura, las telas porosas o vaporosas a la mujer atrapada en transición como alma y la piel “al natural” son las partes de la actriz. (ver Apéndice: diseños/ vestuario)

Todas se funden en un solo elemento que a la vez denota el material de cada parte de cuerpo. El torso está subdividido en parte alta del pecho; los hombros brazos y piernas le pertenecen a Antonieta; el torso hacia el abdomen, cadera y sexo le pertenecen a Victoria Alada; y el resto: cabeza, abdomen, pies y manos a la actriz.

Esta construcción de máscara se ligó con la construcción de la imagen corporal integral del personaje ya que el rostro es un elemento que las une y las separa por igual. Si bien es el de mi yo-actriz también es el de cada uno de los personajes; asimismo, el rostro organiza la multiplicidad, ya que en todas las salidas de voz es la misma, lo cual no significa que esta deba ser idéntica.

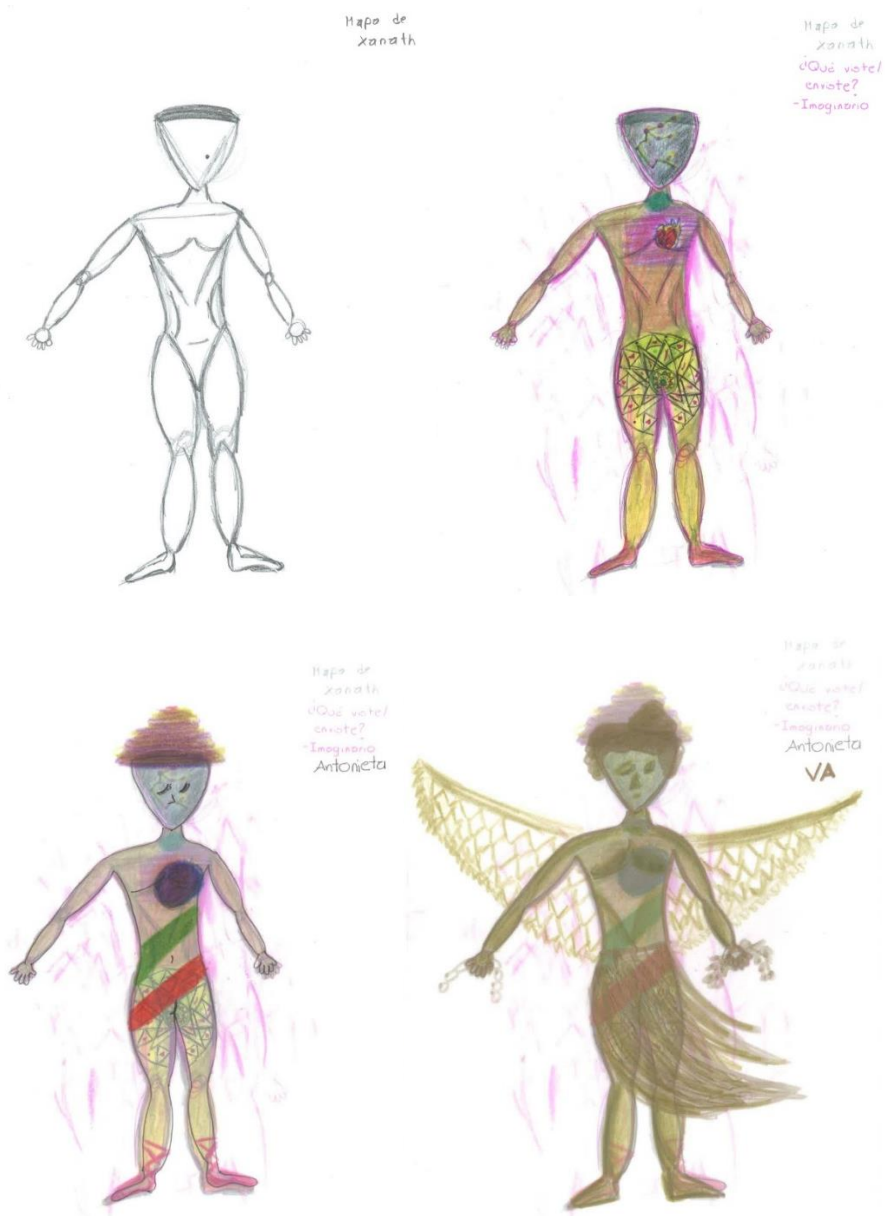


Ilustración 4

Capítulo 4

Conclusiones.

La prueba del uso del cuerpo como herramienta para la creación de personajes en el montaje escénico *¡Vive México, vive!* no arrojó material suficiente para comprobar la efectividad del método actoral en otras personas, pues se necesitaría compararla bajo las mismas condiciones de montaje o bien realizar varias puestas en escena con el mismo proceso. Sin embargo, sí permite comenzar a indagar el trabajo de creación desde el cuerpo del ejecutante y abre espacio a otro tipo de actores y actoras.

De acuerdo con los elementos propuestos, tanto la creación de personaje como la relación con el público se desarrollaron de manera óptima, pero es necesario señalar que el plan de trabajo se ajustó a la propuesta de dirección y texto de la obra, ya que en el flujo de creación entre la metodológica y la dirección del montaje existieron huecos y contrastes que no se resolvieron del todo y simplemente se llegó a acuerdos.

La propuesta no considera la dirección y la dramaturgia como un factor, apela a la creación colectiva: ¿qué pasa realmente en la construcción de un montaje?, ¿hasta qué punto depende una de la otra?, ¿qué tan necesario es que se encuentren en la misma línea de trabajo?

En un inicio no lo consideré vital pues pensaba que dialogando se podían llegar a acuerdos a través de la reflexión; no obstante, conforme al desarrollo y resultado final me di cuenta de que crear formas distintas no solo era complejo, sino que no favorecía el proceso. Aun así, fue útil para notar los ajustes y alternativas que se necesitan para desarrollarse óptimamente: puntos como la escritura en conjunto, un análisis completo colectivo y la dirección de escena desde la teatralidad para evitar que sean elementos separados.

Es prudente abrir la reflexión acerca de la dirección escénica y la dramaturgia pues existe la propuesta de trabajo del cuerpo y los personajes, pero no hay una para los elementos anteriores, dejando el centro en la actora... ¿Cómo realizarla?

Es prudente revisar el encuadre, pero este necesita tomar en cuenta también el diseño de la puesta en escena, pues ahí el encuadre se convierte en el contexto del personaje que lo conforma y acota, que le genera identidad para después llevarlo a la dramaturgia y volver a construir el dispositivo.

Por otro lado, está el hecho de repensar la escala del cuerpo, y con ello la identidad personal no solo de la actriz sino del personaje. Este punto no lo trabajé como tal pues no me replantee el género ni mis constructos personales para el personaje; simplemente los uní mediante el mapeo.

Esta idea funciona para adecuarse rápidamente y generar una imagen, pero el tránsito entre una y otra manifestó un problema pues no solo son imágenes las que se encuentran en la escena; son personajes realizando acciones en un mismo cuerpo por lo que las fronteras son endebles y generan un cuerpo en disputa que no termina de *estar* en escena.

Se logró contar una historia y presentar acciones. En términos estrictos, se puede decir que se logró la *representación* al encontrarse en el límite y alcanzar una comunicación con el público. Las acciones dieron la posibilidad de hacer y mostrar mi postura política para llegar a algo más allá de la interpretación.

Me di cuenta de que, como la teatralidad lo apunta, es necesario que esta exista previamente en el texto por lo que la propuesta demanda introducir al mundo desde sí en vez de enmascarar y posteriormente mostrarse; es preciso modificar el dispositivo y la dramaturgia de acuerdo con el flujo social, lo cual se ignoró en el montaje para dar énfasis a que fuera una historia entendible, fluida, en lugar de buscar generar una experiencia.

Algo que no consideré para el desarrollo de la técnica fue acceder al estado de presencia en algún momento. Durante los ensayos lo consideré para realizar las acciones,

no así durante las presentaciones a público, pues, aunque llegó a realizarse no tomé el tiempo suficiente para hacerlo a conciencia. Carezco de formación para explicar metodológicamente este estado; si bien sé que se modifica la atención y la energía corporal, aún no logro explicar cómo desarrollarla en otro individuo.

¿Qué tan importante es estar en este estado si este nos distancia de los otros? Un elemento para trabajar es el proceso para reconocer el cuerpo como un espacio de habitación; un ejercicio o adecuación que ayuden a encontrar el mecanismo para habitarse. Sabemos que tiene que ver con la disposición, mas es necesario encontrar una manera eficaz para conectar con el espacio lúdico. Es un proceso de descubrimiento para actualizarse a uno mismo, para ser honestos y darnos cuenta si el discurso es el mismo; observar si este discurso es compartido, no parcialmente, sino como un común acuerdo.

Respecto a la creación del personaje, los mapas corporales son herramientas para descubrir el discurso personal del creador, pues ayudan al pleno conocimiento de su herramienta de trabajo para después modificarla y buscar un impacto social -que puede o no existir- sin importar si crea de manera vivencial, formal o experimental. Estos le dan un conocimiento y conciencia sobre sí porque ayudan a notar las ideas preconcebidas y dan parámetros para trabajar el cuerpo y hacer consciente el lugar en el que se coloca para trabajarlo desde sí mismo; apelan al instinto en lugar de a un proceso de intelectualismo para unirlo a la creación del concepto a representar.

El cuerpo lo modifiqué y adapté de acuerdo con una imagen final; aunque existían cortes y apartados que mostraban a Antonieta y la actriz, la mayor parte de la obra permanecía en Victoria Alada para accionar, por ser la imagen más fuerte para los espectadores y, por tanto, con el mayor discurso.

Respecto a esto, es curioso que por rango de edades el público percibía cosas distintas. Los espectadores de mayor edad se quedaban con la anécdota mientras que el de menor edad daba énfasis a la problemática social y los apuntes que hacía como actriz. Los conceptos, aunque no son para el público, desconozco si fueron entendidos, pero no fortalecieron totalmente la idea de separación de cada uno de los personajes.

Con la obra se trabajó el lugar de la mujer en la sociedad al mostrarme y mostrar al personaje para evidenciar conductas sociales normalizadas como algunos de los miedos con los que vivimos conscientemente. La mayor parte se realizó mediante la historia de Antonieta; el juego de Victoria Alada y ángel de la Independencia no terminó de entenderse para evidenciar los roles de género, pero sí se logró que el público reconociera que la estatua es una mujer y, con esto, tal vez se cuestionen más acerca de los monumentos y su historia.

El término propuesto: *actora* se puede vislumbrar, pero el exceso de narración en lugar de acción lleva a interpretar y narrar más que accionar como tal. Se cuenta con un discurso velado y mezclado que se modificó desde la conformación de la dramaturgia, pues al compartir la idea con Diana cedí parte de las decisiones sobre ella. Si bien mi intención era hacia la mexicanidad a partir de los iconos y la mujer, este se vio permeado dejando cosas fuera o cambiándolas por otras. Lo mismo ocurrió en el proceso de dirección, el cual funcionó como una guía y añadió otro discurso.

A partir de esto noté la necesidad de crear un lenguaje común y un diálogo constante, primero entre los creadores, para establecerlo posteriormente con el público. Esto debido a que hay cosas que no me tomé el tiempo para explicar al equipo claramente, como la información que tenía del personaje, el desarrollo de los mapas corporales o el paso a paso de la técnica que buscaba desarrollar, lo cual ahora sí considero necesario pues, aunque implicó un proceso autobiográfico en el desarrollo del trabajo con mapas corporales, este no se concretó porque la actriz conocía esa parte y el resto del equipo no.

Hay elementos que dentro del planeamiento de la tesis menciono y al momento del desarrollo he dejado fuera. Considero que faltó probar o realizar la creación de la obra a partir de la exploración del cuerpo y los mapas corporales, en lugar de ajustar al personaje escrito a partir del discurso. Aunque la obra partió de un cuento escrito por la actriz, no contiene la particularidad de su cuerpo ni su memoria; se necesitaba escribir a partir de este para que sea ese cuerpo el primer espacio y se genere la ficción, dando consignas y voz que decante en un texto o en la modalidad de tener un texto, es decir, trabajar el desarrollo de la puesta en escena a partir de la particularidad.

En ambos casos es conocer el cuerpo del que va a realizar la acción primero y después tomar decisiones acerca de las palabras y de lo que se muestra incluso sin ellas. Como ya lo decía Stanislavski: crear partituras que den un marco de acción; después tomar conciencia del impacto de la interpretación del espectáculo, como lo hacía Brecht; y finalmente tomar acción directa sobre el espectáculo, como sucede con algunos espectáculos contemporáneos.

El monólogo favoreció la experimentación, pues al estar sola en escena me pude dar cuenta de los puntos a trabajar, desempeñar la construcción del personaje conforme a las temáticas desde la propuesta y tomar un espacio para adquirir mi voz como creadora. Confirmé que “las mujeres son (o somos) doblemente marginadas por su género, por lo que no es sorpresa el que su voz sea reducida a un monólogo” (Parra, 2014, p. 155).

Y es aquí donde encuentro mayor importancia al haber realizado uno porque salvé tres cuerpos: el de Antonieta Rivas, el de Victoria Alada y el mío propio, el de Xanath García, pues como Apunta Bixler (2010) “a través de las mujeres yo voy contando historias o voy reflexionando sobre el microcosmos de la vida social mexicana” (Citado en Parra, 2014 p. 172). Con esto logré poner “sobre la mesa” el cuerpo de la mujer y su particularidad no solo en el teatro, sino en lo cotidiano, así como su participación dentro de la vida política y cultural del país tanto en presencia como en representación.

La acción en sus dos sentidos se ejecutó parcialmente dentro de la escena; funcionaba de manera consciente, pero el impacto de la acción social era “limitado” en tanto se encontraba acotado a un teatro. Así, durante el proceso de presentaciones a público, se realizaron encuestas para medir la percepción en cada una de las funciones y ser ‘objetivos’ -si es que en el arte se puede serlo- en lo que se estaba realizando. Dentro de las encuestas se preguntaba la edad y género, siendo el rango de 21 a 30 años el de mayor incidencia; de igual forma, el público fue, en su mayoría, femenino.

Para el proceso de recaudación de información realicé tres tipos de aparatos, ya que en un principio se dio énfasis al icono y la obra, además de que se separó al público general del “especializado”, siendo la siguiente la batería de las preguntas para el público general:

Tabla 1

¿Sabías de Antonieta Rivas Mercado? Si___ No___ ¿y de Victoria Alada?
Si___ No___

Menciona 5 características de la identidad nacional

¿Cuáles consideras son los iconos más importantes para ti como mexicano?

¿Qué problemáticas ves representadas en la obra?

¿Qué simboliza para ti “El ángel de la Independencia”?

Mientras que para el público “especializado” se buscaron preguntas más específicas relacionadas con la obra en sí además del desarrollo del montaje:

Menciona cuántos niveles de representación observas y cuáles son.

¿Cuál es el concepto representado en la obra?

¿Qué género y estructura consideras tiene el montaje? Argumenta:

¿Qué diferentes discursos observas en la obra?

¿Qué simboliza para ti “El ángel de la Independencia”?

Por lo que notamos, la mayoría de las personas desconocía a Antonieta Rivas Mercado, y poco más de la mitad desconocían la historia de la Victoria Alada, aunque el monumento representa en libertad unión e independencia. Descubrí que para las personas los símbolos más importantes son los patrios.

Respecto a las problemáticas presentadas, los niveles de representación y el concepto de la obra parecieran no ser claros pues no arrojaban respuestas consistentes. En el caso de los niveles de representación, mencionaron dos, pero estos oscilaban entre el personaje Antonieta, Victoria Alada y Xanath. No sabía en específico qué trabajar y fue cuando comencé a crear la voz de cada uno de los otros personajes.

El género resultó un acierto, pues no variaba de obra didáctica y tragicomedia, y dentro de la estructura de la narración el cuerpo no se consideraba. Por ello decidimos crear un segundo muestreo para dar mayor peso al cuerpo y agregar instrucciones que parecieran insignificantes, pero dieran claridad a los que la contestaban.

Tabla 2

Favor de responder las siguientes preguntas con base en lo observado en la obra
¡Vive México! ¡Vive!

- 1) ¿De qué trata la obra?
- 2) ¿Cuál es la propuesta de la obra?
- 3) ¿Qué simboliza para ti el ángel de la independencia?
- 4) ¿Cuáles son los iconos (símbolos) más importantes para ti como mexicano?
- 5) ¿Qué problemáticas sociales ves representadas en la obra?
- 6) ¿Podrías imaginar la obra actuada por un hombre?
- 7) ¿Cuáles serían las diferencias actorales de verla actuada por un hombre o una mujer?
- 8) ¿Cuál es la imagen corporal que se muestra en esta obra?
- 9) ¿Puedes observar distintos personajes en la misma actriz? Sí_____ No_____ ¿Cuáles?
- 10) Como mexicano, ¿cuál es la importancia que puede tener esta obra?

A partir de estas preguntas comencé a notar que no existía una particularidad visible en el cuerpo de la actriz en escena. 10 de 16 encuestados podían imaginar la obra actuada por un hombre, y a pesar de notar distintos personajes dentro de la obra, no existía una diferencia actoral notable para su ejecución. Las respuestas resultaban en una serie de sugerencias o ajustes como el físico, el cambio de tema, el tono... ninguno respecto a que fuera mi cuerpo y no otro. Además, dentro de la imagen corporal tampoco existía un concepto claro, si bien el arte es relativo, esta propuesta busca que haya claridad para el espectador.

El público en este nuevo segmento de preguntas también tenía tendencia a considerar los símbolos patrios como los más importantes dentro de su mexicanidad y, curiosamente, la Victoria Alada representaba patriotismo y libertad. En este bloque observé que para varias personas el monumento no significaba nada y, a la vez, la problemática social con mayor incidencia fueran la indiferencia y el suicidio.

Por ello realicé algunos ajustes sobre mi cuerpo. Si bien ya no podía cambiar el montaje, sí podía buscar ser más específica en mis movimientos y buscar una mayor limpieza en ellos y en las transiciones, buscando mayor claridad en cada uno de los personajes incidentales y en los tres protagónicos.

En un último bloque de encuestas, a pesar de ser dentro del colegio de Arte Dramático con su mayoría estudiantes de la licenciatura, fue difícil procesar las respuestas de la pregunta 8 -relacionada con la imagen corporal-, por lo cual decidí modificarla nuevamente de lo cual resulto la siguiente batería para dar mayor peso a las preguntas sobre el cuerpo y ya no sobre el icono.

Tabla 3

1. ¿Qué simboliza para ti la Victoria Alada (el Ángel de la Independencia)?
2. ¿Cuáles otros serían los símbolos más importantes para ti como mexicano?
3. En una oración, describe la historia de la obra
4. ¿Cuál crees que es el mensaje de la obra?
5. ¿Qué problemáticas sociales se abordan en la obra?
6. ¿Percibes personajes dentro de la obra? ¿Cuáles?
7. ¿Puedes observar cambios en el cuerpo y la voz de la actriz para la realización los personajes?
8. ¿Podrías imaginar la obra actuada por un hombre?
9. ¿Cuáles serían las diferencias de verla actuada por un hombre en vez de una mujer?
10. Como creador escénico, ¿cuál es la importancia del trabajo corporal para la creación de un personaje?

Las encuestas sirvieron para medir la percepción del público y notar que el cuerpo de la actriz dentro del montaje carecía de una característica particular. Aun si el trabajo corporal funcionó para crear algunos personajes, las herramientas implementadas no logran del todo los objetivos teóricos propuestos. La técnica funciona a un nivel personal para

crear personajes; sin embargo, estos no terminan de particularizarse para que sea este cuerpo, mi cuerpo y no otro.

Si la interpretación puede ser sustituida por otro cuerpo, hombre o mujer, podemos inferir que los momentos de la actriz presentándose o representándose a sí misma podrían variar de acuerdo con el ejecutante, o bien desaparecer al no ser suficientes para que el cuerpo de la actriz tome importancia. Incluso en el texto de la obra se menciona “me han dejado muy en claro que todos somos reemplazables” en esta sociedad de consumo.

Entonces, ¿cómo volverlo particular para mostrarlo? Es la primera pregunta que me arroja esta investigación para continuar un camino de búsqueda para la interpretación como actriz en vías de ser actora, porque si bien se asume la particularidad para uno mismo, ¿cómo trabajarlo para la escena? ¿Cómo dejar de lado el determinismo de “se tiene ese algo o no se tiene” y potencializar las habilidades de cada cuerpo?

Un acierto del desarrollo del montaje son las problemáticas sociales representadas pues son claras. Al momento de invitar al público a la reflexión, este se tomaba el tiempo para contestar una encuesta y romper la dinámica habitual del espectador y el espectáculo, lo que permitió tener una especie de diálogo que involucrara al público desde otro punto, lo cual nos lleva a pensar que el convivio y el proceso de comunicación se desarrolló idealmente.

En el caso de algunas encuestas se puede notar el deseo por intercambiar los puntos de vista, e incluso algunos respondían cosas más allá de lo que se les preguntaba, colocaban comentarios al margen saliendo un poco de la pregunta marcada, pero dando a conocer su opinión.

Así, respecto a la teatralidad, la propuesta no termina de salir de los cánones ni en dramaturgia ni en dirección, lo que vuelve más complejo el desarrollo de la técnica pues se volvió a colocar al texto en una posición central. A pesar de existir relación con el público y momentos de interacción, la mayor parte de la comunicación se establece a partir de una vía: la actriz, quien crea un personaje y se presenta a sí o se representa; la estructura del montaje acota para ello y no muestra la marca del artificio. El cuerpo es expuesto, tiene

una postura, enfrenta la realidad, pero se encuentra enmascarado por el personaje que lo transforma.

El proceso del dispositivo apunta más a una representación mimética que a un acontecer de acciones escénicas, pues gira en torno a la historia de la Victoria Alada al bajar del pedestal y pasar por múltiples acciones que fortalecen al personaje y permiten trabajar diversos temas, pero también fortalecen el convivio y la interacción humana directa. Respecto al espacio transicional, se logra en un inicio al ver la imagen, pues el público sabe que va a ocurrir algo en el cuerpo de la actriz; se sabe también por todos los elementos que la envisten, pero no logro comprobar si este se sostiene en todo momento o simplemente es por el vestuario.

El umbral de la liminalidad se presenta lejano, en tanto las acciones son en su mayoría ficcionales; apelan a lo teatral pero no a lo performativo. Dicho trabajo resultó ambicioso para una tesis de grado -como me lo mencionaron múltiples personas- pues proponer un concepto, experimentarlo y sostener una temporada académica requieren mucho trabajo.

Al ser un proyecto así de amplio implicó gestión, conformar un equipo, realizar presupuestos, compras, diseños y muchos elementos más que no me permitieron concretar sobre una sola investigación, pero me ayudan a concluir un proceso y a vislumbrar el trabajo que deseo seguir realizando. Este es un primer acercamiento para responsabilizarme sobre mis decisiones y acciones que realizo no solo como sujeto, sino como actriz en búsqueda, en acción dentro y fuera de la escena.

Finalmente, esta investigación permite dar seguimiento al trabajo sobre dichos elementos. Aún falta mucho por experimentar sobre el trabajo de del actor y la actora, un trabajo arduo, pero no imposible, pues el personaje se vuelve un objeto de estudio no solo en cada montaje sino en cuestiones técnicas y discursivas donde se puede *poner* el cuerpo como punto de partida para la creación.

La voz se otorga a las mujeres desde este << umbral de la memoria>>. Desde su frontera geográfica *monologan* enmarcadas en la luz cenital y el vacío teatral. (...) puesto que transmiten la memoria de un grupo la cual debe << cruzar el umbral del *performance*>> donde los dobles representan el papel de los ausentes. (Parra, 2014 p. 171).

Así, somos las actoras quienes podemos comenzar a reclamar espacios, poniéndonos al frente de los candilejos, enfrentándonos al vacío y presentándonos como una especie de Antígonas Furiosas, Lloronas que pregonan y reclaman, transmitiendo memorias, apropiándonos de nuestros cuerpos para obtener territorios sólidos, cruzando los umbrales sociales, comenzando con proyectos significativos que cuestionen posicionamientos y den voz las que no la tienen.

Lista de referencias

- Alder, H. (1999). ¡Háblame! La técnica del monólogo. En K. Rottger (Ed.), *Performance, pathos, políticas de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas* (125-194). Madrid, España: Iberoamericana
- Aronofsky, D. (director). (1998) *π el orden del caos* [Película] Estados Unidos: Harvest Filworks, Truth and Soul Pictures, Plantain Films
- Artaud, A. (2010) *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Balderrama, L. (2018) El esquema actancial explicado. Núm.16 Año 13. Recuperado de: <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v13n16/v13n16a11.pdf>
- Barba, E. (1992) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Ciudad de México, México: Grupo Editorial Gaceta S.A.
- Barthes, R. (1972) *Crítica y Verdad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Bergara, A. et al (2008) *Los hombres, la igualdad y nuevas masculinidades*. País Vasco, España: EMAKUNDE-Instituto Vasco de la Mujer.
- Beristáin, N. (2013). *No quiero dormir sola* [Película]. México: Chamaca Films.
- Blair, K., (2018) *A la sombra del ángel*. Barcelona, España: Planeta.
- Bogart, A. (2015) *Antes de actuar*. (Traductor M. Berástegui) Barcelona, España: Alba Editorial.
- Bress, E. (2004). *El efecto mariposa* [película]. Estados Unidos: Film Engine, BenderSpink, Katalyst.
- Bubnova, T. (2016) Ileana Diéguez. ‘Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidad del dolor’. Córdoba (Arg.): Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013. *Acta poética*. No. 37 (2), 127-134. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.739>

- Butler, J. (1988) Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. pp. 519-531. Disponible en : <https://doi.org/10.2307/3207893>
- Butler, J. (1990). Actos performativos y construcción de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En S.E. Case (Ed) *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp. 270-282). Baltimore, Estados Unidos: Johns Hopkins University Press.
- Castillo, F. (26 de julio 2016). *La voz del artista* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?V=rdqlybpo49a>
- Chevallier, J. (2011) *El teatro hoy: una tipología posible*. Ciudad de México, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Cuarón, A. (2018). *Roma* [película]. México: Participan Media, Esperanto Filmoj.
- Del Río, M. (1999). Especificidades y reconocimiento del discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano. En K. Rottger (Ed.), *Performance, pathos, políticas de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas* (pp. 46–47). Madrid, España: Iberoamericana.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005) *Rizoma*. Ciudad de México, México: Fontamara.
- Derrida, J. (1995) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, España: Trota
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. Recuperado 18 enero, 2020, de <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- _____. (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas.
- Dubatti, J. (2018) Teatro y Cultura viviente. *Armas y letras*. (58), pp. 56-65 Recuperado de http://armasyletras.uanl.mx/58/58_1.pdf

El efecto mariposa (2004) [película] Dirigida por E. Bress y J. Gruber. Estados Unidos: BenderSpink, FilmEngine, Katalyst Films.

Encuentro Internacional Poética de la acción. Performance y teatralidad: cuerpo y memoria (27 al 29 de mayo, 2015), Centro Nacional de las Artes (Cenart)

Estévez, J. (2008) “Hartistas” contra el arte actual. Un grupo de pintores lucha contra la derivación de la creación contemporánea. El país [online] Recuperado de: https://elpais.com/diario/2008/11/22/galicia/1227352705_850215.html

Farías, I. (2010) *Adieu à Bourdieu ?* Asimetrías, límites y paradojas en la noción de *habitus*. *Convergencia*. Vol. 17. Núm. 54. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352010000300001

Féral J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva generación, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

_____. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol 7. Núm. 10. pp.26-50.

Foucault, M. (2003) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XII editores. P. 26

Gajá, L. (2016). *Batallas intimas* [Película documental] México: Caguama Producciones.

Gfellner, S. (1999) Personajes míticos femeninos en el escenario: Malinche, Coatlicue, ‘Las vírgenes’, y ‘La madre patria’. En Rottger, K (Ed.), *Performance, pathos, políticas de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas* (195-213). Madrid, España: Iberoamericana.

Gilliam, T. (1995) *Doce monos*. [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Grajales, T. A. (2007) El Concepto de teatralidad. *Artes, La Revista* [en línea] Vol. 7, Núm. 13. Pp. (79-89). Universidad de Antioquía, Colombia. [Fecha de consulta: 12 de

enero de 2019] Recuperado de:

<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/23760>

Groys, B. (2005) *Volverse público. La transformación del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editoriales.

Giordano, J. y Goyri, S. (2018) *El club de los insomnes*. [película] México: Cuadrúpedo Films.

Halloway, K. (2007) La masculinidad está matando a los hombres: la construcción de hombres y su desarraigo. En *No nacemos machos. Cinco ensayos para repensar el hombre en el patriarcado*. Pp. (31-43) Ciudad de México, México: Ediciones La Social. Recuperado de: <https://edicioneslasocial.wordpress.com/2017/03/29/no-se-nace-macho-cinco-ensayos-para-repensar-el-ser-hombre-en-el-patriarcado-ediciones-la-social/>

Hanisch, C. (2016) *Lo persona el político* (Traductor Jeka, I.) Chile: Feministas Lucidas (1969)

Hardy E. y Jiménez, A. (2011) Políticas y estrategias en salud pública. *Revista Cubana Salud Pública*, Vol. 27, Núm. 2 pp. 77-80. Universidad Estadual de Campinas, Sao Paulo, Brasil.

Historiografía Mexicana A.C. (Productor). (1 de junio de 2019) 31: Antonieta Rivas Mercado. Carta A Gabriela Mistral [1930] [Audio en podcast]. Recuperado de <https://www.historiografiamexicana.com/31-antonieta-rivas-mercado-%e2%80%a2-carta-a-gabriela-mistral-1930/>

_____. (Productor). (1 de junio de 2019) 32: Antonieta Rivas Mercado. Diario, París [1931] [Audio en podcast]. Recuperado de <https://www.historiografiamexicana.com/32-antonieta-rivas-mercado-%e2%80%a2-diario-paris-1931/>

_____. (Productor). (11 de mayo de 2019) 29: José Vasconcelos. La Catástrofe [Antonieta Rivas Mercado] [Audio en podcast]. Recuperado de <https://www.historiografiamexicana.com/29-jose-vasconcelos-%e2%80%a2-la-catastrofe-antonieta-rivas-mercado/>

- Insunza, I. (2007) ¿Qué decimos cuando decimos teatro documental? *Revista Hiedra*. Chile. Recuperado desde: <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>
- Insunza, I. (2019) Origen y uso de la liminalidad *Revista Hiedra*. Chile. Recuperado desde: <https://revistahiedra.cl/opinion/origen-y-usos-de-la-idea-de-liminalidad/>
- Joysmith, C. (1993) Ya se me quitó la pena y la cobardía. Una plática con Gloria Anzaldúa. *Revista Debate Feminista*. Vol. 8, Núm. 4. Pp. (3-18) Recuperado de: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/008_01.pdf
- Labrouche, L. (1999) *Ariane Mnouchkine: el cuerpo disponible*. En Müller, C. (Ed.) *El training del actor* (2007), Pp. 79-89. México: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).
- Lagarde, M. (enero-diciembre 2012) La soledad y la desolación. *Consciencia y Diálogo. Anales sobre temas de Ciencias Humanas, del Giscsval*. Año 3, Núm. 3. Pp 198-200.
- Lamas, M. (enero-abril, 2000) Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco* [en línea] Vol. 7, Núm. 18 [Fecha de consulta: 12 de enero de 2019], Ciudad de México, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/351/35101807.pdf>
- Márquez Abella, A. (2018). *Las niñas bien* [película]. México: Woo Films.
- Matoso, E. (1992) *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- McDowell, L. (1999). *Género, identidad y lugar*. Madrid, España: Cátedra
- Mendoza, H (1999) “Actuar o no”: En Olguín, D. y Moya, P. (Ed.), *Obras completas de Héctor Mendoza* (pp. 21-49). Ciudad de México, México: Ediciones El Milagro, Ediciones La Rana, Universidad de Guanajuato y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montes de Oca, M. D. P. (2012). A chingar a su madre. *Chingonario*. Tomo 1. Pp. 11. Ciudad de México, México: Algarabía.

- Montes de Oca, M. D. P. (2012). La Chingada. *Chingonario*. Tomo 2. Pp. 67. Ciudad de México, México: Algarabía.
- Octavio Paz (1994) El Laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica
- Oida, Y. (2000) *Los trucos del actor*. España: ALBA
- Ortiz, R. (2016) Escena expandida Teatralidad del siglo XXI. El amor sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena. México: Instituto Nacional de Bellas Artes: Centro nacional de Investigación, Documentación E información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)
- Parra, A. (2014) *Dramas fronterizos de Víctor Hugo Rascón Banda*. Ciudad de México, México: CONACULTA
- Pavis, P. (2003) Acción. En *Diccionario de teatro* (3ª ed.). Pp. 20-23. Barcelona, España: Paidós.
- _____. (2003) Actor. En *Diccionario de teatro* (3ª ed.). Pág. 31. Barcelona, España: Paidós.
- _____. (2003) Monólogo. En *Diccionario de teatro* (3ª ed.). Pág. 297. Barcelona, España: Paidós.
- _____. (2003) Representación. En *Diccionario de teatro* (3ª ed.). Pág. 389. Barcelona, España: Paidós.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Pellettieri, O. (2001) Entorno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al actor nacional argentino*. Pp.11-40. Buenos Aires, Argentina: Galerna
- RAE, (2005) Actor, -triz. Diccionario panhispánico de dudas [En línea]. Real Academia Española: Recuperado de: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?Key=actor>

- _____, (2018) Cuerpo. Enclave [En línea]. Real Academia Española: Recuperado de:
<https://dle.rae.es/?Id=bamj7kx>
- _____, (2020) Encuadrar. Enclave [en línea]. Real Academia Española: Recuperado de:
<https://dle.rae.es/encuadrar>
- _____, (2020) Presentar. Enclave [en línea]. Real Academia Española: Recuperado de:
<https://dle.rae.es/presentar>
- _____, (2020) Representar. Enclave [en línea]. Real Academia Española: Recuperado de:
<https://dle.rae.es/representar>
- Rodríguez, J. y Felipe, L. (18 de noviembre 2014). El Clítoris Jesusa Rodriguez y Liliana Felipe [Archivo de video]. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=wQzKY-abdDs>
- Salcido, M. (2018) *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. (2ª Ed) Ciudad de México, México: Secretaria de Cultura/ INBA/CITRU. Recuperado de : <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/107-fijos/publicaciones/ebooks/787-performance-hacia-una-filosof%C3%ADa-de-la-corporalidad-y-el-pensamiento-subversivos.html>
- Sánchez, J. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Distrito Federal, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato
- _____. (2016). *Ética y representación*. Distrito Federal, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato
- Santiago García (1983) *Teoría y práctica del teatro*. Pp. 44-153. Bogotá, Colombia: La Candelaria
- Savariego, M. (2002) *La indeterminación*. Distrito Federal, México: Casa del teatro
- Schechner, R. (2012) *Estudios de la representación. Una introducción*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica

- Silva, J. (diciembre, 2013) Un modelo metodológico para el estudio del cuerpo en investigaciones biográficas: los mapas corporales. *Alpha*. Núm. 37. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012013000200012
- Stambaugh, A. (2005) Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico. En Diéguez, I. y Alcázar, J. (Ed.) *Citru.doc Cuadernos de investigación teatral*. Núm. 1. Pp. 52-6. Ciudad de México, México: INBA/CITRU
- _____, (2009) ¡Lucha Libre! Actuaciones de teatralidades y performance. En Adame, D. (Ed.) *actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. (pp. 116.143). México: Universidad Veracruzana-Facultad de Teatro
- _____, (octubre, 2017) Irrupciones performativas en el teatro mexicano. En F. Del Monte (Organizadora) *Del actor dramático al performer*. [Conferencia] *Primer encuentro de estudios críticos de teatro*, del 27 al 29 de octubre en 17 Instituto de Estudios Críticos, Instalaciones del Centro Nacional de las Artes (Cenart).
- Swansey, B. (2011) La escena intransigente: una nueva manera de experimentar la nación. En Olguín, D. (Coord.) *Un siglo de teatro en México* (pp. 162-184). México: FCE, CONACULTA.
- Taylor, D. (2011) Introducción. En Taylor, D. y Fuentes, M. (Ed.) *Estudios avanzados sobre performance*. (Pp. 7-30) Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica/ Instituto Hemisférico de Performance y Política
- Tromasini, C. (27 de julio 2015). Curiosidades de la Diana Cazadora. *Chilango*. Recuperado de: <https://www.chilango.com/ciudad/la-tormentosa-vida-de-la-diana-cazadora/>
- Ubersfeld, A. (1999) *Semiótica teatral*. Madrid, España: Cátedra
- Uriarte, J. M. (junio, 2019) Modernidad para *Características.co*. Consultado: 27 de noviembre de 2019. Recuperado de: <https://www.caracteristicas.co/modernidad/>

- Valles, R. (2015). *Teatro Antilógico: estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. Distrito Federal, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Vega, J. (s.f.) 'Actor'. Diccionario Social. Enciclopedia Jurídica Online. Recuperado 18 enero, 2020, de <https://diccionario.leyderecho.org/actor/>
- Wachowski, L. y Wachowski, L. (1999) *Matrix* [Película] Estados Unidos: Warner Bros.
- Weber, M. (2002) *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. P.p. 5-45 Madrid, España: Fondo de Cultura Económica
- Winnicott, D. (2003) *Realidad y juego*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Gedisa
- Henaine, L. (2019). *Solteras*. [Película]. México: Moonlight Pictures, Netflix.

Glosario

Acatante: Aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación. (Greimas 1979 en Balderrama, L. 2008)

Actora: Persona que interviene o toma parte en algo. (RAE, 2005)

Actriz: Persona que interpreta un papel en una obra teatral o cinematográfica. (RAE, 2005)

Encuadre/ encuadrar: Determinar los límites de algo, incluyéndolo en un esquema u organización (RAE, 2020). En esta investigación se utiliza para delimitar al sujeto

Escena expandida: Son las teatralidades que se desbordan de la formación histórica de la “puesta en escena”. Se trata de eventos escénicos que fueron o no realizados dentro recintos teatrales, pero se han desplazado de la manera convencional de reproducir el teatro. (Ortiz, R. 2006, p.p. 18-29)

Hartista: son un grupo de artistas que se proclaman contra el anti-arte, el conceptualismo y el culto al artista ególatra, sugieren que el arte es para todos (Esteves, J. 2008) además cuentan con diversos manifiestos disponibles en: <http://www.hartismo.com/manifiesto.html>. Entre sus grandes representantes en México se encuentra Avelina Lésper.

Liminalidad: Estado de tránsito que se produce en determinados ritos que comparten una estructura en común en diversas culturas. Dicha estructura sumada al potencial transformador y la suspensión de la representación cultural vivida por la comunidad durante esa experiencia, son los elementos centrales de los que se ha apropiado la teoría teatral y de performance. (Insunza, I. 2019)

Presencia: 1. Un estado de plenitud del ser, producto de su conexión con las fuentes más profundas de la vida. (Savariego, M. 2002, p. 66) 2. Lo que esta antes de lo que somos. Lo que esta antes de lo que es (Valles, 2015, p. 22).

Presentación/ presentar: Hacer manifestación de algo, ponerlo en la presencia de alguien (RAE, 2019) En este sentido dentro de la investigación aplica como mostrarse a sí o presentarse en nombre propio.

Representación: Puesta en escena en acción de un concepto corporizado por el *performer*, no para representar una presencia ausente, sino para ejercer una escritura corporal que ponga en juego su capacidad de subvertir códigos de acciones establecidas. (A. Stambaugh, 2007)

Representación: 1. Es un término ambiguo, Pavis (2003) acude al francés, alemán e inglés para conceptualizarlo, pero no lo delimita dolo apunta que “es el dato del cual hay que partir para analizar la puesta en escena (p. 398.) 2. Recitar o ejecutar en público una obra dramática. (RAE. 2019)

Representación: Categoría que pone bajo borrado la connotación mimética de término “representar” y lo enlaza al campo performativo de la acción corporal. La equis remite al cuerpo sexuado, social y político del performer. (A. Stambaugh, 2007)

Teatralidad: Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifican en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud de un lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, las palabras se convierten en seguida en sustancias. (Barthes, R. 1978 citado por Grajales, T. 2007, p. 80)

Apéndice

a. Dramaturgia

Vive México, vive

Diana Vázquez

Antonieta escribiendo el cartel y colocando las cintas de "en reparación por la cuarta transformación" al pie de la columna del monumento. Sin sus alas. En su espalda se observa una cicatriz.

ANTONIETA: No, no, no, ni crean que estoy llorando, de hecho, no me duele nada, miren, puedo caminar sin problema, porque no duele. Es más, la herida ni sangra. ¡Y ni me digan nada! Ya sé que fui una estúpida. Pero nunca creí que ese infeliz me diera tan poco. Tan poco por el símbolo de México..

Tal vez no me reconozcan sin las alas, pero soy el Ángel de la Independencia. Si, ya sé que este no es mi lugar, que no están acostumbrados a verme de cerca. Y se preguntarán qué hago aquí y no arriba. Bueno, todo empezó hace unas cuantas horas. Yo estaba allá, en mi pedestal como siempre, parada en un solo pie, y lo más derecha que podía. Mientras gritaba:

Odio hablar sola, es lo que más detesto en la vida. Odio hablar sola, y que no haya nadie que me pueda escuchar, ni mucho menos que me pueda contestar. Odio hablar sola. Si por lo menos no estuviera en un lugar tan ridículamente alto, podría ver a las personas y no sentirme ajena a todo, pero no. Estoy en este sitio, como si pudieran contemplarme realmente desde aquí ¡¿A quién se le ocurrió hacer este monumento así?!...ah, bueno...olvídenlo. Pero es que odio hablar sola. Sola y sin hacer nada ¿Qué puedo hacer cuando mi pie está pegados a una columna y esta al suelo? Nada.

Cada día intenté de todo, tambalearme de un lado a otro, pero nada. Y si gritaba nadie me escuchaba ¿Quién me escucharía con todo ese tráfico? Nadie..

Pero no los culpo si antes no habían escuchado de mí, y es que vamos. ¿Quién quiere saber acerca de una mujer que se suicidó en una banca de Notre Dame hace casi cien años? Y lo peor de todo es que me maté por amor, o mejor dicho por desamor. ¿Quién quiere saber de una mártir revolucionaria!

No, ustedes no quieren escuchar esa historia. Mejor vayamos a algo importante. Hoy es un día especial.

Hoy tembló en México.

Sí, tembló, pero shh...se supone que nadie lo sabe todavía. Como en 1985, como en 1957, donde me caí, y tuve una cirugía mayor de cabeza y cuello. Vean.

Ya sé que debo de alertar a los demás, pero no es mi culpa que nadie me escuche. Además, soy conciente que no debo, pero me siento muy emocionada por este sismo. Esto moverá cosas en las personas y aunque habrá muchas pérdidas, me dará la oportunidad que he estado esperando por tanto tiempo.

Ya sé que es como una mala broma, que tiemble tan fuerte el mismo día que hace años. Es como abrir una vieja herida que todavía ni ha cicatrizado. Pero no puedo hacer nada. Nadie puede evitar esto...

¡Ya quiero que empiece, ya quiero que empiece! No me malentiendan, es que estoy cansada. Intenten mantener la misma postura por casi un siglo, veremos si no se hartan. Creo que ya no siento mis pies, pero no puedo bajar la guardia, hoy menos que nunca. Porque ya viene.

Admito que me da un poco de lástima esas personas de allá abajo. Sin saber que en unos pocos segundos su vida cambiará para siempre, que muchos no volverán a ver a sus padres, hermanos, o hijos, que muchas construcciones caerán y hoy nubes de polvo adornarán el cielo de México.

Y comenzó. Al principio fue imperceptible, como un pequeño mareo, pero fue ganando fuerza. Por un momento todos se detuvieron, mirándose entre ellos, como si encontraran en los ojos del otro la respuesta a la pregunta que se ha formado en sus mentes. Y se dieron cuenta que es verdad, la tierra se movía. La alerta sísmica inundó la ciudad. Se

oyeron gritos. Y pude escucharlos todos, por fin oí algo que no era la bocina de un auto.

Y ahí fue cuando me dije: ¡Antonieta, tienes que saltar ya! Tienes que aprovechar ahora. Es más creíble que algo se caiga en un temblor a que se caiga de la nada. Así que tiene que ser ahora. Era mi momento de ser libre. Ya no quiero estar aquí arriba. Cierro los ojos y salto a la nada. Por ese segundo, los gritos y el pánico de las personas desaparecieron. Solo era yo, viendo el cielo mientras caía. ¡Cayendo al vacío! ¡No, tonta!, ¡¿Qué hiciste?!... ¡Ya no importa!, ¿qué puede pasar?, ¿Qué aplaste a personas y las mate como la otra vez? No, no, no. Juro que traté de caer donde no había nadie.

Un gran golpe se escucha, he impactado contra el suelo. Seguro que me lastimé la cabeza. Como cuando era niña y me aventé del tejado de mi casa, como cuando también caí en el 57, solo que esta vez no me ha dolido tanto, de hecho, creo que ni lo sentí. Si, ya sé que estoy llorando, pero no es por eso...es...es por el smog de la ciudad.

La tierra deja de moverse. Todo queda en silencio, un silencio que nunca he escuchado aquí y que me asusta, pero no dura mucho. Sirenas de ambulancias comienzan a sonar, llantos de personas y el crujir de las paredes. Yo trato de ponerme sobre mis pies. Se me han dormido después de tanto tiempo allá arriba. Pero lo logro, y mientras todos a mi

alrededor corren, mientras gritos se escuchan y el polvo tapa el sol, yo me siento un poco menos triste este día. Porque por fin estoy de pie.

Si, ya sé que no me caí en este sismo de 2017, ya lo sé, pero imaginemos que si me caí, ¿de acuerdo? Yo quiero compartir su dolor. Quiero platicar, quiero estar con ustedes. No solamente en la ridiculez de las fotos de la boda y quince años, o cuando gana la selección y vienen a cantarme todos desafinados y borrachos: "Ay, ay, ay, canta y no llores, porque cantado se alegra, cielito lindo los corazones..." o cuando se mientan la madre por aquí, se la mientan por allá... ¡en sus marchas, pues!

Así que, como dicen ustedes: a chingar a su madre, ¡yo ya estoy aquí!

Y me quedé alrededor de tres horas en esa calle, fue una de las menos afectadas. Las personas que pasaron me ofrecieron comida y agua. Lo hicieron de una manera tan tierna que me dio pena decirles que no, que yo no como, soy una estatua. Y por eso tenía ocho tortas, tres sándwiches, cuatro frutas y tres botellas de agua. ¡No más! ¡No soy una afectada por el sismo! ¿Que no puede estar una tirada en la calle sin que piensen que es indigente o una persona de la caravana migrante? Al parecer no, al menos por ahora no.

En pocas horas las personas se movieron rápido. Organizaron brigadas, quitaron escombros, ya repartieron comida y medicinas, se crearon

albergues. Hay bastantes jóvenes aquí. Esto no es nuevo, ya lo vi antes, en el 85. Donde hasta dijeron que México había desaparecido del mapa. Todo el mundo quería ayudar, todos los turnos en las brigadas estaban cubiertos, la comida se echaba a perder porque era demasiada. Pero después de dos meses a nadie le importo más, todos tenían mejores cosas que hacer que ayudar o pensar en los afectados. El sismo pasó de moda y todos regresaron a su vida normal, al menos los que pudieron hacerlo. Pero bueno, tuve que levantarme de ahí antes de que siguiera dando lástima.

Antonieta en las mismas circunstancias del principio, con cartel en mano que dice "Viva México, cabrones" Incita al público al leerlo.

ANTONIETA: Bien, ahora que tengo su atención, yo...yo, bueno...mi nombre es...mi nombre es Antonieta Rivas Mercado, y...y he estado viéndolos desde siempre, desde la Victoria alada. (Silencio) ¡Bueno, desde el cómo el Ángel de la Independencia!) Yo estaba tratando de hablar cuando alguien dijo: "¡Todos cálmense! ¡Dirá un discurso!", "¡Si! Un discurso feminista...", "¡No, no es feminista!", "¡Claro que sí! ¡Todas las mujeres que enseñan las tetas y dan discursos en la calle son feministas! ", "¡Ay, no! Otra feminazi..." ¡Obvio no! Ella está apoyando a la comunidad LGTB, ¡por eso se viste tan exótico!", "¡No! Ella apoya a las madres que amamantan a sus bebés en cualquier lugar y momento. Por eso tiene los pechos afuera",

"¡No! ¡Ella está a favor del aborto!", "No ¡Ella defiende los derechos de los animales!", "Yo quiero donar a su beneficencia", "¡Hay que hacer una marcha!", "¡Tomen las calles!".

Y por más que les pedí que me escucharan, no, nadie lo hizo. Hasta que algunos más comentaron: "¡Oigan, ya vieron que se está quemando el Amazonas!", "¡Vamos a ver el partido de fútbol de México!", "¡Ya se estrenó el capítulo de la serie de Luis Miguel!".

Estas últimas tres propuestas se actualizan dependiendo de los temas más relevantes del momento.

ANTONIETA: Y todos se fueron, y yo no sé a dónde ir. Quería ir a mi casa, pero la ciudad era un pinche caos.

Caminé, aunque no sabía cómo llegar ahí. Mi casa estaba por la colonia Guerrero, así que solo tenía que encontrar un camión que me llevara. Me paré en cualquier esquina, y esperé, Pero oigan, ¡los camiones tardaron mucho en pasar!, ¿Es normal que tarden así? Después de mucho por fin se acercó uno.

Levanto mis manos, agitándolas, "¡Hey, quiero subir!". El autobús se detiene enfrente de mí. Las puertas se abren, las de la parte trasera están más cerca, así que subo por ahí. Pero mis alas me estorban, ah, porque en ese momento aún tenía alas. Así que las agarro con mis manos y las abrazo a mí. Miro al frente y todos los pasajeros me observan asombrados. "¡Es un Ángel!", "¡No soy un Ángel, soy

la Victoria alada!", respondo, "Uy, que grosera señora", "Ya siéntese", "Ay no, yo no quiero ir incómoda por sus alas, me pueden pegar", dice una de las pasajeras, "Oiga, ¿apoco la va a dejar subir?", comenta otro al conductor, este por fin voltea a verme, "Pero si es un Ángel", "¡Victoria alada!", "¿Y a dónde quiere ir?", " A la colonia Guerrero", "No, ya no paso por ahí", "¿Cómo que ya no?", "Pues no", "Pero adelante dice que pasas por allá", "Pues sí, pero ya no, que no ve que cambiaron todas las rutas por el sismo.", "Pero has de pasar cerca", "No, no, además, con sus alas no la puedo llevar. Están muy grandes", "Si, que se las quite y la dejamos subir", dice alguien atrás. "No, aquí no cabe", "No, no, estamos bien así", "Yo te doy lo de su pasaje, pero no la lleves", "¡Ya bájate que se me hace tarde!". Dos mujeres me toman de los brazos, me jalonean y empujan a la salida. Logran sacarme. Las puertas se cierran y el camión se va. ¡Putra madre!

No sabía dónde estaba. ¿¿Alguien puede oírme?! Nadie me contestó, pero esta vez fue diferente. Fue porque todos estaban ayudando.

No sabía qué hacer, me paré en una esquina, traté de esconderme de la vista de todos. No quería más miradas raras dirigidas hacia mí. Cuando un hombre pasó, se detuvo y me observó. Pensé que lo haría con lástima, pero no, lo hizo con asombro e interés, "Bonitas alas" me dice, "Gracias" es lo único que

se me ocurre responder. Creo que se irá después de eso, pero no, se queda ahí, observándome, hasta que habla otra vez "Se ve que las hicieron con cuidado, han de valer mucho", "Pues para mí valen mucho", "Como no, si están hermosas", extiende una de sus manos y me acaricia el ala, yo me remuevo incómoda para que la quite, pero no lo hace. "Puedes ganar mucho dinero con ellas, ¿te interesa?", "¿Tú sabes cómo puedo hacerlo?", "Claro. ¿Quieres acompañarme?". Aunque al principio dudo, termino por aceptar y lo sigo. "Verás que tendrás mucho dinero, ah y tranquila. Si en algún momento no quieres continuar, solo dilo y no habrá problema".

No sabía de qué trata todo esto, pero necesitaba dinero. "Por cierto, soy Manuel Lozano, mucho gusto". Eso tenía que ser una maldita broma. Respiré para tranquilizarme. "Antonietta, el gusto es mío".

Llegamos a nuestro destino, arriba dice "Casa de empeño". Sigo sin entender nada. Apenas pongo un pie y todos los que están en ese lugar miran mis alas embelesados "¿Cuánto me das por ellas?", pregunta el hombre con el que vengo. Todos voltean a ver al que parece ser el jefe. Después de meditarlo un poco, da su oferta. No es tanto como imaginé, pero es mejor que nada. Antes de que pudiera hablar, mi acompañante me interrumpe y dice: "Córtalas".

Varios hombres me rodean. Manuel está enfrente de mí. Me siento asfixiada. Toman mis alas de una

manera un poco brusca. "No, sabes que, ya no quiero, por favor quítate", "Tranquila Antonieta, es por tu propio bien, verás que estarás mejor después", "No, ya no quiero, son mías. ¡Quítate!". Los demás hombres se detienen, Manuel me sujeta la cabeza, "No, no pasa nada, ella aceptó".

"¿Y cómo vamos a cortar sus alas?", dice uno de ellos, "No sé, en la bodega hay una sierra, intentemos con eso", "¡No, no quiero, déjenme!", los empujo e intento correr hacia la salida, una de las mujeres que trabaja ahí se acerca. "Tengan, amárrenla con esto", y les da una cadena.

Y así, sin anestesia, sin ser escuchada, siento como me arrancan las alas. "No, no sé puede con esto", "También hay un martillo, voy por él", "Si, pero no lastimes las alas".

Terminan y dan lo que prometieron. En la calle casi no puedo caminar, la espalda me está punzando. Me detengo de una pared para no caer. "Ten, esto es lo que te toca", Manuel extiende unas cuántas monedas hacia mí. "Eso no es nada. Yo quiero más", "No, eso es lo que te corresponde", "No es cierto, eran mis alas, merezco más", "Pero yo fui quién hizo todo el trato, además ni eran de oro, te mintieron. No lo quieres, está bien", "¡No, espera! Dámelo". Él se acerca, toma mi mano y coloca las monedas. "Fue un placer, Antonieta". Acaricia mi cicatriz y se va...

Y aquí fue donde ustedes entraron. Es una pena que me tengan que ver así y no como el glorioso Ángel

al que están acostumbrados. Que no sé ni porque me dicen Ángel, si soy mujer...

Pero saben, me siento aliviada. No me miren así, ustedes no las cargaban todo el pinche tiempo, esas alas estaban muy pesadas...claro que me hubiera gustado más por ellas.

¡Esto ni de limosna me lo aceptan! ¡Ni para una llamada!

De hecho, ¿a quién podría llamar?, ¿qué persona que haya conocido podría estar viva?... Mi hijo solamente. Si, claro, mi hijo. Toñito. Él debe tener un teléfono, si un teléfono, ¡puedo llamarlo!

Pero no se su número y tampoco donde encontrarlo. ¿Seguirán existiendo las guías telefónicas? No, seguramente no.

Busco un teléfono de monedas. Pero en cada esquina a la que voy no hay nada. Solo hay unos artefactos distintos que no logro entender. Intento, investigo, pero no puedo saber cómo funcionan. Una señora me ve tan desesperada que me dice: "Ya no sirven, pero si tiene mucha urgencia, tenga, le presto el mio.", y me da una pequeña tablilla que no sé qué es. No sé cómo funciona. Me siento muy estúpida. Tecleo el número, pero no pasa nada, saco en conclusión que ya no es con la rueda, haciendo un círculo con los dedos. La mujer me mira con pena, "Si quiere, yo se lo marco, ¿qué número?", me dice. "No tengo el número", le digo, y me siento muy

avergonzada, porque no se nada de mi hijo. "Dígame como se llama y yo ahorita se lo busco en la red." Yo no sé de qué red está hablando, pero obedezco, "Donald Antonio Blair Rivas Mercado". Ella hace diferentes trazos en su tablita, después de un momento dice. "Aquí está. Hay tres contactos.", y me muestra toda la información. "Marqué al primero" y me devuelve el artefacto.

"Lo siento, el número que usted marco no existe."

No era mi hijo. Pero aún quedaban dos opciones. La señora repite la operación.

Vamos, hijo, contéstame, contéstame.

"Lo siento, el número que usted marco no existe."

Última oportunidad, vamos hijo, tienes que ser tú. ¡Ya no quedan más opciones!

Espero, espero. "Si, diga". Entonces la boca se me seca y quiero gritar que te amo, que soy yo, tu mamá, pero las palabras no salen "¿Bueno? ". Tengo que contestar, sino colgarás. "¿Antonio?", "¿Quién habla?", "¿Antonio, eres tú? Por favor dime que eres tú ", "¿Quién habla?", "Soy Antonieta, soy tu mamá". Silencio eso es todo lo que hay. "Mi madre está muerta", "No, no sé cómo, pero no. Estoy aquí, estoy aquí abajo ", "No, se equivocó de número, mi madre está muerta", "No, aquí estoy hijo, Ya no estoy en París, ya no estoy en Notre Dame, estoy aquí, y quiero estar contigo ". Y de nuevo silencio, el silencio que tanto odio, y él habla: "Tú no me

necesitaste para morir, y desde entonces yo no te he necesitado para vivir". Y cuelga.

Volteo y la señora me mira sorprendida, "¿Usted escuchó?", le pregunto. "N-no, no, por supuesto que no, no, no.". Le devuelvo el teléfono con un gracias. "Mi hijo está ocupado, dice que le hable más tarde", "Si, claro...no hay problema" ... Me mira con lástima y antes de irse, me dice "Que la Virgencita la cuide, señora".

¡Ay, ya!, ¡No importa!, ¡iré a cualquier lugar, nada puede ser peor!

Y llego a un albergue. ¿En serio, Antonieta? ¿No se te puedo ocurrir algo mejor? No, de por si nunca he tenido buenas ideas. La mayoría de mis decisiones han sido malas. Derrochar la fortuna de mi padre, apoyar a José Vasconcelos en su carrera política, enamorarme de Manuel Lozano, apoyar al teatro Ulises, ir esa mañana a Notre Dame y...bueno, esa no fue tan mala.

Y ahora estoy aquí, junto con los demás afectados del sismo. Me han dado una caja con comida etiquetada con el logo de algún partido político. Me han dado una cobija y un lugar en el suelo para acostarme.

Se pone un jorongo, los lentes de sol y se cubre la cabeza con un rebozo.

Veo a mi alrededor y todos tienen miedo, todos temen a la réplica. Ante el más mínimo movimiento, todos

se alarman. Si, la herida y el viejo trauma han regresado, más fuertes que nunca. Cierro los ojos. Duerme para no pensar, duerme para no pensar.

Papá no sé qué hacer. Quiero ir a casa. Es lo que he querido todos estos años. Volver a mi hogar. Pero no sé cómo. Si tan solo pudieras estar aquí y mostrarme el camino a ella.

Camino, camino y las calles se me hacen eternas, y de pronto parecen todas iguales. Me dejo llevar por el instinto, dejo que mis pies se muevan solos. Nunca perdí de vista mi casa cuando estuve allá arriba. Puedo encontrarla aquí. Por supuesto que puedo hacerlo.

Y entonces me detengo, la veo. Ahí está. Nuestra casa, papá. Corro hacia ella, en donde estaré en tus brazos. En donde no estaré de nuevo sola. Te prometo que no me volveré a aventar de ningún tejado, te prometo que no volveré a jugar que sé volar. Ya casi papá, ya casi estoy contigo.

Estoy enfrente de la puerta, pero no puedo entrar. Hay una reja. ¡Maldita sea! Esta casa está sola, pero aun así de pie, desafiando al olvido y aquellos que no conocen su historia...

No vale la pena estar aquí. No te enfades, pero no puedo quedarme, No creas que te estoy abandonado, ni mucho menos olvidando. Pero no baje para estar sola de nuevo.

¡Estúpida reja que no me deja entrar! ¡Estúpido monumento, estúpida cabeza que no deja de dolerme! Pateo la puerta y me lastimo el pie, ¡Carajo! ¡Soy de metal! Se supone que esto ya no debe dolerme..

Despierto. Todo está oscuro, tengo frío. Miro las paredes para distraerme, y entonces lo veo. Hay un cartel con mi nombre y mi foto. ¡Me están buscando! El impacto del sismo ha bajado y por fin, se han dado cuenta que desaparecí. Me acerco a verlo y veo bien, dice: "Casting" ¡¿Qué?! ¿Quieren buscarme un reemplazo?, ¿a mí? ¡El monumento más importante del país! Casting para el nuevo símbolo de la patria. Arrancó el cartel, un casting. Es lo que valgo, un casting. ¡Pues iré!, claro que iré. Solo para rechazar el trabajo cuando me lo den, porque seguro que me aceptarán.

Llego a la dirección que marca el papel. Entro. Hay muchas...personas. Mujeres de piel blanca y morena, altas y bajas, gordas y flacas. Incluso hay una niña, yo no sé qué hace una niña aquí si el cartel decía mayores de edad. Y hay un hombre...vestido de mujer...pero se ve que es un hombre. ¿Cómo le dicen a eso?, ¿un trans? Bueno, eso.

La puerta se abre y sale una chica llorando, diciendo: "No lo hice nada bien". Todas las personas que están en la fila corren a consolarla.

"¡Siguiente!". Se oye un grito desde dentro. Nadie se mueve, entonces supongo que sigo yo. Entro a un

cuarto. Me paro, hay un fondo blanco, una luz me da en la cara.

DIRECTOR: Muy bien, párate en la marca. Muestra tu perfil derecho, ahora el izquierdo, una vuelta. Bien, ¿qué experiencia tiene en el teatro?

ANTONIETA: Bueno, nunca estudia actuación formalmente, pero fundé y actué en el teatro Ulises, además trabajé con Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y fui mecenas de grandes artistas.

DIRECTOR: Ajá...bueno, comienza con el texto.

ANTONIETA: ¿Cuál texto?

DIRECTOR: El texto que mandamos por correo electrónico.

ANTONIETA: ¿Por dónde?

DIRECTOR: ¡Esta bien!, haz como si fuera un ángel.

ANTONIETA: ¿Perdón?

DIRECTOR: Que actúes como el Ángel.

ANTONIETA: No sé a qué se refiere con eso. Así que hago lo único que sé hacer. Me paro en un solo pie, estiro mi mano hacia enfrente, miro al horizonte y grito: ¡viva México!, ¡viva los héroes que nos dieron patria!, ...

DIRECTOR: ¡Corte!, Gracias. Siguiente.

ANTONIETA: ¿Qué?

DIRECTOR: Dije corte.

ANTONIETA: ¿Es todo?

DIRECOR: Si. Ahora retírate.

ANTONIETA: ¿Y qué tal lo hice? ¿Me darán el personaje?

DIRECTOR: Mira, das el perfil, pero exageras. El Ángel de la independencia no actuaría de esa manera, no se vería tan tenso.

ANTONIETA: Pero es una estatua...

DIRECTOR: No importa. Necesitamos a un Ángel con más nacionalismo, con más alegría de estar en el pedestal. Un Ángel que haga que quienes lo miren, se sientan orgullosos de ser mexicanos, aunque no conozcan nada de él. Eso es lo de menos, lo importante es que cada vez que te miren, sientan que todo va bien. Porque mientras tu estés allá arriba, no importa lo que pase alrededor, no importan los demás, porque te aman. Y si alguien se atreve a atacarte, ellos le regresaran el golpe multiplicado, sin pensarlo. Ese es el tipo de amor que tienes que despertar. No todas las acciones que hiciste.

ANTONIETA: Pero eso es un engaño.

DIRECTOR: Sí, pero es lo que el pueblo necesita.

ANTONIETA: ¿Entonces?

DIRECTOR: Gracias, querida. Siguiente.

ANTONIETA: Adelante, continúen con su estúpida búsqueda de la libertad en México. Cuando la encuentren, asegúrense de caracterizarla bien. Para que en verdad engañen a todos. Solo espero que los directores elijan a una actriz y no a una maestra de kínder. O por lo menos a una mujer.

¡Es que ni siquiera puedo actuar bien siendo yo! Acepté hacer esto por, ¡no sé! Después de ver lo que pasó con mi casa, tenía que encontrar algo que hacer, algo de que vivir. Pero ya no importa. Me han dejado muy en claro que soy reemplazable. Salgo de ahí. Y en la entrada veo una larga fila de personas. Si supieran lo que significa estar allá arriba no habría nadie aquí. Quiero decirles que se vayan. Quiero advertirles, pero no. Tendrán que aprender la lección solos.

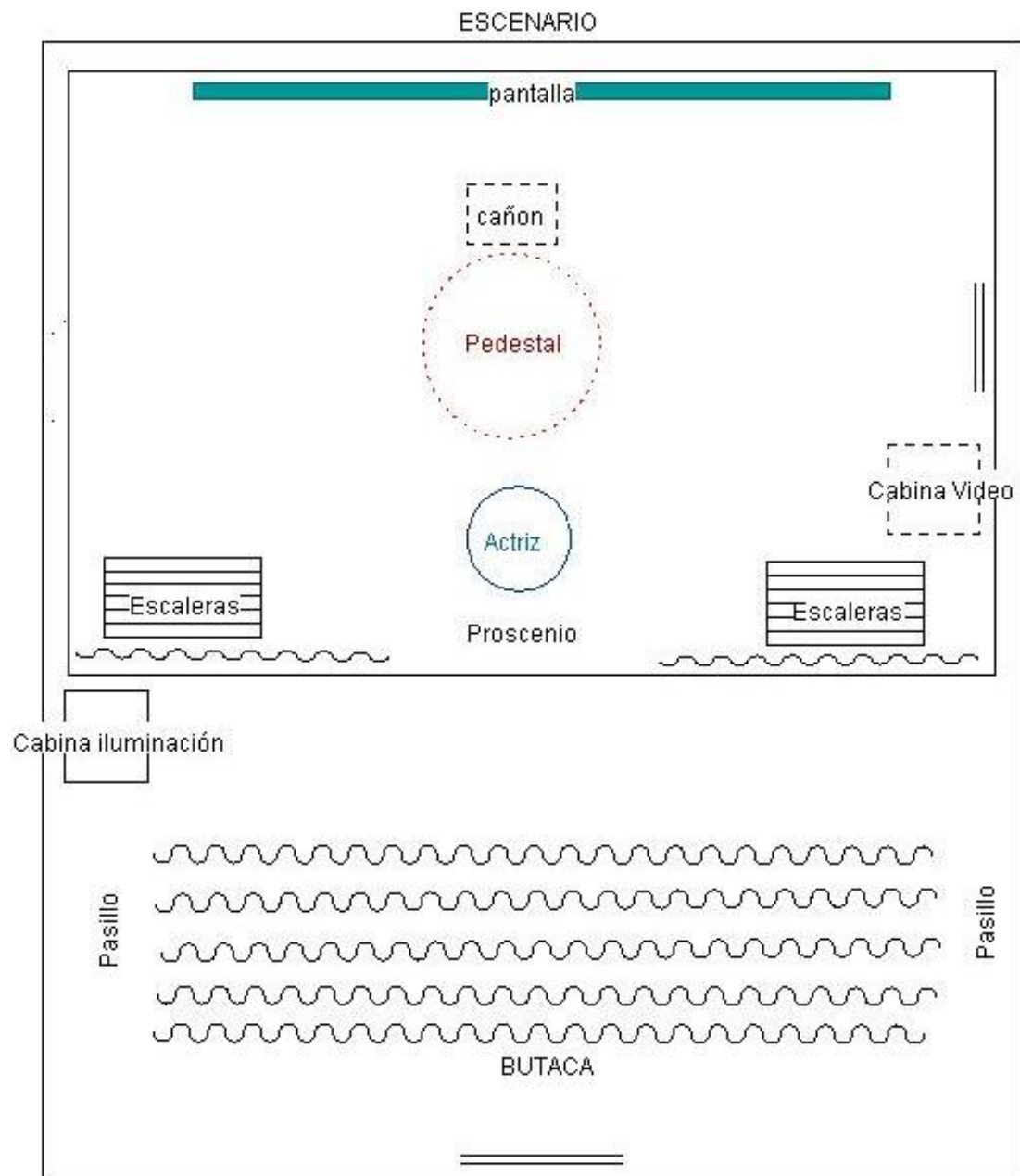
Coloca las cintas de precaución y el letrero al pie de la columna "En reparación por la cuarta transformación".

ANTONIETA: Oigan, ustedes, si ustedes, si se quieren quedar, adelante. Yo me voy a la villita a rezar. Ahí me dicen si me acompañan. A ver si así nos hace el favor de que este país brille como mis alas empuñadas.

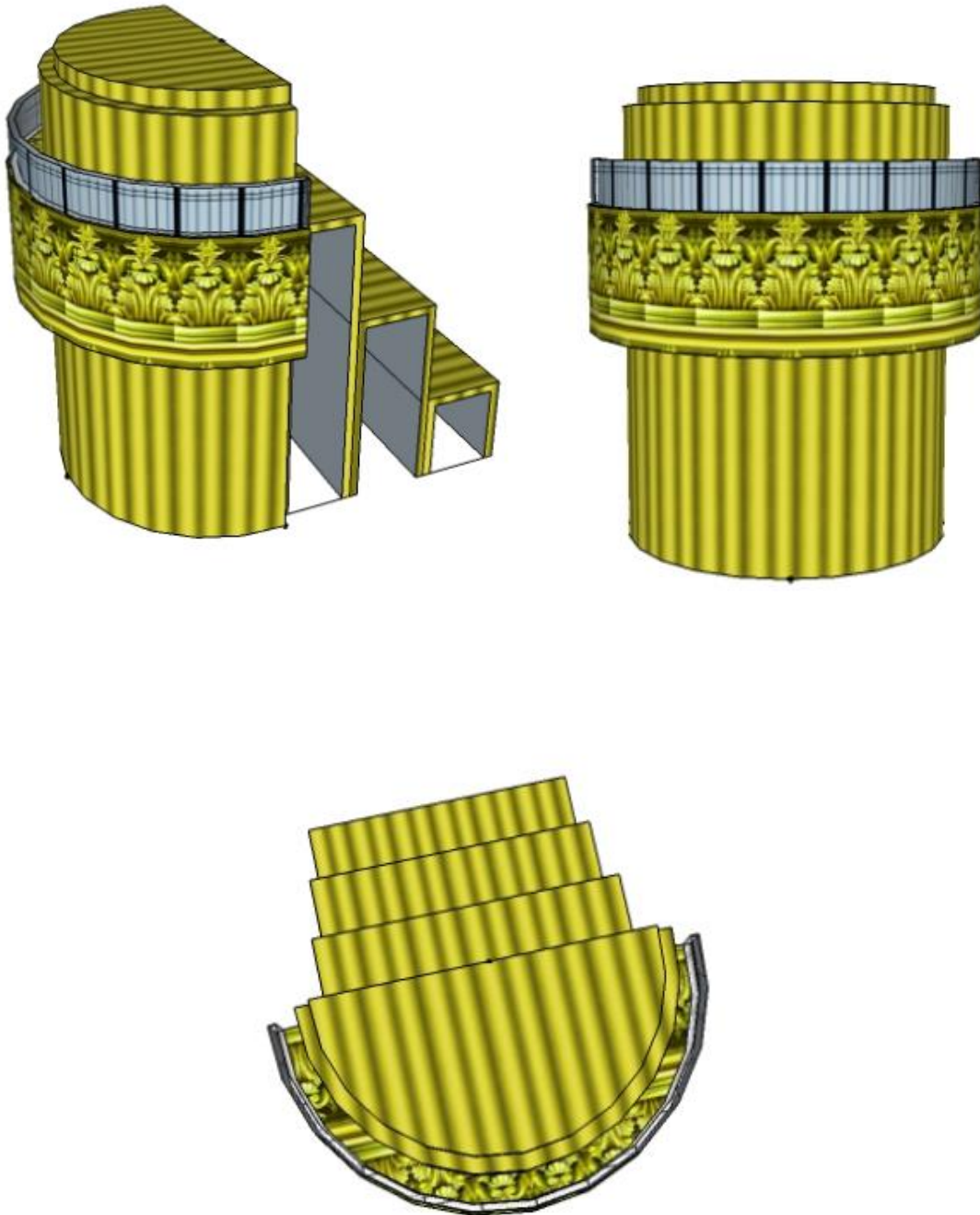
Antonieta se inca y así comienza a avanzar hacia la salida.

b. diseños

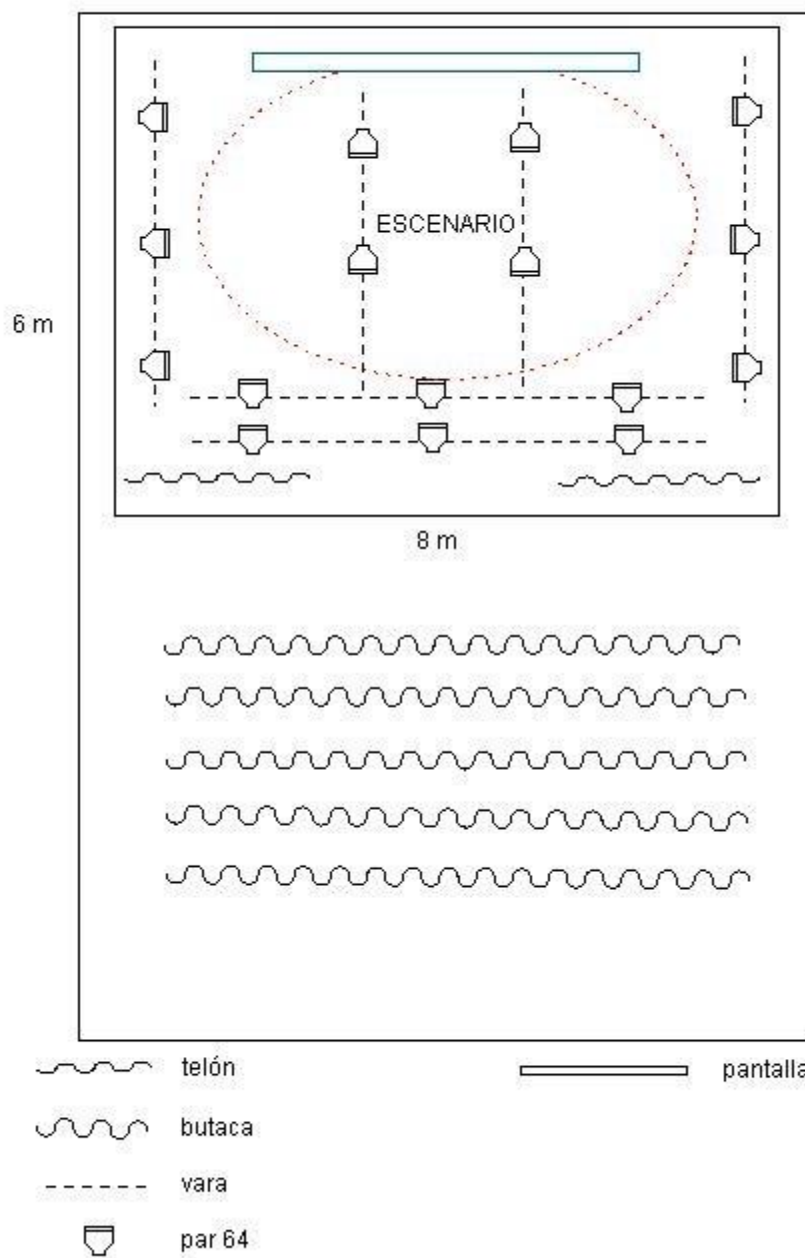
Espacio



Escenografía



Iluminación



Diseño de vestuario

Diseño de programa de mano y cartel

¡Vive Mexico, vive!

De Diana Vázquez

Antonieta Rivas Mercado después de su suicidio en Notre Dame decide vivir en "Victoria Alada" o como todos lo conocemos: "El ángel de la Independencia", tras muchos años sin poder hacer "nada" decide saltar durante el terremoto del 19 de septiembre del 2017 para ayudar a reconstruir la nación.

Acciona

Xanath García

Dirección

José Avilez

Diseño de vestuario

Carolyn Martínez

Realización de vestuario

Art diversity

Diseño escenográfico

Daniel Huicochea

Composición musical

Javier Vega

Diseño visual y fotografía

Tania Escobar

Iluminación

Roxanna Urcid Nava

Asistente de iluminación

Cristian Rafael y Andrés Rejón

Staff

Paola Hoyos

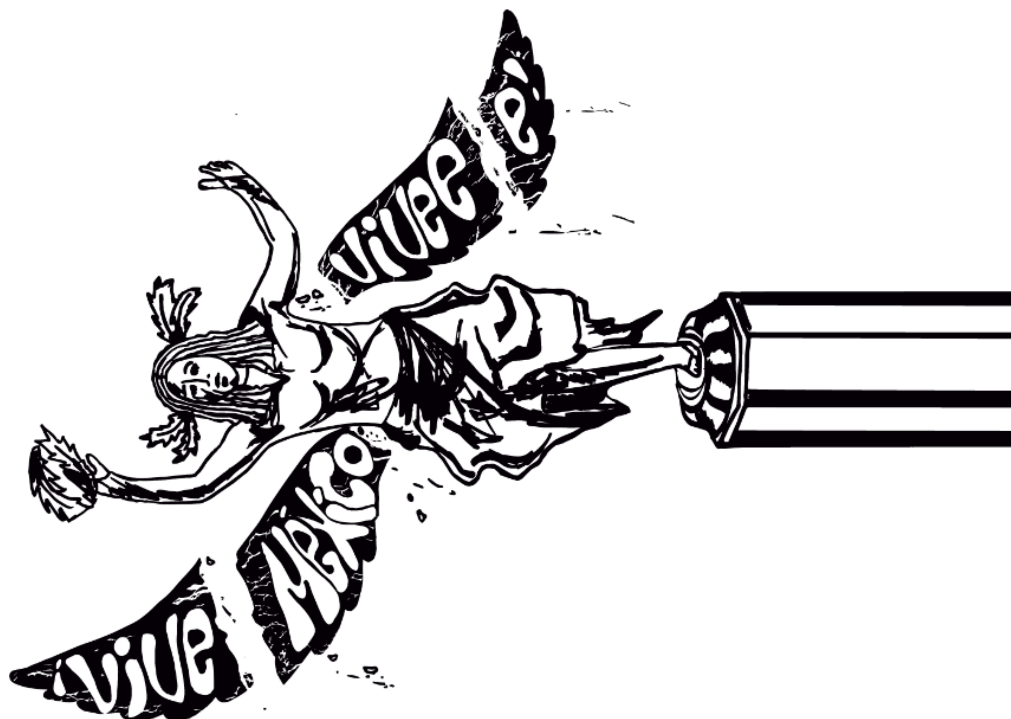
Diseño de Cartel

Jesús Méndez López

Respeto

Reusa

Recicla este volante



Dr. Alfonso Ruiz Esparza Ortiz
Rector

Dr. Jaime Vázquez López
Secretario general

Mtro. Alberto Mendiola Olazagasti
Director de la Facultad de Artes

Mtra. Naki Magdalena Diaz González Santillan
Secretaría de Investigación y Estudios de Posgrado

Mtro. José Gabriel García Galicia
Secretario Académico

Mtra. Porfiria Gutiérrez Vázquez
Secretaría Administrativa



BUAP



**ENTRADA
LIBRE**

**17 HORAS
FUNCIONES**

OCTUBRE: 5, 12

NOVIEMBRE: 9, 16, 23, 30

TEATRO IGNACIO IBARRA MAZARI

AV. PALAFOX Y MENDOZA 407 COL. CENTRO

OCTUBRE: 18 Y 25 15:00 HORAS

FORO 20, FACULTAD DE ARTES BUAP

EDIF. ART 4 CUMULO DE VIRGO SN. RESERVA TERRITORIAL ATLIXCÁYOTL

DIRIGE: JOSÉ AVILEZ DÍAZ

ACCIONA: XANATH GARCÍA

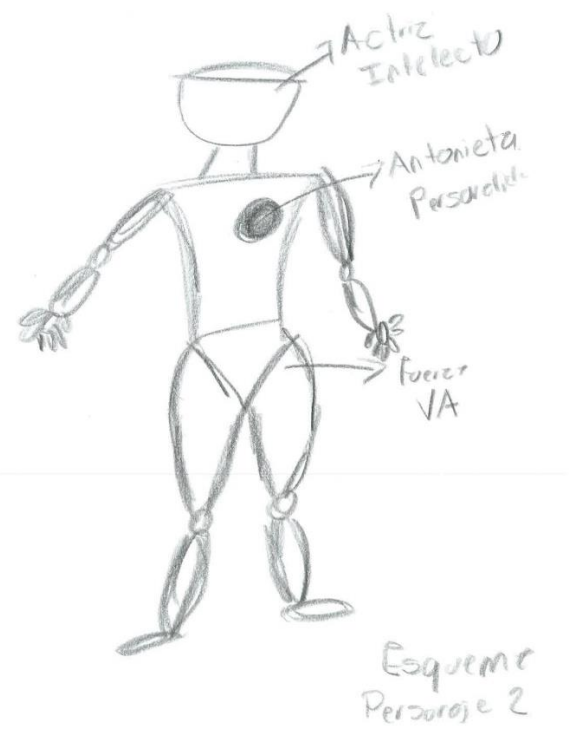
DRAMATURGIA: DIANA VÁZQUEZ

c. Mapeo

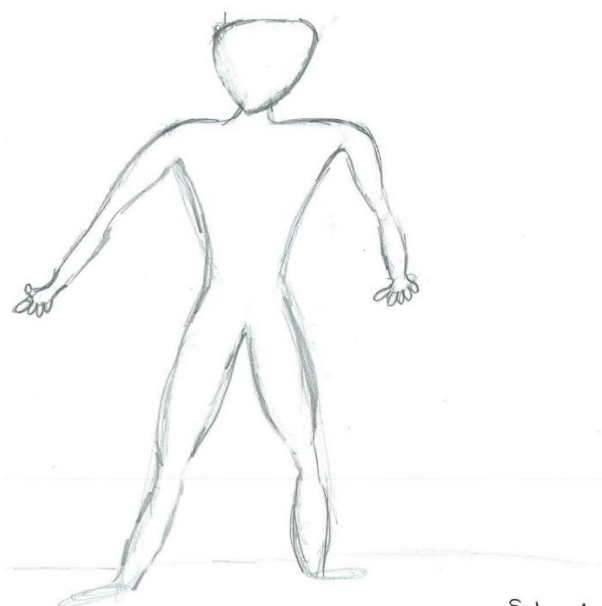
Silueta de personaje video



Esquema personaje 2

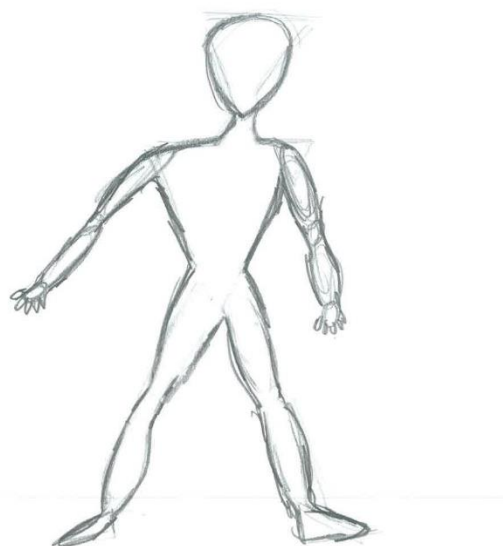


Silueta 1 Xanath



Silueta
1
Xanath

Silueta 2 Xanath



Silueta 2
Xanath

d. galería Fotográfica





