



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

“CONCIENCIA ACTORAL E INTEGRAL EN LAS ACTRICES DEL MONTAJE
EN NINGUNA PARTE, DE LA LICENCIATURA DE ARTE DRAMÁTICO.”

**TESINA QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO**

PRESENTAN:

NAYELI ESCALANTE GONZÁLEZ

ANDREA LORANCA VARGAS

AUREA ANGÉLICA MADERO VALLEJO

ASESOR

DANIEL HUICOCHA CRUZ

Puebla, 2017

Dedico esta tesina a mi familia, especialmente a mi madre que con su apoyo, trabajo y confianza pude llegar hasta aquí. A mis compañeras de tesis, porque nunca nos rendimos. Al maestro Daniel Huicochea porque siempre confío en mí y me enseñó la disciplina.

Nayeli Escalante

El presente trabajo es dedicado a mi familia, por su apoyo y amor incondicional, ustedes representan el mayor ejemplo en mi vida. Gracias Alejandro, por creer en mí y tu infinita paciencia. Agradezco a mis colegas, porque juntas aprendimos que el esfuerzo siempre valdrá la pena. A Araceli Rebollo, porque no solo me enseñó del Teatro sino de la vida, y a Daniel Huicochea, por transmitir su valioso conocimiento con nosotras, sin ustedes este trabajo no sería posible.

Andrea Loranca

A mi familia y amigos, en especial a mi madre y a mi tía Ana, por todo el apoyo y la confianza que me han brindado todos estos años. Agradezco a mis compañeras Andrea y Nayeli, por la paciencia, tolerancia, dedicación y solidaridad con este proyecto. Agradezco a los profesores involucrados en esta tesina porque sin ellos no lo hubiéramos logrado.

Aurea Vallejo

Índice

Introducción	1
Justificación	2
Objetivos	3
Capítulo I: desarrollo teórico	4
1.1 Elementos significativos del texto dramático	4
1.2 Estructura dramática: forma abierta, o no aristotélica	5
1.3 Personaje	7
1.4 Estructura del teatro del absurdo y comparación con el montaje <i>En ninguna parte</i>	9
Capítulo II: desarrollo práctico	12
2.1 Diagnóstico práctico de la puesta en escena	12
2.2 Referencias musicales, cinematográficas, pictóricas y dancísticas	13
2.3 Konstantin Stanislavski	15
2.4 El teatro épico de Bertolt Brecht	18
2.5 El actor como instrumento, instrumentista y partitura	24
Consideraciones finales	29
Tratamientos del montaje <i>En ninguna parte</i>	29
Consideraciones finales sobre el trabajo de Nayeli Escalante González:	35
Consideraciones finales sobre el trabajo de Andrea Loranca Vargas:	41
Consideraciones finales sobre el trabajo de Aurea Angélica Madero Vallejo:	48
Consideraciones y reflexiones sobre el proceso personal de Nayeli Escalante González	54
Consideraciones y reflexiones sobre el proceso personal de Andrea Loranca Vargas	56
Consideraciones y reflexiones sobre el proceso personal de Aurea Angélica Madero Vallejo	58
Bibliografía:	63
Anexo I: Adaptación colectiva del texto <i>En ninguna parte</i> de Alejandro Jornet	65
Anexo II, fotografías	71

Introducción

*En ninguna parte*¹ de Alejandro Jornet es una obra de teatro escrita en el 2004 en la que se presenta a un grupo de jóvenes adultos, Alba, María, Víctor, Elena y Daniel, que hablan de sus problemas y al mismo tiempo los evaden mediante sus adicciones. Ángel Mancilla, estudiante de la terminal de dirección de la licenciatura de Arte Dramático de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, seleccionó esta obra para realizar un montaje en la materia de Dirección escénica I. Para tal fin, convocó a cinco actores, entre ellos, las actrices que realizaron esta investigación: Nayeli Escalante González, Andrea Loranca Vargas y Aurea Angélica Madero Vallejo.

Dado que la obra trata temas como la vacuidad y el sin sentido de la vida, se tomó la decisión de aproximarla a los actores, para lo cual hubo necesidad de modificar la dramaturgia. Se incluyeron escritos que exponían lo que significaba para cada uno de los participantes estar “en ninguna parte”. Tanto el proceso creativo como las escenificaciones evolucionaron a partir de varios tratamientos, dado que el proyecto duro casi cuatro años.

Al realizar un primer acercamiento al texto, se consideró que por su temática universal, podría interpretarse a partir de los componentes de acción dramática descritos en la poética de Aristóteles. No obstante, como menciona Armando Partida Tayzan: “[...] debido a las diversas interpretaciones que hay de dicha poética, su aplicación se vuelve confusa, dando prioridad a la clasificación de género sin tomar en cuenta que la estructura del texto este constituida o no por los componentes dramáticos señalados por Aristóteles”². Consecuentemente, este tipo de interpretación propicia que se desconozca la naturaleza de los textos analizados pues se llega a soslayar la importancia del contexto histórico de la dramaturgia.

Generalmente se suele hablar de teatro aristotélico como una forma predominante en los siglos XVI, XVII y XVIII, antes de las transformaciones históricas de los textos dramáticos que ocurrieron en los siglos XIX y XX, cuando aparecieron el teatro épico, el teatro del absurdo y las vanguardias.

1 El título original de la obra de Alejandro Jornet es *En el culo de ninguna parte*, por cuestiones académicas se optó por cambiarle el título.

2 Armando Partida Tayzan, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos* (México, DF, Ítaca, 2004), 7.

Para llevar a cabo el análisis de un texto que se va a representar, es importante tener claro si se trata de una obra contemporánea o no, ya que a partir de ello se llevará a cabo el trabajo de escenificación. Si el análisis no es acertado, la concepción del montaje se dificulta. Por eso resulta tan importante mejorar la preparación de los intérpretes a partir de una actualización teórica.

Esta investigación les permitió a las actrices analizar, refutar y corregir los puntos más débiles de su trabajo escénico, partiendo del análisis del texto hasta llegar a la puesta en escena. Fue un ejercicio que conjuntó la teoría y la práctica para el cual se consultaron autores como Norma Román Calvo (cuya teoría fue fundamental, pues sus obras aportaron de manera didáctica y clara conceptos muy importantes para esta investigación), Konstantin Stanislavski, Patrice Pavis y Bertolt Brecht entre otros. El estudio de estas obras permitió señalar inconsistencias de la puesta en escena *En ninguna parte*.

Justificación.

Esta investigación se dio primordialmente gracias a la armonía e inevitable entendimiento que surgió entre las integrantes del grupo tras cuatro años de trabajo. Al concluir la licenciatura en Arte Dramático de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla se buscó la manera de aprovechar el trabajo del montaje *En ninguna parte* y después de investigar que modalidades de titulación había disponibles en el Colegio de Arte Dramático, se decidió elaborar una tesina para documentar y explicar cómo se realiza un proceso de montaje final, con la intención de fortalecer los conocimientos actorales de las intérpretes mediante el trabajo de la puesta en escena.

Durante el proceso de montaje y representaciones, las actrices tenían la sensación de que había inconsistencias en la propuesta escénica, sin lograr entender qué equivocaciones podrían estar ocurriendo. Que la obra fuera un texto contemporáneo fue un reto para las actrices hasta que se logró identificar la diferencia entre un texto aristotélico y uno no aristotélico. Esta investigación logra unificar tres perspectivas de trabajo diferentes y recoge algunas aplicaciones de los conocimientos obtenidos por las actrices en la Licenciatura de Arte Dramático de la BUAP. En esta investigación se expone de qué

manera, utilizando el distanciamiento³ es posible generar preguntas y reflexiones en el auditorio e incluso propiciar una toma de conciencia.

Objetivos

Objetivo general.

Lograr que las actrices del montaje *En ninguna parte* tuvieran una toma de conciencia actoral integral que contribuyera a transformar dicha puesta en escena en un montaje profesional.

Objetivos particulares.

- Realizar una investigación teórica-práctica a través del montaje *En Ninguna Parte*.
- Subrayar la necesidad de un proceso de actualización teórica durante el proceso de escenificación.

Desarrollo y planteamiento del problema de investigación.

En un principio se desconocían las características particulares de los textos contemporáneos, y por ello, se abordó la dramaturgia como si fuera aristotélica y a partir de una metodología vivencial. Esto causó un desfase que generó inconsistencias en la puesta en escena. Dicho problema fue muy notorio al observar las reacciones del público, pues los espectadores experimentaban una suerte de catarsis en lugar de vivir una toma conciencia respecto al contexto juvenil actual. Para lograr este último objetivo, el método del distanciamiento de Bertolt Brecht fue ideal.

³ "[...] Para crear la distancia que provoca el asombro, el teatro épico utiliza medios de “distanciación” bajo la fórmula de la fábula o la parábola y sus simplificación acentuada en carteles, proyecciones, canciones y discursos al público que interrumpe el diálogo y favorece la crítica, cambio de escenografía ante los ojos del público para romper la ilusión teatral, cambios de luces, interpretación “gestual” mostrativa (uso de máscaras)". Alberto Millares, *Nuevos rumbos del teatro*, 253-254, citado por Partida, Armando. *Ídem*, 146.

Capítulo I: desarrollo teórico

1.1 Elementos significativos del texto dramático.

Después de hacer una lectura de cualquier texto dramático, analizarlo es el paso siguiente rumbo a la escenificación. Además, para el equipo de trabajo escénico, el análisis constituye una oportunidad para crear, discutir, segmentar y construir el montaje.

Desde Pierre Régner⁴ hasta nuestros días, el análisis de texto representa una herramienta imprescindible para gestar la escenificación. Sin embargo, es común que éste se realice de manera equivocada y en consecuencia se menosprecia su importancia. Por tal motivo, “la inspiración del momento” suele desplazar al análisis de la dramaturgia en el proceso creativo y a su vez, esto provoca que se anteponga la emoción al trabajo de investigación, lo que resulta en una práctica sin sustento formal alguno.

Esta problemática se presentó al comenzar el montaje de *En ninguna parte*, pues se prescindió del análisis de texto y ello provocó que las actrices no llegaran a cuestionar la naturaleza del mismo. Su contenido se redujo a interpretaciones subjetivas; durante los primeros tratamientos se analizó la dramaturgia considerando que se trataba de un texto aristotélico y se pasó por alto que su estructura, contemporánea, diverge respecto a la interpretación clásica del teatro. Tras leer el libro de Norma Román Calvo *Para leer un texto dramático* y con apoyo teórico de Armando Partida Tayzan, se descubrió que el texto poseía una estructura no aristotélica por lo siguiente:

[...] el sentido del concepto de acción dramática es variable de acuerdo a la función dominante de alguno de los componentes aristotélicos en la composición dramática en una etapa determinada, lo cual define de manera tanto diacrónica como sincrónica diversos modelos de acción dramática en la historia de la dramaturgia⁵.

4 "Pierre Régner y Louis Juvet dos hombres que fueron profesores del Conservatorio y que nos dejaron huellas escritas de sus métodos docentes: *Le Tartuffe des comédies de Régner* (1896), *Molière et la comédie classique y Tragédie classique et théâtre du XIXème siècle de Juvet* (1965 y 1968) [...] para que el alumno aprenda los secretos de la profesión mediante el análisis y la reflexión". Odette Aslan, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica, problema ético* (Barcelona, España: Gustavo Gili, S.A., 1979), 47-48.

5 Partida, Armando. *Ídem*, 26.

No fue sino hasta realizar esta investigación que se evidenció la escasa profundidad del estudio del texto y sus elementos para concientizar el trabajo escénico.

En los siguientes apartados se analizará cada uno de los aspectos, externos e internos que constituyen dicho análisis textual.

1.2 Estructura dramática: forma abierta, o no aristotélica

Román Calvo menciona que hay diversos componentes dramáticos que diferencian a las obras teatrales de forma abierta (o no aristotélica) de aquellas de forma cerrada o aristotélica, también aclara que:

La forma cerrada o aristotélica, también llamada dramaturgia clásica, designa un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo. Es un sistema autónomo y lógico, con determinadas leyes dramáticas, entre las que destaca el sistema llamado tres unidades. Este sistema nació como doctrina estética en los siglos XVI y XVII en Italia y Francia. En 1570, el crítico italiano Ludovico Castelvetro hace una traducción y comentario de la poética de Aristóteles, añadiendo, por su cuenta, a la unidad de acción recomendada efectivamente por Aristóteles las otras dos: la unidad de lugar y la unidad de tiempo, atribuyendo al filósofo griego el concepto total de la doctrina⁶.

Debido a las características del texto de Jornet fue evidente que la interpretación inicial que concluía que la obra tenía cualidades de la forma clásica, era errónea, pues la obra no cumple con las tres unidades mencionadas. A continuación se exponen dichas discrepancias:

⁶ Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático* (México: Paidea, 2003), 86.

a) Lugar.

En la obra *En ninguna parte*, no existe unidad de lugar, tal como sugiere Román Calvo. La condición para que dicha unidad esté presente es que toda la acción ocurra en un mismo lugar y en la obra de Jorner nunca se hace mención de espacios determinados. Román Calvo propone que en estos casos, las acotaciones del texto dramático tienen un carácter diegético⁷, ya que la localización de los personajes se infiere cuando describen detalladamente dónde se encuentran, sus estados de ánimo, sus actitudes corporales, las entradas y salidas de escena. Dado que se mencionan sitios esporádicamente, nunca queda claro si el personaje está ubicado en un espacio determinado o solo hace una alusión a otro lugar.

b) Tiempo.

Aparentemente, la dramaturgia no delimita a un tiempo en específico. Cada personaje menciona tiempos distintos en sus recuerdos. Para las actrices fue difícil determinar el papel del tiempo en la historia debido a estas variaciones. Román Calvo propone que en estos casos hay “[...] un tiempo descrito por la palabra en acotaciones o en el discurso de los personajes”⁸. Se concluyó que esta unidad tampoco está presente.

c) Acción⁹.

Para que haya unidad de acción, ésta debe girar en torno al conflicto para llegar a su resolución. Como menciona Román Calvo: “[...] las obras que relatan simultáneamente varias historias no tendrán unidad de acción”¹⁰.

⁷ “Imitación de un acontecimiento mediante palabras, contando una historia en vez de presentar los personajes en acción.” Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología* (Buenos Aires, Paidós Comunicación S.A., 1998), 131.

⁸ Román, Norma. *Para leer un texto dramático*, 90.

⁹ “Serie de acontecimiento escénico producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes, la acción es, a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en el escenario y, al nivel de los personajes, aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales [...] la acción es, por lo tanto, el elemento que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra”. Pavis, Patrice. *Idem*, 20-21.

¹⁰ Norma Román Calvo, *Los géneros dramáticos su trayectoria y su especificidad* (México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007), 87.

En la dramaturgia hay historias contadas simultáneamente. A estos relatos, aparentemente los relacionan las temáticas de la vacuidad y el sin sentido, sin embargo, no existe un punto de convergencia real. “En la ley de unidad de acción se considera que la acción relatada debe ser una, la cual se limita y se unifica en torno a un acontecimiento principal donde todo tiene necesariamente que encaminarse a la resolución del conflicto”¹¹ por lo tanto, si el conflicto provoca la acción, su ausencia determina que en la obra no hay acción tal como se define a la manera clásica, sino un tipo de acción discontinua.

Del mismo modo se identificó que el final del texto es inconcluso, queda al criterio del espectador su interpretación. Así que estas particularidades concuerdan con la estructura abierta tal y como propone Román Calvo.

1.3 Personaje

Se intentó clasificar a los personajes de acuerdo a “su complejidad y participación”, tal como sugiere Román Calvo. Para ello era necesario identificar sus conflictos, pues:

El conflicto dramático resulta de las fuerzas antagónicas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación [...] El conflicto se ha convertido en la marca específica del teatro. Ello, sin embargo, solo queda justificado para una dramaturgia de la acción (forma cerrada). Otras formas (épicas, por ejemplo) o bien otros teatros (asiáticos) no se caracterizan de la presencia del conflicto y de la acción. [...] Todo conflicto dramático se basa, según una teoría marxista o simplemente sociológica, en una contradicción entre dos grupos, dos clases o dos ideologías que, en un momento histórico dado, se encuentran en conflicto. En última instancia, el conflicto no depende solo de la voluntad del dramaturgo, sino de las condiciones subjetivas de la realidad social descrita¹².

11 Román, Norma. *Ídem*, 87.

12 Pavis, Pavis. *Ídem*, 90-91.

Sin embargo, los personajes de *En ninguna parte* tienen conciencia de su condición y aceptan su realidad. La ausencia de conflicto planteó un nuevo problema. En el caso de los personajes épicos, según Armando Partida Tayzan, “en el interior de los mismos [...] no hay, propiamente hablando, ni unidad ni conflicto de sentimientos”¹³. Gracias a esta reflexión se dedujo que en la obra se sustituye el conflicto por la presencia de *situaciones dramáticas*¹⁴ que están estrechamente relacionadas con el contexto sociocultural contemporáneo, particularmente con la generación del milenio¹⁵.

Más adelante en el análisis, se llegó a la conclusión de que los personajes de la obra corresponden a tipos. De acuerdo con la clasificación de Román Calvo: “El tipo es un personaje convencional que posee características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público”¹⁶. Los personajes de *En ninguna parte* simplemente subsisten, su grado de complejidad está ligado a la situación dramática en la que se encuentran. Se asemejan a Vladimir y Estragón de *Esperando a Godot*, con la diferencia de que en dicha obra, los personajes no ponen en duda nada, se rigen por la vacuidad y el sin sentido de la vida (crisis humanitaria) lo que causa que el conflicto sufra una crisis al igual que la acción.

Ello hizo surgir una duda: ¿había personajes principales o no dentro del texto dramático? Cuando se descubrió la ausencia de conflicto, los personajes perdieron las características necesarias para poder clasificarlos como principales, secundarios e incidentales, pues en la obra solamente son agentes de la acción que intervienen equitativamente.

A continuación una breve descripción de los personajes femeninos:

Alba: es una publicista alcohólica.

13 Partida, Armando. *Ídem*, 164.

14 "Toda situación, aparentemente estática, no es más que la preparación del siguiente episodio, participa en la construcción de la fábula y de la acción [...] Toda acción no es más que la transformación de situaciones sucesivas. Según la aproximación estructuralista, los acontecimientos y los personajes solo tienen sentido si los colocamos en el contexto global de una situación; solo valen por el lugar que ocupan y por sus diferencias en la constelación de las fuerzas del drama". Pavis, Patrice. *Ídem*, 426.

15 "*Millenium* es el nombre genérico que se ha dado a los nacidos entre principios de los 80's y los primeros años de este siglo, y que al día de hoy tienen entre 10 y 30 años de edad. En términos sociológicos y de marketing esta es la generación siguiente a los *Baby Boomers* (nacidos del final de la segunda guerra mundial a mediados de los sesentas) y la Generación X (nacidos de mediados de los sesentas a principios de los 80's)". A. Fernandez S., "Millennials: La generación malcriada que quiere cambiar al mundo". 06 de noviembre de 2012. <http://www.abc.es/20121103/sociedad/abci-millennials-generacion-201211021603.html> (último acceso: 16 de septiembre de 2013).

16 Román, Norma. *Ídem*, 82.

María: es egresada de bellas artes, frustrada.

Elena: es una mujer de malas decisiones que pierde sus llaves.

La dramaturgia de Alejandro Jorner marca las intervenciones de algunos personajes como monólogos. Patrice Pavis precisa respecto a esta forma que: “El monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo”¹⁷. Dichos textos evidencian aspectos desagradables de las vidas de los personajes que explican porque se encuentran en “ninguna parte”. Una característica de los personajes en la dramaturgia es que no parecen comunicarse entre ellos, cada uno está absorto en su pensamiento.

Alba: al final, me he quedado dormida. Siete vodkas a pelo, con el estómago vacío, tumban a cualquiera. Y, sin embargo, ni siquiera al borde del coma etílico, he dejado de ser consciente de lo absurdo de la naturaleza humana. Porque celebrábamos el tercer aniversario de “la fábrica de ideas”, nombre pretencioso donde los haya para una puta agencia de publicidad. Y, la verdad, no sé qué coño celebrábamos: estamos al borde de la quiebra. Pero no por eso vamos a cambiar nuestro sagrado lema de “para despegar, apostemos por lo seguro; el riesgo, ya nos lo permitiremos después”. Tres años de apostar por lo seguro y ahí estamos: en ninguna parte. A veces me siento muy bien conmigo por haber dejado de creer en toda esa mierda. Pero la cosa no dura mucho: cuando el alcohol deja de ser un aliado, no es fácil ignorar que yo también estoy en el mismo lugar: en ninguna parte¹⁸.

1.4 Estructura del teatro del absurdo y comparación con el montaje *En ninguna parte*.

Se encontraron similitudes entre la estructura dramática del texto y los cánones del teatro del *absurdo*¹⁹. Las características principales del teatro del absurdo según Norma

¹⁷Pavis, Patrice. *Ídem*, 297.

¹⁸ Texto extraído de la obra *En el culo de ninguna parte* de Alejandro Jorner.

¹⁹ "Otra corriente teatral que ha producido de estructura abierta es el teatro de lo absurdo. Este surge a partir de 1950 como consecuencia de la crisis social y existencial que provocó la segunda guerra mundial. Los valores tradicionales

Román Calvo y Armando Partida Tayzan, en comparación a los elementos de *En ninguna parte* son:

Elementos del absurdo	El texto dramático
Los diálogos emiten frases sin sentido recíproco.	Los personajes están absortos en sus pensamientos, no establecen un vínculo de comunicación entre ellos y revelan frases sin valor.
Se pone en duda la existencia humana.	La temática de la vacuidad provoca que cada uno de los personajes cuestione su existencia, aunque sin intención de cambiar sus vidas.
La acción es circular.	La situación que ocurre en el primer momento se repite en los dos siguientes. Debido a que las situaciones no evolucionan, la acción no cambia, se mantiene igual de principio a fin.
El tiempo y el espacio no son reales.	El texto sugiere espacio y tiempo indeterminados, da la impresión de ser un sueño y los personajes hacen referencias a recuerdos.
Los personajes pueden ser tipos o símbolos.	Los personajes poseen rasgos humanos representativos de la generación del milenio, tanto la mujer alcohólica como la mujer frustrada y la mujer liberal.
La técnica que exagera determinados aspectos de lo real para evidenciar su	Los personajes dan demasiada importancia a sus acontecimientos cotidianos: las llaves

que regían a la sociedad ha perdido su significado y ahora el comportamiento del hombre se torna absurdo y está compuesto de incertidumbre y de expectativa ilusoria". Román, Norma. *Ídem*, 97.

absurdez se llama técnica de paradoja ²⁰ .	perdidas de Elena en la agencia de viajes, la descripción del comedor de la casa de María y la celebración en la agencia de publicidad de Alba.
---	---

20 Román, Norma. *Ídem*, 198.

Capítulo II: desarrollo práctico

2.1 Diagnóstico práctico de la puesta en escena

La licenciatura en Arte Dramático les proporcionó a las actrices herramientas imprescindibles para realizar una puesta en escena, y para solucionar las situaciones e inconvenientes que se presentaron en el montaje complementaron dichas herramientas con propuestas creativas, además de considerar las indicaciones y observaciones del director. A continuación se desglosan dichas herramientas:

- Movimiento escénico, partitura de movimiento, cualidades de movimiento, según Rudolf von Laban: crear a partir de estos principios, las acciones de la puesta en escena. Por ejemplo en la transición Somewhere, donde la premisa fue que los actores llegaran a puntos focales usando cualidades de movimiento, como el peso, su trayectoria, el tiempo, el movimiento directo e indirecto.
- Estilos teatrales, Bertolt Brecht: desmarcarse del personaje por medio de la desalienación, uso de carteles y música en la puesta en escena. Este punto fue crucial para el montaje por lo cual se desarrollara en un apartado correspondiente.
- Dramaturgia, adaptación de textos: tomando como base el texto de Jorner, cada uno de los actores escribió cómo fue estar “en ninguna parte”. Véanse las consideraciones finales sobre el trabajo y el primer anexo.
- Voz en escena, aspectos técnicos de la voz, respiración, dicción, proyección: dichas herramientas funcionaron para las exigencias del montaje y permitieron adaptar la voz de acuerdo a las exigencias circunstanciales (si llovía muy fuerte o si el espacio de representación era muy grande se tenía que elevar el volumen de la voz).
- Interpretación actoral, presencia escénica, improvisación, mirada, contención, bifrontalidad, training emocional, acercamiento posdramático, Stanislavski. La presencia escénica, la improvisación, la mirada, la contención y el training emocional fueron herramientas que nos auxiliaron para construir a los personajes y lograr un desenvolvimiento escénico —el acercamiento al posdrama fue de ayuda para ampliar la conciencia de la interpretación, para llegar a la emoción a través de

la acción y diferenciar los momentos actor-personaje— cabe mencionar que debido a la importancia de Stanislavski como base para la actuación, hubo necesidad de ampliarlo en un apartado subsecuente y es importante señalar que con el paso de las funciones, los actores-personajes evolucionaron y sumaron a la construcción interpretativa sus experiencias en escena.

- Acondicionamiento físico y biomecánica, kinestésia²¹, dosificación de la energía, training físico y proxémia²²: fue necesario hacer conscientes de las capacidades y limitaciones de sus cuerpos a cada uno de los actores, pues el montaje requería que tuvieran cuidado, precisión de movimientos y concentración en su espacialidad para salvaguardar su integridad física.
- Canto, afinación, entonación y respiración: a partir de la respiración diafragmática los actores cuidaron su aparato fonador, potenciaron sus voces y procuraron la entonación.
- Literatura dramática, acercamiento a la farsa: se realizó un acercamiento inicial a este subgénero dramático. A partir del montaje se exploró de manera práctica.

En adelante se desglosarán las propuestas creativas que permitieron realizar el montaje de acuerdo a la visión del equipo de trabajo.

2.2 Referencias musicales, cinematográficas, pictóricas y dancísticas

Se trató de reforzar el montaje con referentes artísticos que complementarían las temáticas de vacuidad, auto-evasión y enajenación para hacer más atractiva la puesta en escena a través de rompimientos de temporalidad que fungían al mismo tiempo como antecedentes de los personajes.

21 La kinestésia (o cinestesia) es la percepción consciente de la posición o de los movimientos del propio cuerpo gracias al sentido muscular y al oído interno. El nivel kinestésico concierne a la comunicación entre actores y espectadores, como por ejemplo la tensión del cuerpo del actor o la impresión que una escena puede provocar físicamente en el público. Pavis, Patrice. *Ídem*, 270.

22 Aplicada al teatro, estas categorías deberían permitir observar en qué tipo de espacio (fijo-móvil) ha elegido la puesta en escena, cómo ésta codificada espacialmente las distancias entre los actantes, entre los actores y los objetos o entre el escenario y la sala. Pavis, Patrice. *Ídem*, 360.

Prólogo²³:

Se hizo una deconstrucción²⁴ de la canción *Cuando pase el temblor*²⁵ (1985) del grupo argentino Soda Stereo y también de *Café Müller*, coreografía de Pina Bausch (1978). La letra de la canción habla de la soledad, espera, el vacío y también denota necesidad de salir de un aletargamiento, que podría considerarse consecuencia de permanecer “*En ninguna parte*”²⁶. La coreografía que interpretan los actores en el prólogo del montaje está inspirada en los movimientos repetitivos de *Café Müller*²⁷. Ningún movimiento tiene un sentido de representación para los actores, el movimiento es el resultado de las capacidades del cuerpo de cada uno de los actores para llevarlos a una cúspide.

Películas:

*Somewhere*²⁸ (2010), dirigida por Sofía Coppola: film del que se extrajeron diálogos para justificar la mediocridad de los personajes y no salir “de ninguna parte”.

*Trainspotting*²⁹ (1996), dirigida por Danny Boyle. Este largometraje retrata sin tapujos el caos que inspira a los personajes de *En ninguna parte*, jóvenes que no tienen aspiración alguna en la vida, salvo drogarse, beber y tener sexo. Se realizó una transición hecha con frases de la película que muestra el ritmo de la vida diaria y la forma de pensar de cada uno de los personajes.

23 Diseño artístico del escenario de la gira Kveikur de la banda Sigur Rós, “Sigur Rós - Festival - live at Eden Sessions 2013”, visitado el 5 de marzo de 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=fQVAgnNBHSs>.

24 “Se trata, pues, sin precipitarse, tomándose todo el tiempo necesario, de releer los textos que lo conforman, de reescribir también sobre ellos; de escribir respecto de ellos sin dejarlos nunca intactos y de escribir en ellos escrutando entre líneas [...] no con vistas de arruinar sus códigos sino a producir, de forma activa y transformadora, la estructura re significante del texto [...] descubriendo su modo de funcionamiento y organización.” Cristina de Peretti y Paco Vidarte, *Jacques Derrida (1930)* (España, Madrid: Ediciones del Orto, 1998), consultado el 16 de septiembre de 2017 en <https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2015/10/peretti-vidarte-jacques-derrida-1930.pdf>

25 “Soda Stereo: Cuando pase el temblor”, acceso el 5 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=F0iWc9LbHH0>.

26 Haciendo referencia al lugar metafórico en el que se encuentran los personajes y no al título del texto dramático.

27 “Pina Bausch: Café Müller”, acceso el 5 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=VCQ29EUwvrl>

28 “Sofía Coppola: Somewhere”, acceso el 5 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=E3cPbxCBGV0>

29 “Danny Boyle: Traspottiing”, acceso el 5 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=sQerjG6hlSc>

*El club de la pelea*³⁰ (1999), dirigida por David Fincher. A partir de este filme se creó una transición en la que los personajes, dirigidos por Alba, critican la realidad social de la actualidad, mediante diálogos extraídos del largometraje.

Canciones:

*La ciudad de la furia*³¹ (1988). A través de la canción de Soda Stereo, Elena describe el lugar donde metafóricamente se encuentra y manifiesta su estado anímico. *Nada personal*³² (1985), también de Soda Stereo, *Love Like a Sunset*³³ de Phoenix (2009) y *Lust for Life*³⁴ de Iggy Pop (1977), fueron banda sonora complementaria de la acción durante las transiciones: *Círculo tres*, *Somewhere* y *Trainspotting*, respectivamente.

Otros medios:

Tamara de Lempicka, pintora polaca que destacó por la belleza de sus retratos femeninos, como el autorretrato *Mujer con Guantes*³⁵, que sirve de inspiración para María, quien intenta hacer una réplica del mismo.

2.3 Konstantin Stanislavski.

Konstantin Serguéievich Alekséyev, mejor conocido como Konstantin Stanislavski, dedicó una parte de su vida a la creación de un sistema que propusiera reglas y principios para resolver problemas importantes del intérprete. Para lograrlo, en sus libros toma como referencia su propia experiencia de actor, director y maestro. Sus esfuerzos dieron fruto a obras como *Un actor se prepara*, referencia imprescindible de escuelas de formación actoral. *Un actor...* describe en cierta medida a un actor ideal, que es capaz de

30 “David Fincher; El Club de la pelea”, acceso el 5 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=L-4fo9KeDFs>

31 “Soda Stereo: La Ciudad de la furia”, acceso el 5 de marzo de 2014, https://www.youtube.com/watch?v=5u_iwszdHU

32 “Soda Stereo: Nada Personal”, acceso el 5 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=EijauEpP-rs>

33 “Phoenix: Love Like a Sunset”, acceso el 5 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=B5Lh9uyx1Zw>

34 “Iggy Pop: Lust for Life”, acceso el 5 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=jQvUBf517Vw>

35 “Tamara de Lempicka: Muchacha con guantes”, acceso el 5 de marzo de 2014, <http://www.todocadros.cl/pintores-famosos/lempicka/>

desenvolverse impecablemente en la escena, haciendo gala de una gestualidad armoniosa y expresiva, con voz segura y entonada, apoyándose además en un trabajo interno riguroso. Sin embargo, como menciona Odette Aslan en su libro *El actor en el siglo XX*, "[...] el sistema de Stanislavski resulta ser muy problemático ya que existen diversas interpretaciones en todo el mundo"³⁶.

Sin embargo, la intención de esta investigación no es problematizar las teorías de Stanislavski sino precisar que para las actrices involucradas en el montaje, las propuestas stanislavskianas resultaron ser confusas y finalmente inadecuadas a lo largo del proceso de creación de personajes de *En ninguna parte*. Desde el texto, que por naturaleza contradice al sistema de *Un actor se prepara* (sin menospreciar la importancia del sistema Stanislavski). No hubo resultados positivos tras implementar de manera práctica la técnica, particularmente los puntos que se abordan a continuación resultaron confusos para las actrices durante el proceso de montaje:

De acuerdo a Stanislavski:

1. "Un actor debe de tener un punto de atención y éste punto de atención no debe estar en la sala"³⁷. Durante el primer tratamiento que se le dio a la obra, las actrices se enfocaban en generar una ficción y se olvidaban por completo del público. A partir del segundo tratamiento y hasta el cuarto, se pudo determinar que el texto iba dirigido al público, buscando atrapar su atención mediante la mirada para crear un vínculo con el espectador que favoreciera la reflexión de los espectadores.
2. "Un actor debe escoger su punto de atención en el escenario, en la obra, en su papel, en el ambiente, en el decorado"³⁸. En el primer tratamiento, con la intención de realizar el montaje en un tono realista, se empleó la utilería referida en los monólogos del texto. Ello resultó ser un distractor para las actrices, pues su atención estaba esparcida en los elementos que tenían que manejar en escena al mismo tiempo que cuidaban su integridad física. Por otra parte, el exceso de objetos se volvía "ilustrativo" para el espectador.

36 Partida, Armando. *Ídem*, 83.

37 Konstantin Stanislavski, *Un actor se prepara* (México: Diana, 1996), 63.

38 Stanislavski, Konstantin. *Ídem*, 67.

Después de esta experiencia, se redujo el número de objetos usados como utilería, para dejar sólo elementos significativos en escena (las llaves de Elena, el vestido de María y las cintas de videocasete de Alba).

3. "Memoria de las emociones, este tipo de memoria, que le hace revivir las emociones que una vez sintió [...] es lo que llamamos memoria de las emociones. Igual que su memoria visual puede reconstruir la imagen interna de una cosa olvidada, un lugar o una persona, su memoria emocional, puede hacer volver sentimientos que usted ya experimentó [...] esos sentimientos, sacados de su experiencia real y transferidos a su parte, es lo que da vida a la obra"³⁹. Durante la búsqueda de los sentimientos que se intentaba transferir a los personajes, las actrices perdían el control de sus propias emociones y ofrecían un tipo de interpretación forzada. El distanciamiento, en contraste, permitió que las actrices resignificaran las circunstancias de los personajes y por medio de un tono irónico se logró dar matices a su interpretación y enriquecer la puesta en escena.

La finalidad del sistema de actuación de Stanislavski era generar un tipo de actuación orgánica y real que contrastaba con las viejas formas de interpretación. Para ello era necesario que el actor o la actriz se reconocieran en los personajes y los encarnaran. "A través de la vivencia del actor con el personaje, el público también lograría identificarse y entrar en la ficción"⁴⁰. Aunque surge un problema cuando, después de la catarsis, el espectador olvida por completo lo que vio y no reflexiona más sobre la representación. Para este montaje, el objetivo era generar un cuestionamiento y propiciar la elección de una postura, hacer que el público pudiera reflexionar sobre su contexto y que la temática de la obra sobrepasara la ficción. Tratar de generar este tipo de crítica a través de Stanislavski resultó ser contraproducente a las expectativas del montaje.

A continuación, se presenta un cuadro de ideas de Stanislavski y Bertolt Brecht que contrasta algunos conceptos que fueron claves para la actuación y para el montaje.

39 Stanislavski, Konstantin. *Ídem*, 140-143.

40 Aslan, Odette. *Ídem*, 87.

Stanislavski	Bertolt Brecht
El actor deber ser vivencial.	El actor debe mostrar la vida tal como es, no demostrar algo.
La creación del personaje es de adentro hacia afuera, empleo del “sí mágico”.	La creación del personaje es de afuera hacia adentro.
Debe haber identificación con el personaje.	El actor no se debe identificar con el personaje.
Actuar verdaderamente, ser lógico, coherente, sentir y obrar de acuerdo al papel.	Se usa el distanciamiento entre el actor y el personaje a través de la ironía.
No se deben de copiar tipos o pasiones, se deben vivir.	Los actos del personaje no deben ser impulsivos, se deben manifestar poco a poco.

2.4 El teatro épico de Bertolt Brecht

El teatro épico fue el paradigma que permitió empatar la puesta en escena con la dramaturgia original de *En ninguna parte* desde aspectos como el texto, su estructura, el estilo, hasta la representación y el montaje.

Bertolt Brecht es considerado uno de los dramaturgos y poetas más influyentes del siglo XX debido a su modelo teatral que contrastaba mucho con el modelo aristotélico hasta entonces preponderante. Su propuesta sobresale por transgredir las normas clásicas de acción dramática.

Con el teatro épico, el arte dramático dio paso a nuevas técnicas de expresión que tenían relación con el contexto social del momento, en ese sentido fue un estilo innovador.

[...] comenzó a trabajar en un tiempo en que la escena alemana estaba dominada por el naturalismo o por las investidas del teatro total, al modo de la ópera, cuya finalidad era apresar al espectador en sus propias emociones y hacer que se olvidara por completo de sí mismo [...] para Brecht, un teatro necesario no podía perder de vista ni siquiera por un instante la sociedad a la que servía. No había cuarta pared entre actores y público: y el único objetivo del actor consistía en crear la respuesta precisa en un público por el que sentía respeto total. Y debido a ese respeto Brecht introdujo la idea de alienación [...] la alienación es una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo, para que se haga cada vez más responsable de lo que ve, solo si le convence en su calidad de adulto⁴¹.

Esto se logró en el montaje implementando los siguientes mecanismos:

<p>Intercalación de canciones, pequeños discursos o mecanismos visuales que interrumpen la acción para que el espectador reflexione sobre lo que ha visto.</p>	<p>Dentro del diseño de la puesta en escena, se agregaron transiciones, por medio de la deconstrucción de canciones (en su mayoría de Soda Stereo) y películas. Así como la escenografía, que era una instalación de pedestales con focos que producían la iluminación de escena, para evidenciar el mundo onírico donde se encuentran los personajes en cada momento. Se introdujeron cambios drásticos de tiempo entre cuadros, donde irrumpían las transiciones Somewhere, Trainspotting y El club de la pelea. Permitiendo desvincular al espectador para evitar que pudiera identificarse con las emociones de los personajes.</p>
<p>Se hace uso de lo burlesco, el contraste y la</p>	<p>Se suplieron lamentos y quejas por la ironía</p>

41 Partida, Armando. *Ídem*, 152, citando a Peter Brook, *El Espacio Vacío*, 94-95.

ironía.	y el sarcasmo, para que el espectador pudiera reflexionar sobre la condición de los personajes más que sentir compasión por ellos.
Se apela directamente al público.	Los monólogos de la dramaturgia original se presentan a modo de soliloquios ⁴² . La cuarta pared no existe para las actrices, cada uno de sus diálogos se dirige al público de manera consciente con la intención de que el espectador se involucre en la representación.
Se alterna la narración con el diálogo.	En los soliloquios, las actrices suelen interrumpir parte de sus textos para interactuar con los demás actores mediante diálogos. Este dispositivo ayudaba a desvincular a las actrices de la ficción.
Los diálogos de los personajes carecen de una actitud psicologizante.	Los diálogos de los personajes no son complejos, las trivialidades que plantean son parte de su cotidianidad y no profundizan sus situaciones.
Los actores no “encarnan”, sino que representan a individuos determinados en circunstancias dadas.	María, Alba y Elena, representan a mujeres de la generación milenio que no salen de sus vicios y adicciones. Las actrices no imitan este tipo de vida, la resignifican mediante las circunstancias que se presentan en la obra.
Las luces de la sala se quedan encendidas y	Las actrices, no abandonan el escenario en

42 En el primer tratamiento las intervenciones individuales se presentaban a manera de monólogo, pero a concepción de las actrices el canal de comunicación con el espectador era inestable, por lo que dichos monólogos comenzaron a presentarse como soliloquios “discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo” de esta manera se logró que el espectador estuviera atento. Pavis, Patrice. *Ídem*, 430.

<p>los cambios de escenario se hacen frente al público.</p>	<p>ningún momento, como antes del soliloquio de María cuando la actriz realiza un cambio de vestuario mientras está sentada con el público y, la luminaria, con sus cables expuestos, es visible en todo momento.</p>
<p>Los personajes son tipos, representantes de clases sociales.</p>	<p>Los personajes de la obra representan a los entes sociales de la generación milenio, el equipo de trabajo acordó que ciertos sectores sociales corresponden a los personajes de <i>En ninguna parte</i>.</p>
<p>La estructura de la obra es abierta (la historia que se cuenta no concluye), con la idea de que el espectador sea quien busque una resolución en su propio contexto social⁴³.</p>	<p>En el montaje había un momento en que los actores apagaban el foco que alumbraba a su personaje y decían: “Despierta”. Entonces, por medio del dialogo los actores invitaban al público a reflexionar sobre lo que acaba de ver. La propuesta del director indicaba que con esa acción la función había terminado. Gracias al análisis posterior de la obra, las actrices acertaron que no existe una anécdota sobre el desenlace de los personajes.</p>

La técnica de Bertolt Brecht fue un modelo de contraste que sustituyó individuos por relaciones, sentimientos por comportamientos, conflictos por contradicciones, conductas individuales por conductas sociales (y esto se ve reflejado en el *gestus* que Brecht define como una conducta social para responder ante los acontecimientos de su época), se da más importancia a las situaciones que al personaje. También, rompe con la temporalidad, el espacio e incluso juega con la acción dramática.

⁴³ Características del teatro épico, en Román, Norma. *Ídem*, 134-135.

Durante el proceso de creación, los elementos que dieron pauta a la acción teatral fueron: la improvisación, la experimentación en escena, la propuesta de cada una de las actrices y el contacto directo con el público. Para Brecht era importante involucrar al espectador para propiciar que tuviera una actitud crítica, por lo cual en su teatro no existía la convencional cuarta pared.

En determinado punto se descubrió que en la obra *En ninguna parte* había una gran necesidad de la presencia del otro. El objetivo de la obra es que el espectador tome una postura crítica ante la problemática tratada. Dicho juicio se propició por medio de un distanciamiento⁴⁴, este mecanismo causa que el espectador considere las situaciones dentro del montaje de una manera objetiva, haciendo un contraste con el *efecto v* que: expone hechos insólitos que provoquen un rompimiento en el espectador; dichos acontecimientos se introducían en el montaje por medio de rompimientos brechtianos. Un ejemplo de este tipo de intromisión es la transición que conecta la escena de María con el inicio de la transición Trainspotting, donde los actores hacían notar que existe plenamente una ficción (drama dentro del drama⁴⁵). Para lograrlo el actor debe permanecer a distancia (distanciamiento de su personaje): utilizando un tono de ironía en su interpretación. Provocando así, más allá que una identificación, una reflexión por parte del espectador.

En el teatro épico, la dialéctica de la obra no trata de revelar secretos, no presenta un drama, narra una historia. Como sucede en la obra *En ninguna parte*, cada uno de los personajes en sus soliloquios da a conocer sus historias mediante la narración (diégesis).

La obra épica no desarrolla una sola gran acción: expone varias acciones que aclaran una situación desde diferentes perspectivas. Un ejemplo muy claro son los tres personajes femeninos del montaje *En ninguna parte*, cada uno de ellos durante el transcurso de la historia, va ofreciendo pequeñas acciones para complementar la historia de cada uno.

Una de las características del espectáculo épico es romper con los parámetros del realismo, a través de, los cambios en la acción teatral, por ejemplo, las transiciones entre cada soliloquio del montaje: el prólogo (primera parte del montaje donde se realiza una secuencia de movimientos, simulando el mecanismo de encendido de un foco), Somewhere

44"Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción". Partida, Armando. *Ídem*, 151.

45 Partida, Armando. *Ibidem*.

(reconocimiento de los personajes al momento de estar perdidos), *Trainspotting* (deserción de sus vidas) y *El club de la pelea* (oposición a la vida), generando un lenguaje teatral que tensa el movimiento de la acción. El actor utiliza los objetos como medio para exteriorizar su interpretación en múltiples acciones físicas. En consecuencia, en el montaje, cada una de las actrices utiliza un objeto en escena como apoyo para su soliloquio: Alba usa cintas de videocasete, María, un vestuario extra y Elena, las llaves.

Las diferencias entre el teatro dramático o aristotélico y el teatro épico o dialéctico son extensas, a continuación se incluye una modificación al esquema didáctico⁴⁶ extraído del libro *Actuar* de Elvira Ruiz Vivanco, donde se explica la idea brechtiana de distanciar lo épico del teatro dramático. Esta idea de distanciamiento ayudó para el análisis del texto y de la puesta en escena:

Formas dramáticas	Formas épicas
Se actúa.	Se narra.
Se envuelve al espectador en una acción escénica.	Se hace al espectador un observador.
Se nulifica su actividad.	Se promueve su actividad.
Se le hace experimentar sentimientos.	Se le obliga a tomar decisiones.
Se presentan vivencias.	Se presentan imágenes del mundo.
Se inmersa al espectador en algo.	Se sitúa al espectador frente a algo.
Sugestión.	Argumento.

46 Elvira Ruiz Vivanco, *Actuar* (México: Colección la letra digital, 2010), 77.

Se preservan las sensaciones.	Las sensaciones conducen a una toma de conciencia.
El espectador simpatiza.	El espectador estudia.
El hombre es algo conocido.	El hombre es objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre es mutable.

2.5 El actor como instrumento, instrumentista y partitura

Comúnmente se cree que los actores se encargan de memorizar un texto, seguir el trazo asignado por el director y de hacer la creación de su personaje, pero ser actor va más allá de eso. Ser actor implica una toma de conciencia corporal que permita al espectador, contemplar movimiento sin predisponerse a deducir lo que va a ocurrir. Al ser el centro de atención en la escena, el cuerpo del actor es puesto a prueba, lo cual conlleva un estado de alerta ante la incertidumbre y el cambio, por ello es que ninguna función es igual a otra. Esto exige que el actor haga uso de su capacidad creativa todo el tiempo, sin dejar de interpretar, esto se logra por medio de la improvisación Pavis menciona:

La técnica del actor que interpreta algo improvisado, no preparado de antemano... en la improvisación hay muchos grados: la invención de un texto a partir de un esquema o guion conocido y muy preciso [...], el juego dramático a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal total sin modelo alguno en la expresión corporal, la deconstrucción verbal y la búsqueda de un nuevo lenguaje físico⁴⁷.

47 Pavis, Patrice. *Ídem*, 246-247.

Dicha búsqueda comienza cuando se ponen en juego el conocimiento y la consciencia del cuerpo por encima de la consciencia de un personaje. A través de este trabajo, mediante los movimientos y la organización de acciones, el actor se convierte en autor de la escena. Esto ocurre a partir de que el intérprete pronuncia un texto, y se refleja en la combinación de acciones físicas que lleva a cabo, los desplazamientos, gestos, cambio en el tono de voz, etcétera. Como menciona Marco De Marinis, “el actor, aunque no lo sepa, hace siempre dramaturgia”⁴⁸, pero la creación llega a un nivel profundo cuando la calidad del conocimiento de su trabajo aumenta.

La dramaturgia del actor de acuerdo a Cipriano Argüello Pitt:

Supone en principio una perspectiva de trabajo que pone en el centro de la problemática teatral al actor y su modo de organizar la acción. Sin embargo, la utilización del término es amplia; es posible pensar una cantidad muy disímil de trabajos señalados como dramaturgia del actor. El término fue acuñado por críticos muy diversos – como Marco De Marinis, Pavis, Savarese o Pradier, entre otros- para denominar el trabajo del tercer teatro a comienzos de la década de 1980, y se refería concretamente al trabajo teatral de Eugenio Barba [...] para Buenaventura la noción de dramaturgia de actor discute una dimensión política de la creación más que una resolución estética⁴⁹.

Esta perspectiva pone en el centro de la problemática teatral al actor, en ella, la organización de las acciones y composición de secuencias suponen aspectos primordiales, mientras que los demás participantes del proceso (director, iluminador, etcétera) trabajan en otras dimensiones de composición, contribuyendo a edificar la partitura del espectáculo. Es vital comprender que la organización, por mínima que sea, será pensada en función de otro (actor, director, espectador). Ese otro establece la situación de representación, que a su vez permite revelar al actor más allá de la ficción. Tal y como plantea Marco De Marinis: el actor “no actúa solo [...] el actor le da un sentido y una organización compleja a la escena a partir de la escucha”⁵⁰. Esto ocurrió en el montaje, pues las actrices reconocieron la necesidad de cohesión entre actores y espectadores, se descubrió como hilo gramatical de la

48 Cipriano Arguello Pitt, *Dramaturgia de la dirección de escena* (México: Paso de gato, 2015), 134.

49 Arguello, Cipriano. *Ídem*, 129.

50 Arguello, Cipriano. *Ídem*, 133.

construcción actoral, resultado de un individuo que observa y se pone a prueba ante la presencia del otro.

Como se ha mencionado anteriormente, el espectador es un eje importante del teatro, así como el actor es el instrumento principal del acto teatral. La comunicación, como lo menciona Gabriele Sofía, es el punto más importante en el teatro: “La atención del espectador es el desafío, el objetivo y el instrumento de trabajo del actor”⁵¹ y a través de esta tensión se establece comunicación entre el actor y el espectador. El actor percibe la respuesta sensorial del público que a su vez transmite la emoción que está generando mediante una *situación dramática*⁵². Así como se dio en la función del FITUC27 2015 en Casablanca, Marruecos, cuando los actores corrieron entre la butaquería, lo que causó una reacción de desconcierto en el auditorio y potenció a los actores, estimulando su energía y la de la representación.

Durante el desarrollo de la puesta en escena fue indispensable resaltar los elementos que determinaron la comunicación entre actores y espectadores, dichos elementos se comparan a continuación con el modelo de comunicación de Jakobson, citado por Norma Román Calvo:

Lenguaje según Jakobson	<i>En ninguna parte</i>
Destinador o emisor: quien elabora el mensaje que comunicará al destinatario.	<ul style="list-style-type: none"> • Los actores (interpretan). • Director (coordina la puesta en escena). • Dramaturgo (escribe).

51 Gabriele Sofía, *La acrobacia del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversas* (México: Innova, 2015), 138.

52 "Conjunto de los datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo. Del mismo modo que el mensaje lingüístico no significa nada si ignoramos su situación o el contexto de su enunciación, en el teatro el sentido de una escena depende de la representación, de la clarificación o del conocimiento de situación. Describir la situación de una obra equivale a tomar una fotografía en un momento dado de todas las relaciones entre los personajes, a congelar el desarrollo de los acontecimientos para establecer el balance de la acción". Pavis, Patrice. *Ídem*, 425.

Destinatario o receptor: quien capta el mensaje y responde a él.	El público.
Mensaje: aquello que se desea comunicar y el cual requiere de un código y de un contexto o referente.	Un grupo de jóvenes adultos (Alba, María, Víctor, Elena y Daniel) hablan de sus problemas mientras, se evaden en sus vicios y adicciones.
Contexto o referente: de qué se habla o qué alude el mensaje.	La generación del milenio, centrándonos en dos factores importantes, el sin sentido y la vacuidad, que a su vez provocan: indiferencia, frustración, fracaso, apatía y adicciones que llevan a los personajes a la autodestrucción.
Código: conjunto de signos y constantes (elementos convencionales en la comunicación), que debe ser conocido tanto por el emisor como por el receptor, pues de otra manera no se lograría la comunicación.	<ul style="list-style-type: none"> • "Mostrar las cosas dentro del haz óptico del espectador"⁵³ (códigos no lingüísticos): mímica de fumar, tomar, drogarse; transiciones, por ejemplo en Somewhere (corriendo hacia la luz), elementos significativos (focos, llaves, libro, vestido, tela, cintas de video casete, arnés, celular). • Hablar de manera comprensible, en la lengua del espectador (en idioma español). <p>Adentrarse en la convención teatral: cuando el espectador asiste a una función de teatro y es consciente de que está a punto de ver un espectáculo.</p>
Contacto o canal: el medio por el que se realiza la comunicación, un canal físico y	En primera instancia el contacto o canal, es el teatro, en el que se llevara a cabo la puesta

53 Pavis, Patrice. *Ídem*, 94.

<p>una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario que permite, tanto al uno como al otro, establecer y mantener comunicación⁵⁴.</p>	<p>en escena, por medio de la cual se comunicará el mensaje, a través del diálogo y la interpretación actoral.</p>
--	--

Durante el proceso de montaje se reveló a las actrices la existencia de otra perspectiva del círculo de comunicación; el espectador no responde mediante palabras, lo hace mediante una manifestación emotiva y gestual durante el espectáculo. Por lo tanto, es posible considerar que el círculo de la comunicación se completa.

54 Román, Norma. *Ídem*, 2.

Consideraciones finales

En este apartado se describirán, de manera general a particular, los avances y conclusiones de un proceso de trabajo escénico que duró cuatro años. Cada punto explicará de manera detallada los hallazgos que determinaron esta investigación, empezando por la documentación de la puesta en escena, pasando por los diversos tratamientos del montaje (en los cuales se encontrará plasmado el desarrollo teórico-práctico de *En ninguna parte*), propuestas creativas de las actrices y su inmersión al equipo de trabajo, la reacción del público en los soliloquios de cada una de las actrices seguido por la propuesta creativa de cada una de ellas; finalizando el apartado con las conclusiones generales y las conclusiones individuales incluyendo la evaluación del proceso creativo de las actrices.

Tratamientos del montaje *En ninguna parte*

A continuación se da un breve recuento sobre los tratamientos más importantes de dicha obra de teatro.

Primer tratamiento, 10 de mayo de 2013.

- Inició el 10 de mayo de 2013, con tres ensayos a la semana durante dos meses.
- Se estrenó el día 11 de Julio de 2013.
- Segunda función el día 18 de Julio de 2013.
- Hubo un receso de actividades por 6 meses.

Las actrices recibieron el texto del alumno de la terminal de dirección Ángel Mancilla para un proyecto escolar de la materia Dirección Escénica I, perteneciente al Colegio de Arte Dramático de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el 10 de mayo de 2013. La atracción y la confusión fueron inmediatas para las actrices, puesto que jamás se habían enfrentado a un texto contemporáneo. En consecuencia, el resultado del primer

tratamiento escénico, fue caótico, debido a la propuesta de dirección que fue desmesurada y volvió el trabajo confuso e incoherente tanto para las actrices-ejecutantes⁵⁵, como para el espectador. El texto dramático se trabajó arbitrariamente, lo que dejó de lado otras posibilidades de interpretar el texto e hizo que se abordara de manera superficial.

Integración del equipo trabajo:

Dirección:

Ángel Miguel Mancilla Rodríguez

Elenco:

Edgar Bautista Isla (Daniel)

Andrea Loranca Vargas (Elena)

Nayeli Escalante González (Alba)

Aurea Angélica Madero Vallejo (María)

José Roberto González Fierro (Víctor)

- El primer tratamiento del texto (Carta de ninguna parte: inicio del proceso).
- Referentes musicales.

Segundo tratamiento: primero de Junio del 2015

- Proceso previo al estreno (febrero a mayo de 2015).
- Participación en la gala de primavera Escuela de Artes BUAP (27 de mayo de 2015).
- Estreno de Temporada de verano, primero de junio de 2015, salón de Usos Múltiples Izquierda, Colegio de Arte Dramático BUAP (hubo nueve funciones). Concluyó el 4 de julio de 2015.

Después del primer tratamiento, hubo un receso de seis meses, pasado ese tiempo, se retomaron los ensayos con sustento teórico, training del actor, contextos históricos,

55 "En el actor ejecutante, el aspecto "interpretativo de la actuación tiende a desaparecer para que sean visibles las intenciones de un autor o de un realizador; el actor no asume su papel de utilizador y de transformador del mensaje a transmitir: no es más que una marioneta." Pavis, Patrice. *Ídem*, 253.

referentes pictóricos, musicales y cinematográficos. Se logró una aproximación al resultado final. Respecto al público, se logró producir una respuesta emocional debido a que el discurso se clarificó. Sin embargo, la espectacularidad se anteponía a la actoralidad.

Remontaje, 12 de febrero de 2014:

Se reestructuró la forma de trabajo tras tomar decisiones cruciales: se realizó un análisis del texto dramático (a partir del Modelo Actancial de Norma Román Calvo) para emplear la dramaturgia como una herramienta y poder unificar el lenguaje actoral, definir un tono y el género. Inició el proceso con diez sesiones de trabajo de mesa, en las que se realizaron las siguientes actividades durante el periodo de septiembre de 2014 a enero de 2015:

- Investigación del contexto del texto dramático.
- El tipo de texto: no aristotélico.
- El tipo de personajes: tipos.
- Tema: la vacuidad.
- Desarrollo del conflicto: al inicio del segundo tratamiento, se llegó a la conclusión de que la acción avanza por las situaciones que se presentan, y no por las acciones de los personajes. Después de la presente investigación, se determinó que hay una ausencia de conflicto en la escritura de los personajes.
- Identificación de la estructura de las unidades de acción más apropiada: cuadros.
- Aproximación al texto dramático: deconstrucción del texto.
- Todo tiene la misma importancia: texto, acción y espectáculo.
- Análisis de los referentes artísticos.
- La creación de soliloquios por cada actor, sobre *En ninguna parte* y la inclusión de estos en el montaje.
- Deconstrucción del personaje.
- Inclusión de referentes artísticos.
- Inclusión de los soliloquios complementarios.
- Inscripción a la convocatoria FITUC27 2015.

Tercer tratamiento: 24 de julio del 2015 (FITUC27 2015 Casablanca, Marruecos)

Las condiciones a superar más difíciles fueron las diferencias culturales, tanto sociales como lingüísticas de la cultura Islámica y Musulmana, sin olvidar que la intención fue mostrar una propuesta diferente a las que se habían llevado a cabo en los años anteriores y con el propósito de evidenciar el contexto social de la juventud en México.

Actoralmente, se afinó la *interpretación*⁵⁶, las condiciones de dicha situación de representación, permitió que hubiera cohesión entre los actores, y en consecuencia, el espectador tuvo posibilidad de involucrarse más con el espectáculo. Es importante señalar que los espectadores marroquíes calificaron al montaje de vulgar y agresivo, describiendo a los personajes como solitarios e inmaduros.

Cuarto tratamiento: 2015 a 2016.

- 4 de septiembre 2015: Tercer Maratón de Bienvenida CAD.
- 2 de octubre de 2015: Muestra Estatal en el teatro Ibarra Mazari.
- 10 de diciembre 2015: Festival "Todos vamos al teatro" en el Teatro de la Ciudad.
- Enero de 2016: tres ensayos.
- Temporada verano 2016, 5 de Mayo al 30 junio. Café Galería Amparo (diez funciones).

A partir de este momento se complementa teóricamente el trabajo actoral y comienzan a identificarse deficiencias del montaje, el hallazgo más importante fue: considerar al actor no como intérprete sino como actante⁵⁷, por lo tanto, es él quien realiza o que asume el acto.

⁵⁶ "La interpretación se convierte en el lugar en el que se fabrica enteramente la significación, donde los signos no son producidos como consecuencia de un sistema preexistente sino como estructuración y producción de este sistema. Desde el advenimiento de la puesta en escena que se niega a someterse a un texto todo poderoso y encarcelado en una única significación, la interpretación del actor deja de ser un lenguaje secundario para convertirse en la materia primera del espectáculo". Pavis, Patrice. *Ídem*, 253.

⁵⁷ El actante, según Greimas y Coutes. Pavis, Patrice. *Ídem*, 28.

Por su parte, el espectador logra identificar las situaciones en las que se muestran los matices de ironía, sarcasmo y crudeza. Hay una toma de consciencia que les permite racionalizar el discurso escénico. Gran parte de la evolución del proyecto y los resultados obtenidos en el cuarto acercamiento, fueron gracias a la investigación.

Quinto tratamiento, octubre 2015 a agosto 2017.

Durante este tratamiento se inició la investigación presente, trabajo que coincidió con la última temporada de *En ninguna parte*. Sin embargo los hallazgos obtenidos continuaron hasta el presente año, cuando se llegó a las siguientes consideraciones finales:

Objetivo	Logro
Análisis profundo.	Mejoró la calidad del montaje, así como las interpretaciones, las actrices comprendieron la importancia de contar con una base teórica firme.
Diferenciar texto clásico de contemporáneo.	Se aprendió sobre las particularidades de cada uno y se mejoró la comprensión del texto y uso de las herramientas que la dramaturgia ofrece <i>per se</i> (acotaciones dentro del diálogo, elementos significativos, características de los personajes).
Sustentar teóricamente la dramaturgia y la puesta en escena.	Las actrices se percataron de la importancia de diferenciar el análisis de la dramaturgia del análisis del montaje, lo cual ayudó a aclarar ambigüedades presentes en la investigación.
Conjuntar práctica y teoría en escena.	Las actrices se volvieron conscientes del trabajo que desempeñaban en escena, lo que les dio más presencia y seguridad.
Ajustar el tono interpretativo.	Se cambió el tono melodramático utilizado en los primeros tratamientos y se encontró que el tono farsico se adecuaba a las necesidades de la puesta en escena y mejoró el entendimiento práctico del distanciamiento actoral.
Introducir la dramaturgia actoral.	Las actrices dejaron de ser ejecutantes y se reconocieron como creativas de la escena, actuaron entonces de acuerdo a las

	necesidades de la interpretación.
Co-creatividad.	Se reconoció la necesidad de la comunión entre actor, director y espectador en escena, para beneficio del montaje.
Relación actor-espectador.	Mediante la mirada y los diálogos, las actrices lograron que el espectador se sintiera involucrado en la escena, rompiendo así la cuarta pared (no se negaba la presencia del otro, se reconocía su importancia para la transmisión del mensaje). La obra no trasciende sino hay alguien que la presencié.
Aplicar el distanciamiento.	Las actrices lograron observar a sus personajes de manera objetiva, lo que les permitió tener un panorama más amplio acerca de los mismos, además de que esto permitió que el espectador reflexionara sobre el mensaje.
Lograr un trabajo profesional.	Tras lograr un análisis acertado y preciso, las actrices aclararon sus inquietudes y se enfocaron en el perfeccionamiento de la interpretación para mejorar la calidad de la puesta en escena. Para ello compartieron los hallazgos de la investigación con los demás actores del montaje.

Consideraciones finales sobre el trabajo de Nayeli Escalante González:

El personaje de Alba llegó como una oportunidad de crecimiento profesional para la actriz. De acuerdo a su conocimiento y experiencia en ese momento, llevo a cabo todos los procedimientos que le habían enseñado en asignaturas de interpretación como identificar el objetivo del personaje, realizar una ficha técnica del mismo, encontrar el subtexto, identificar las emociones, deseos y frustraciones que el personaje tiene, al mismo tiempo, tratando de empatarlas con su vida. En otras palabras buscó realizar una interpretación basada en el método vivencial. El texto de *En ninguna parte* se presentó como un reto, porque no era un texto tradicional.

La actriz se dio a la tarea de analizar oración por oración y así entender el subtexto de cada una de las palabras. En primer lugar identifiqué las palabras con las que se describía en ese momento de su vida, después trató de encontrar los sentimientos y emociones que le despertaba la lectura del texto y trató de investigar el significado de palabras que no entendía.

Una vez analizado el soliloquio del personaje, el director le asignó a la actriz la tarea de llevar una propuesta escénica de su texto y su versión de lo que significaba estar en ninguna parte. El resultado de este ejercicio fue el siguiente soliloquio:

Alba: al final, me he quedado dormida. Porque siete vodkas a pelo, con el estómago vacío, tumban a cualquiera. Y, mírenme, ni siquiera al borde del coma etílico he dejado de ser consciente de lo absurdo de la naturaleza humana. A nadie le gustaría estar aquí. Sin embargo todos hacemos lo imposible por conseguirlo. Porque celebrábamos el tercer aniversario de “la fábrica de ideas”, nombre pretencioso que se le da a una puta agencia de publicidad. Y, la verdad, no sé qué madres celebrábamos: si estamos al borde de la quiebra. Pero no por eso vamos a cambiar nuestro sagrado lema de: “para despegar, apostemos por lo seguro; el riesgo, ya nos lo permitiremos después”. Tres años de apostar por lo seguro y ahí estamos: En ninguna parte. Lugar perfecto para destruirte, lugar perfecto para joder a alguien, lugar perfecto para los que hemos perdido las ganas de vivir. A veces me siento muy bien conmigo por haber dejado de creer en toda esa mierda. Pero la cosa no

dura mucho: cuando el alcohol deja de ser un aliado, no es fácil ignorar que yo también estoy en el mismo lugar: En ninguna parte. Puedes salir de aquí o esperar a que alguien te rescate, tú decides, y la verdad yo no quiero salir de aquí y tampoco quiero que nadie me rescate⁵⁸.

Después de dicho ejercicio, se identificó que el soliloquio era una anécdota del personaje y describía su forma de vivir en ninguna parte, por lo cual, se agregaron cintas de video casete a su interpretación que representaban la frustración y enojo del personaje. Corporal y gestualmente, la actriz tuvo que hacer uso de sus herramientas de movimiento escénico, interpretación actoral y más. Comenzó por involucrar la mirada al momento de decir el texto, intentó desfragmentar su cuerpo con movimientos de diferentes cualidades, como: peso ligero en las manos, peso pesado en las piernas, movimientos rápidos en las extremidades superiores y movimientos lentos en las extremidades inferiores. En el primer tratamiento la expresión gestual representaba el enojo, y hubo un cambio en el gesto en el segundo tratamiento del cual surgió la ironía. Particularmente entonces, la actriz utilizaba su voz para gritar constantemente en escena. En la mayoría de sus movimientos se encontraba el enojo. Durante el montaje se empleó un tono melodramático.

Conforme pasaban las funciones, la actriz detectó una inconsistencia en su interpretación además de escuchar que los comentarios de sus profesores sobre la ejecución que hacía no eran positivos. La mayoría comentaba que el personaje no avanzaba y que todo el tiempo se encontraba enojado. Después de la temporada verano 2015 y de haber compartido comentarios con las otras actrices participantes, comenzó a poner a prueba un tono irónico durante dicho soliloquio. Tras la función del FITUC27 2015 y tras haber experimentado un buen resultado con el público, decidió seguir trabajando ese tono. Ya en el comienzo de la última temporada, la actriz comenzó a realizar la investigación de tesina y en ella descubrió el distanciamiento, el efecto v, y que la obra tendía hacia el teatro épico, dichos temas comenzaron a transformar la interpretación de la actriz. Ya no buscaba encarnar al personaje, más bien, mostrárselo al espectador para hacerlo reflexionar ante lo que estaba presenciando. Su tono vocal había cambiado, ya no gritaba, ya no estaba

58 Texto manipulado por la actriz, para agregar su versión de *En ninguna parte*.

enojada. Buscaba platicar una historia, exponer a su personaje. Sus movimientos corporales ya no eran pesados, tenía más conciencia en cada una de las líneas que interpretaba y el público veía un desarrollo en el personaje de principio a fin. Exploro con diferentes ritmos de respiración para lograr fluidez en cada uno de sus movimientos. Del mismo modo trabajo los tonos graves, medios y agudos para recitar su texto.

De acuerdo a la propuesta escénica de la actriz, las cintas de video casete iban enredadas en cada parte de su cuerpo y el personaje se desplazaba por el escenario al mismo tiempo que decía su texto. Hacia las últimas frases, de un golpe, rompía todas las cintas. Una vez que el director visualizó la interpretación le dio algunas notas para que dicha escena tuviera mejor desenvoltura. Entre ellas sugirió que no se envolviera todo el cuerpo con cintas sino solo las extremidades y que llevara una cinta en la cintura también. Le sugirió que realizara una secuencia de movimientos para que pudiera desplazarse por el escenario y su trayectoria fuera precisa. También propuso que los miembros del montaje tomaran las cintas y que ellos fueran quienes la ataran. Al realizar estos cambios hubo varios errores, ya que las cintas se rompían fácilmente cuando las ataban mal, además, la actriz se tropezaba con ellas y no podía realizar bien sus movimientos. Después de varios ensayos, la propuesta escénica se enriqueció gracias a la intervención de sus compañeros, pues la actriz tomó las intervenciones como un estímulo para decir el texto, cada línea estaba dirigida específicamente a uno de los actores. Incluso se puede decir que ellos se encargaban de guiar sus desplazamientos sobre el escenario y ayudaban a la actriz para que el foco de atención permaneciera en ella.

El resultado final fue un cambio radical en comparación a la primer propuesta, visualmente se podía observar orden en la ejecución de la actriz y de sus compañeros. Mejoro su tono de voz al no gritar y trabajando su respiración para obtener un mejor rendimiento de su expresión vocal. Cuando la actriz se volvió consciente de lo que decía en su texto y con la participación de los otros actores ayudando a dirigir sus movimientos, logro encontrar diferentes matices para su interpretación e hizo que el público recibiera el mensaje.

Para este montaje fue de suma importancia la participación del público, pero al inicio del proyecto no se le daba la suficiente importancia al espectador. La actriz se concentraba en su soliloquio y no veía al espectador, por lo cual no trascendía el texto.

Conforme pasaron las funciones, comenzó a experimentar dirigiendo su mirada al espectador para romper la cuarta pared.

Específicamente, hubo dos funciones que transformaron la relación actor-espectador, la primera se llevó a cabo en el FITUC27 2015, cuando la actriz interpretaba su último soliloquio. Dicho fragmento consistía en hacer una propuesta de publicidad para la empresa en que trabaja el personaje. Rumbo al final de la interpretación hay una frase que dice: "¿Lo celebramos?", y cuando la actriz la dijo mirando al público, un espectador le contestó "Sí, lo celebramos", pese a que el lugar de la función fue en otro país en el cual no se hablaba español. Para la actriz fue impresionante darse cuenta de que el espectador recibía correctamente el mensaje, pese a las barreras del lenguaje. La segunda función fue en la muestra estatal de teatro, cuando la actriz se relacionaba con los otros personajes y al momento de decir su parlamento: "No pienso vestir a la niña", sonó el celular de uno de los espectadores de la sala. Esa línea conllevaba una emoción interpretativa de enojo, y esta se tradujo en una mirada enfocada, junto con dicha energía, en aquel espectador. En el momento contagió a su compañero y ambos miraron al espectador, lo que provocó que apagara su celular y no contestara la llamada.

Es de suma importancia hablar del desarrollo actoral que hubo a lo largo de cuatro años. Al analizar el personaje y la propuesta escénica, pese a la corta experiencia que tenía la actriz, logro ejecutar cada uno de los objetivos que el director pedía (sin olvidar que también para el director era su primer montaje profesional). Por ejemplo: al realizar el cuadro actancial de Norma Román Calvo, descubrió el deseo de su personaje, un deseo de seguir en ninguna parte (a continuación se presenta gráficamente).



De la misma forma descubrió que a partir de ciertos movimientos surgían emociones que la ayudaban a decir mejor el texto, un ejemplo fue que, a la hora de mover los brazos como si diera golpes de boxeo, su cuerpo expresaba mejor la frustración que tenía durante su soliloquio, pero al canalizar esa emoción con los movimientos, la actriz no tenía la necesidad de gritar.

Ya durante la escena se había logrado un cambio. Por ejemplo, la actriz ya no negaba la mirada al espectador. Ahora tomaba conciencia de su respiración y articulación al momento de emitir su texto. Realmente, el verdadero hallazgo y avance significativo de su interpretación fue realizar esta investigación teórica. Principalmente, se dio cuenta de la necesidad de teoría como sustento de la interpretación actoral. Uno de los hallazgos más importantes fue adoptar el distanciamiento de Bertolt Brecht. Con esta técnica, la actriz comenzó a distanciarse de su personaje, en lugar de tratar de encarnarlo. Esto propició que el espectador diera una mejor acogida al personaje y así, la actriz pudo mirar desde afuera los movimientos y actitudes apropiados a su personaje. Incluso surgieron matices diferentes durante el montaje. Gracias a la investigación fue consciente de lo que estaba diciendo, dejó de preocuparse por decir el texto tal y como estaba escrito. Sus movimientos encontraron diferentes cualidades y su voz logró tener tonos diferentes, el más importante de ellos fue la ironía. Ya no se veía a una actriz, sufrir y desgarrarse la garganta para que el espectador entendiera su estado. Por el contrario, se veía una actriz que disfrutaba de estar sobre la escena, una actriz que narraba los acontecimientos de la vida de su personaje de tal forma que el espectador pudiera reflexionar al respecto de ellos.

Otro punto clave de este proceso creativo fue hallar un tema tan prolífico como "la dramaturgia del actor". A partir de éste, descubrió la gran importancia que tiene el trabajo del actor en la escena, más allá de ser una entidad obediente, su trabajo de la actriz es proponer a su personaje, lo cual hizo durante las últimas funciones de este montaje. Adquirir conciencia sobre el carácter de Alba la llevó a proponer movimientos para trasladarse sobre el escenario, y ello la llevó a experimentar diferentes tonos vocales entre el agudo y el grave, a aprender a manejar la utilería de la escena, como las cintas de video casete, a pesar de que en un principio solo las utilizaba para embellecer su interpretación y

ahora tenía justificación cada uno de los nudos de su cuerpo. La relación actor- espectador fue un avance que surgió de la actriz para lograr romper con la cuarta pared. Éste rompimiento propulsó a la actriz afuera de su zona de confort y la llevó a enfrentar al público, haciéndolo participe en la escena mediante su mirada.

En conclusión la actriz comprobó la necesidad de analizar, investigar, aprender a través de prueba y error, trabajar en equipo y ser solidaria para llegar a ser una actriz que cumpla los requerimientos necesarios del panorama profesional.

Consideraciones finales sobre el trabajo de Andrea Loranca Vargas:

Por selección del director, a la actriz Andrea Loranca le correspondía interpretar el personaje de Elena. A partir del primer acercamiento al texto, la actriz consideró lo siguiente sobre el personaje:

Elena es una mujer decepcionada de sí misma y confundida, sin poder encontrar solución a sus problemas “amorosos”. Evade su realidad por medio del alcohol y las drogas, siempre se victimiza por sus acciones y lleva una vida de promiscuidad. Estas frustraciones se ven reflejadas en su soliloquio. La sola pérdida de unas llaves la hacen entrar en crisis, evidenciando su incapacidad de solucionar cualquier contratiempo. Por ello, se calificó a Elena como un personaje melodramático, que sufría queriendo salir de ninguna parte.

Para el segundo tratamiento, el director pidió a la actriz que escribiera un soliloquio sobre lo que era para ella, estar en ninguna parte. Después de varios cambios de edición que hizo el director, el ejercicio dio el siguiente resultado:

Aquí termino cada vez que me encierro en mi misma. Cómo ahora, que inevitablemente pienso en lo que pudo haber sido y no es. Absurdamente, se convierte en todos aquellos lugares donde no te encuentro pero siempre te imagino. Pero sobre todo es el lugar dónde por primera vez me sentí sola y descubrí lo insoportable que es estar conmigo. Súbitamente estoy pérdida y vacía. No estoy conmigo. No son palabras de una persona cuerda ¿cierto? Inconscientemente, pierdo el control y ahora no sé quién soy. No pertenezco aquí y no puedo salir. Primero debo analizarlo todo, hacer el recuento de mis tropiezos y de cada cicatriz. Sacar todo lo que me hace daño y he guardado por tanto tiempo. Debo aceptar que soy frágil y entender que como todo el mundo tengo derecho a equivocarme. Aquí he aprendido que tomarse la vida demasiado en serio definitivamente no es una buena idea. Pero aún no he aprendido a reencontrarme y al fin, perdonar.

Consecuentemente, el soliloquio de la actriz se escribió con una intención melodramática, la interprete se expondría ante el público, mostrando sus conflictos personales, su vulnerabilidad. Por último, se intercalo el texto personal de la actriz con el del personaje, resultando el siguiente soliloquio:

Elena: digo adiós y, de la misma forma, podría haber dicho lo siento o me muero de ganas de coger contigo. Elijo las palabras al azar. Y, casi siempre, es una elección equivocada. El equivocarme me asfixia. Definitivamente, ésta no es manera de vivir. Anoche me quedé mirando el escaparate de una ferretería, fascinada por la enorme cantidad de objetos que existen para hacerle frente a los pequeños problemas de cada día. Yo no puedo enfrentar mis problemas porque estoy encerrada en mí misma. Cuando más te necesité decidiste no estar ahí conmigo. Supe qué es estar sola y supe lo insoportable que es estar conmigo. La semana pasada perdí las llaves de mi casa, estoy segura de haberlas olvidado en la agencia de viajes. Pero cuando volví, estaban celebrando una fiesta increíble y todo el mundo andaba muy borracho. Así que fue completamente imposible entenderse con nadie. Traté de explicarle mi problema a la chica que me había atendido unas horas antes. Pero estaba desnuda y un tipo de lo más desagradable le estaba comiendo el coño. Así que tuve que llamar a los bomberos para poder entrar en mi casa. Si hubiera tenido una copia de las llaves, me hubiera ahorrado todas las humillaciones de esa noche. Soy demasiado orgullosa para pedir ayuda. En el escaparate de la ferretería, un pequeño cartel informaba de la posibilidad de obtenerlas por un precio absolutamente razonable. A eso me refiero cuando hablo de elecciones equivocadas. Ahora voy a una fiesta y me digo: “nada de alcohol, nada de drogas, nada de sexo”. Y, sin embargo, sé que acabaré borracha, drogada y desnuda y que alguien, probablemente un tipo de lo más desagradable, terminará comiéndome el coño. ¡Putra madre, cuanta confusión!⁵⁹

⁵⁹ Texto manipulado por la actriz, para agregar su versión de *En ninguna parte*.

El nuevo soliloquio tenía mayor carga emotiva para la actriz quien interpretó al personaje, a partir del cuadro actancial de Román Calvo:



La actriz, al distanciarse del personaje, pudo darse cuenta de que Elena es en realidad un personaje cínico que encuentra satisfacción en su propia incoherencia. Al ser consciente de su realidad, incluso antes del comienzo de la obra, ya ha tomado la decisión de no hacer nada, para permanecer en una posición cómoda en la que no arriesga sus sentimientos, sólo disfruta del placer del momento. Por lo tanto, la intérprete concluyó que Elena no tiene ningún objeto de deseo (ningún objetivo), por lo tanto tampoco experimenta un conflicto, simplemente da a conocer algunos detalles de su vida.

Después de ajustar los soliloquios del segundo tratamiento, el director solicitó a la actriz presentar su propuesta escénica, en la que debía hacer uso de sus aptitudes corporales y vocales (canto y baile). En la primera propuesta, a manera de introducción del personaje, la protagonista realizó una partitura de movimientos mientras decía el texto. Después, los demás compañeros le entregarían unos candados para que los colgara cerrados en una cuerda que llevaba ceñida en su vestuario. Acción seguida, la actriz intentaba quitarle las llaves de los candados a los demás actores, quienes las aventaban de un lado a otro para impedir que se librara de sus “ataduras”. Lo anterior tenía la intención de mostrar que Elena se castigaba a sí misma por sus malas decisiones, siendo incapaz de conseguir las llaves que la ayudarían a salir.

Corporalmente en la propuesta de la actriz, Elena era una mujer sensual con la capacidad de atraer a cualquier hombre con su mirada, voz y movimientos del cuerpo, los cuales surgían a partir del pecho y la pelvis. Haciendo uso de los tres niveles de espacialidad (alto, medio, bajo). Con ritmo y movimientos fluidos en su mayoría, o entrecortados, según las exigencias de cada intervención. Mientras que, en los momentos de contraste cuando Elena se mostrará vulnerable y enojada, su cuerpo tomaba una posición más neutral y ligeramente cerrada.

Durante los ensayos, la actriz detectó que tiende a agudizar la voz al momento de la escena, lo cual, en el caso de Elena, no era favorable, por ello, durante el proceso de montaje fue adaptando un tono grave que aportaba al personaje sensualidad y madurez acorde a sus características.

Además, con las funciones, descubrió el tono farsico del personaje, ya que las situaciones de las que habla en su soliloquio, son contradictorias. Ella misma admite que va a seguir drogándose, alcoholizándose y teniendo encuentros casuales, sin importar cuantas veces se prometa que será la última vez. Realmente, no le causa un conflicto mantener el mismo tipo de vida. Al contrario, es consciente de que no hará nada para salir de ninguna parte, y utiliza el sarcasmo para demostrarlo.

Por otra parte, debido a la exigencia corporal de las escenas, la actriz tuvo que aprender a reducir el desgaste de su voz, sirviéndose de la respiración diafragmática y de apretar el abdomen, a manera de contención. Aprendió a hacer respiraciones profundas para liberar tensión y encontrar los momentos adecuados para retomar energía antes de su soliloquio, ya que este era especialmente extenuante.

Por cuestiones de seguridad y practicidad, se descartó el uso de cuerda y candados (primera propuesta de la actriz) los cuales sustituyó un arnés que surgió como propuesta de vestuario de la actriz. Además, dicho objeto se convirtió en un elemento significativo para la intérprete, mientras que las llaves eran el objeto característico del personaje.

Al terminar de montar la escena, el director decidió agregar la canción de *La ciudad de la furia* de Soda Stereo para reforzar la escena, lo cual se resolvería con Elena cantando y bailando para el público de manera sensual, con la intención de que a través de la letra ella hablara un poco más sobre su vida.

Además, a la actriz se le encargó idear la escena de Somewhere, inspirada en la película que lleva el mismo nombre. Seleccionó diálogos del film y los dividió entre el elenco, dichos textos representarían los pretextos que los personajes llegaron a escuchar o a decirse a sí mismos, los cuales les impidieron salir de ninguna parte. Los actores tenían como premisa llegar a la meta (representada por los focos de la escenografía), objetivo que serían incapaces de lograr ya que se verían interrumpidos cada vez que otro personaje emitiera un texto. Con ayuda del director se determinaron las cualidades de movimiento con las que cada actor se desplazaría hacia la meta acompañado de cada frase, así como selección de música de fondo y desenlace de la escena.

Elena es un personaje coqueto, esto es claro porque al ver a un hombre tiene la necesidad de interactuar con él, incluso si se trata de un miembro del público. Por eso, se determinó que la actriz interactuara con el público de manera directa pues se notaba que el público estaba más atento cuando ella los miraba directamente. La actriz comenzó a experimentar, dirigiendo su texto hacia el público, lo que resultó ser favorable.

Al haber comunicación directa con el espectador, la actriz se percataba de los momentos en que debía modificar parte de su trazo, o canalizar su energía. Por ejemplo, en una de las funciones, durante el soliloquio de Elena, un espectador dejó de poner atención a la escena, para ver su celular durante cierto periodo de tiempo y la actriz canalizó su energía hacia dicho espectador, quien guardó su celular y le prestó atención.

Con cada función, la actriz se dio cuenta de que el actor no solo tiene la capacidad de adaptarse a la audiencia, sino también a las circunstancias que surgen durante la representación. En varias ocasiones granizo durante función y la actriz debía aumentar el volumen de su voz y tratar de elevar la energía en escena. Si el público no escucha el mensaje, no se cumple con el objetivo de la obra.

El proceso de esta puesta en escena duro cerca de cuatro años, todo ese tiempo sirvió de entrenamiento actoral para la actriz. Ya que fue su primer participación en un montaje profesional. A través de la puesta en escena, logró establecer ejercicios de training que funcionaban para entrar al escenario, una manera de calentar la voz y encontró las acciones adecuadas para las exigencias del montaje.

El personaje demandó que la actriz saliera de su zona de confort. Al interpretarla, hizo uso de cada parte su cuerpo, y esto le exigió un alto nivel de condición física y vocal.

Permitiendo la interacción con el espectador, la intérprete podía percibir de qué manera afectaba al auditorio lo que pasaba en escena. De manera consecuente a las exploraciones que había en los ensayos y a la experiencia adquirida con el paso de las funciones, la actriz fue sumando a su interpretación ciertos movimientos, gestos, trazos y frases que eran coherentes y benéficos para la interpretación del personaje. También así logró la *bifrontalidad*⁶⁰ necesaria para resolver problemas técnicos que se presentaron durante las funciones, como caídas, cambios de texto, golpes, la kinestécia y proxémia para evitar chocar con los demás actores y resolver las trayectorias en escenarios reducidos.

El presente trabajo, no solo contribuyó a presentar un montaje de calidad, sino a ampliar el panorama dramatúrgico-interpretativo de la actriz quien pudo concebir que el paso del tiempo trae consigo cambios que repercuten en la sociedad y a su vez generan la evolución del arte.

A partir de un análisis hermenéutico, la actriz pudo percatarse de las transformaciones que surgieron en el teatro y así supo diferenciar los textos clásicos, apegados estrictamente a las normas aristotélicas, de los textos contemporáneos cuyas características actualmente parecieran revolucionarias e innovadoras, pero que datan de la época de Brecht.

Tras conocer a fondo las propuestas de Brecht, terminológicamente, la actriz detectó momentos del montaje en los que inconscientemente experimentaba “fenómenos” brechtianos, como los rompimientos, el distanciamiento y el efecto v. Ello le permitió un entendimiento técnico de lo vivido en lo práctico.

Dicha asimilación teórica-práctica, dio paso a que la actriz fuera objetiva, en la evaluación de su desempeño actoral al final de cada situación de representación (función) y así, durante los ensayos, a partir de la dramaturgia del actor y la improvisación, la intérprete probó diversas facetas que se acoplaron a las características del personaje para cubrir las necesidades del mismo.

⁶⁰ Bifrontalidad, etimológicamente significa habilidad para mostrar dos frentes o dos caras simultáneamente. En este caso nos referimos al paralelismo de los trenes de pensamiento distintos que son el de la tarea escénica y el de las acciones teatrales. La tarea escénica se refiere a las acciones que son llevadas a cabo durante la interpretación, pero viéndolo desde el punto de vista del actor y no del personaje. Ricardo Alcántara, "Las características del actor con que debe contar el estado de consciencia del actor para llevar a cabo de forma efectiva la creación del personaje y el apoderamiento del mismo" (6 de septiembre de 2015), consultado el 28 de Agosto de 2017. <https://kokororcine.wordpress.com/2015/09/06/las-caracteristicas-con-que-debe-contar-el-estado-de-consciencia-del-actor-para-llevar-a-cabo-de-forma-efectiva-la-creacion-del-personaje-y-el-apoderamiento-del-mismo/>

El presente análisis no solo contribuyó a reforzar y ampliar los conocimientos y herramientas que le permitieron crecer profesionalmente a nivel actoral, sino que también vivió la responsabilidad de ser creativa de la escena.

Al ser consciente de su compromiso con la puesta en escena, tuvo la necesidad de buscar una relación más estrecha con los compañeros de escena pues comprendió que no podía haber unidad de tonos interpretativos si los integrantes no estaban en sintonía. Así que, cada que el análisis arrojaba hallazgos, estos se compartían con los actores y el director.

Gracias a esto, la comunicación del equipo de trabajo se fortaleció. La interacción con el público también mejoró y aunque al inicio del proceso se la consideraba importante, la actriz entendió que al no existir la cuarta pared e incluir al público se le otorga la capacidad de modificar al actor-personaje y viceversa (el actor puede modificar al espectador).

La actriz concluye que no sólo que se cumplió el objetivo de la tesina, que es la conciliación actoral de los integrantes de la puesta en escena, sino que también aprendió con el proceso de montaje que las puestas en escena pueden y deben evolucionar, modificarse de forma pertinente así como la época exija. Como menciona Tayzan, para Brecht era importante tomar en cuenta el tipo de público al que iba a enfrentarse con sus obras.

Consideraciones finales sobre el trabajo de Aurea Angélica Madero Vallejo:

La selección del elenco y la designación de los personajes fue decisión del director basada en los rasgos de personalidad de los actores. Este fue el caso de la actriz Aurea Angélica Madero Vallejo, a quien le fue asignado el personaje de María debido a su carácter, enérgico y que, a consideración del director, coincidía con las características predominantes de dicho personaje: irónico, mórbido y sarcástico.

El personaje de María es una egresada de Bellas Artes que dejó de pintar y olvidó recoger su título, vive con su madre, un ser vanidoso y ególatra. La enseñanza más determinante que María recibió de ella es: “el tiempo pasa y pasa mal”, la cual, además resulta ser su única certeza en la vida. María está frustrada por no ser lo que soñaba cuando era niña. Sin embargo no hace nada para cambiar su situación, es meramente un testigo de su propia decadencia.

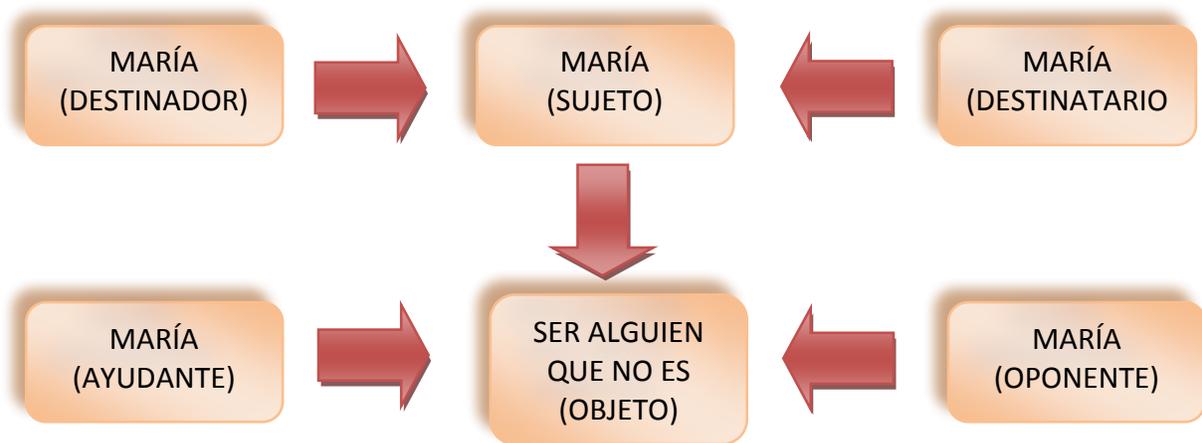
La primer propuesta para la creación del personaje y desarrollar su intervención consistía en subrayar la frustración del mismo. El trazo coordinado por el director era una secuencia de acciones en donde la actriz, en ropa interior, estaba parada en un cubo al inicio de su escena, pintando un paisaje imaginario sin concluir. Posteriormente se arrojaba del cubo. Una vez en el suelo, la actriz se levantaría y comenzaría su monólogo mientras se calzaba unas zapatillas. Acto seguido, intentaría colocarse un vestido muy ajustado que, a consideración del director, reflejaba la desesperación de María por ser alguien que no es. Sin embargo, la actriz encontró gran dificultad para entender la situación que envolvía al personaje claramente, y lo llevó hacia un plano meramente emotivo. En consecuencia, la actriz no logró contener sus emociones y se llegaba a perder bifrontalidad, dicción y algunos aspectos interpretativos que dificultaban el entendimiento del espectador durante su intervención.

Mientras tanto, en el segundo tratamiento, la indicación del director fue modificar el monólogo del personaje agregándole la visión personal de la actriz sobre lo que significaba para ella estar en ninguna parte. Una vez modificado su monólogo, pasó a revisión y el director solo modificó un par de líneas del texto transformado. El resultado fue el siguiente:

María: Bienvenidos a mi lugar maldito, a mi creación, a mi jaula: El comedor de casa, donde hay una mesa, cuatro sillas y un televisor. Sobre el televisor, una cartulina verde enmarcada que dice: “el tiempo pasa y pasa mal”. Mi madre dice que leyó esa frase en alguna parte. También dice que no debo olvidarlo. A los seis años yo era una niña bastante mona que, de mayor, quería ser pintora como Tamara de Lempika. Quería encontrar la paz, busque la paz en muchos lugares y en muchas personas, hasta que termine estudiando bellas artes. Todos me dijeron que sólo quería llamar la atención. Finalmente llevé el título a que me lo enmarcaran. Pero olvidé recogerlo. Hace tres años que terminé la carrera y hace tres años que no pinto un puto cuadro. Asumirse no es fácil, ¿verdad? Mi madre ha entrado esta mañana en mi cuarto y me ha pedido que le enseñe lo que estoy pintando. *Esto*, he dicho, y le he puesto delante una reproducción del autorretrato de Tamara de Lempika. Mi cuadro se sentía vacío. Lo veo y quiero ser quien sea menos yo. Mi madre ha dicho: eres una idiota y se ha largado al gimnasio. Mi madre tiene cuarenta y cinco años y, el mes pasado, para su cumpleaños, se regaló un par de tetas de silicona. El tiempo pasa y pasa mal. También para ella⁶¹.

Cuando llegó el momento de presentarlo a escena, se dio la premisa que el texto sería dirigido directamente al público. La percepción de la actriz cambió radicalmente, por lo cual se dio a la tarea de retomar el análisis de texto con base en el cuadro actancial de Norma Román Calvo:

61 Texto de *En ninguna parte* manipulado por la actriz para sumar a su interpretación.



Esto ayudó a clarificar los objetivos del personaje, su carácter, y la manera en que el personaje afrontaba tal situación. La actriz se dio cuenta que pese al dolor que pudiera sentir el personaje, éste pasa a segundo plano, pues de ninguna manera hay indicios que pudiera desenfrenarse (como se llegó a interpretar en el primer tratamiento). Por el contrario, el análisis reveló que María era consciente de que su situación no iba a cambiar, lo asumía y simplemente subsistía. La manera en que María sobrelleva sus circunstancias es mediante la burla hacia ella misma. Por lo tanto, la actriz encontró en la intervención de su personaje cierto parecido con la espectacularidad de un presentador de circo. Sería como una máscara que ocultaba dolor (en ese momento, esto aún no era claro para la actriz).

Con dicha premisa desarrolló la propuesta del personaje. Primeramente, la actriz quiso recalcar el peso que tiene el tiempo para el personaje. La propuesta comenzaba con la actriz maquillándose, tratando de reproducir en su rostro la pintura de *Muchacha con guantes* de Tamara de Lempicka. Una vez terminado el maquillaje, el personaje se presentaba en tono farsesco, seguido de una secuencia de movimientos en estacato que simulaban un reloj. Para terminar, se correría el maquillaje con las manos. La propuesta fue bien recibida y el director hizo estas correcciones pertinentes: economizar los movimientos y evitar que dicho movimientos hicieran suponer que el personaje era maniático. Además, propuso integrar a los compañeros en la escena. Cada uno conformaba el cuarto de María y al final, ellos le arrancarían un vestido verde, diseñado especialmente para desgarrarse, expondría la vulnerabilidad del personaje. Sin embargo, el desborde de emociones continuaba al finalizarla intervención. Así mismo, la propuesta del maquillaje fue descartada por falta de tiempo. La actriz conservó únicamente la sensación.

Para el tercer tratamiento, la mirada fue un punto clave para trabajar contención. Al

principio, los nervios de la actriz aceleraban sus emociones. Conforme aplicaba la respiración profunda (respiración diafragmática) entraba en un estado de relajación que la ayudaba a salir del tono melodramático que había adquirido como un vicio. Desde entonces, la intervención del personaje de María cambio considerablemente y por las condiciones del espacio, hubo necesidad de permanecer todo el tiempo bajo la mirada del público, salía de escena para sentarse en la butaquería e incluso se colocaba el vestido verde a la vista de todos.

Se le dio libertad a la actriz de improvisar diálogos mórbidos que enmarcarían la relación de María con los demás personajes. En cuanto a los momentos de vulnerabilidad del personaje, la actriz los dividió en dos: el primero sucedía cuando relataba su anhelo de la infancia no logrado y el segundo cuando decía la frase principal “el tiempo pasa y pasa mal”. La actriz se distanció de su personaje para mostrar su propia vulnerabilidad y esto contribuyó a disminuir la necesidad de forzar sus emociones para producir el llanto. Aplicar el distanciamiento respecto al personaje permitió a la actriz realizar una mejor interpretación. Encontró así, en cada función, nuevas formas de enriquecer al personaje, habiendo comprendido la riqueza que puede haber en el trabajo de contención.

De la misma forma, al cambiar la concepción de lo que se representaba en escena, el cuerpo e inevitablemente la voz sufrieron modificaciones. Ello permitió cambiar un vicio que consistía en forzar los tonos agudos de la voz de la actriz como preparación para el llanto, por una forma de hablar natural y potente.

Durante el primer tratamiento, la voz fue un aspecto descuidado por parte de la actriz: su voz carecía de potencia y tenía demasiada tensión en la garganta, lo que le causaba falta de dicción, fatiga vocal, y frecuente, ronquera al término de las funciones. Estos sucesos determinaron que la cuestión vocal se volviera muy importante durante el segundo tratamiento, ya que la actividad física era un requerimiento para el montaje. La actriz buscaba mantener un tono de voz que le permitiera ser compresible, incluso en los momentos cuando tenía que realizar esfuerzos físicos y al mismo tiempo cuidaba aspectos como la dicción, relajación, proyección y el aumento de la capacidad de respiración. Para ello, la actriz utilizó la respiración diafragmática.

El entrenamiento vocal que ayudó a fortalecer el desempeño vocal de la actriz se basó en ejercicios extraídos del libro *Voz para la escena* de Fidel Monroy Bautista que se

presentan a continuación:

- 1) La relajación: como puntualiza Fidel Monroy, “consiste pues en dejar atrás un estado de esfuerzo (físico o psíquico) y pasar a uno de laxitud, que no de abandono, el cual restablece nuestro equilibrio, posibilitando una actitud de alerta mental y física para una nueva tarea que deseamos emprender”⁶². Para lograrlo, la actriz realizó el siguiente ejercicio. “Partiendo de una posición neutral, con los pies paralelos y un poco abiertos, doble el cuerpo por la cintura hacia delante y hacia atrás, deje que su cuerpo se mueva libre y pesadamente...”⁶³.
- 2) Respiración: “acto involuntario y automático [...] para algunas actividades como cantar, actuar, la práctica deportiva, el yoga, entre otras, saber respirar a voluntad es básico”⁶⁴. Un ejercicio que favoreció a la actriz fue éste: “Acuéstese boca arriba, con los talones recogidos hacia los glúteos para eliminar tensiones en lumbares y permitir que toda la espalda permanezca en contacto con el piso. Localice mentalmente un punto que se encuentre entre el ombligo y el sexo. Imagine que hay un globo en esta zona y que el objetivo es llenar este globo con aire. Inhale profundamente y de manera lenta y silenciosa, sin que se eleven los hombros o el pecho. Retenga el aire unos segundos a pulmón lleno y exhale lenta y continuamente, vaciando el aire del globo. Repita la operación varias veces sin perder la imagen ni la sensación de estar llenando y vaciando el globo, tratando de profundizar en su respiración para que su capacidad de ventilación aumente...”⁶⁵.
- 3) Dicción: El actor “ha de cuidar que su pronunciación sea clara y descifrable para el público con el que relaciona”⁶⁶. Para ello efectuó lo siguiente: “realice la lectura de texto diversos; inicie exagerando la pronunciación y maneje posteriormente, un ritmo de acuerdo a los contenidos”⁶⁷.
- 4) Proyección: “Proyectar la voz es darle el alcance debido en el espacio donde se

119.

62 Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena* (México: ESCENOGÍA A.C, 2011), 21, 26, 39, 40, 91, 92, 113,

63 Monroy, Fidel. *Ídem*, 26.

64 Monroy, Fidel. *Ídem*, 39.

65 Monroy, Fidel. *Ídem*, 40.

66 Monroy, Fidel. *Ídem*, 113.

67 Monroy, Fidel. *Ídem*, 119.

lleva a cabo la representación; significa que la voz llegue en forma natural a todos los espectadores, sin esfuerzo extraordinario para el actor, implicando el empleo correcto de sus cavidades de resonancia, de la pronunciación, del impulso respiratorio, así como la eliminación de tensiones innecesarias”⁶⁸. Antes de cada función el ejercicio a realizar fueron los siguientes, “emita musitando cada una de las vocales, alargando el sonido, sin que exista quiebre vocal o tonal” y “exagerando la pronunciación y musitando, diga frases cortas y/o trabalenguas”⁶⁹.

Como resultado, la actriz logro potenciar su voz sin lastimarse.

La reacción del público ante los cambios realizados fue notable. De manera anecdótica, la actriz recuerda que al finalizar la función de 24 de julio del 2015 (FITUC27 2015 en Casablanca, Marruecos), un profesor marroquí le comentó que pese a las barreras del lenguaje, él había entendido la frustración de personaje por no ser quien deseaba ser y su temor al tiempo. Otro comentario significativo para la actriz, fue cuando una persona muy cercana a ella le dijo que su intervención le había hecho reflexionar sobre su propia situación y no quería quedarse estático, como lo hacía el personaje, deseaba salir de en ninguna parte.

La trayectoria del montaje entre 2013 y 2017, año en el que se realizó el trabajo de investigación, enriqueció de manera significativa a la actriz Aurea Angélica Madero Vallejo, pues consiguió mejorar en aspectos actorales como la moderación de energía, conciencia de su cuerpo y el espacio, así como, prestar atención a la respiración que afectaba su desempeño escénico. Gracias a este proceso valoró la importancia del acondicionamiento físico frecuente que le habría de proporcionar destreza y resistencia, durante las funciones, además, desarrollo seguridad y logró un mejor control de sus emociones. La experiencia en el montaje le permitió desarrollar habilidades actorales como la bifrontalidad, pero sobretodo asimilar de manera práctica los conocimientos adquiridos durante la licenciatura.

Para finalizar, una de las aportaciones más valiosas para la actriz fue dimensionar al actor como elemento de co-creación, pues, confirmó la postura ética del trabajo en escena.

68 Monroy, Fidel. *Ídem*, 91.

69 Monroy, Fidel. *Ídem*, 92.

La actriz concluye que los objetivos planteados se lograron al concientizar sus conocimientos adquiridos y sumar los faltantes a una búsqueda continua para perfeccionar su desempeño en escena. Asimismo, reconoció la necesidad de tener bases teóricas para el trabajo escénico.

Consideraciones y reflexiones sobre el proceso personal de Nayeli Escalante González

En ninguna parte: CAD

El primer día en la universidad es el más importante en la vida de un estudiante pero conforme pasa el tiempo, el estudio se convierte en momentos frustrantes, intolerables y a veces días buenos. “Así transcurren cinco años en ninguna parte, lugar perfecto para joder a alguien, lugar perfecto para destruirte, lugar perfecto para los que han perdido las ganas de vivir”⁷⁰, frases muy comunes que se viven a diario en el Colegio de Arte Dramático.

Comienza el primer año de la carrera con una actitud positiva, sabiendo que puedes pasar todos los obstáculos que se encuentren en el camino. Tomas clases de actuación, de acondicionamiento, y aún hay fuerzas para asistir a ensayos, solo con un propósito, ser actriz. Haces a un lado los problemas cotidianos, pero eres consciente de “que tarde o temprano toda esa mierda te alcanzara”⁷¹. Entonces, descubres, que lo que hacen los profesores no tiene nada que ver contigo, que lo único que hacen es joderse la vida el uno al otro.

Encuentras a un profesor que te brinda el apoyo y la confianza para seguir tu objetivo, ingresas a una compañía de teatro y comienzas a dar funciones fuera del colegio, ganas tus primeros cincuenta pesos por hacer teatro, sales a realizar una pequeña gira,

⁷⁰ Texto extraído de la obra *En el Culo de Ninguna Parte* de Alejandro Jornet

⁷¹ *Ibidem*.

aunque sea a treinta minutos de diferencia de tu lugar de origen, eso te hace sentir bien contigo misma.

Llega el momento de tomar el rol de los alumnos de último grado, y por consecuencia puedes participar en los casting para representar a tu universidad fuera del país. Participas en el primer casting, te rechazan, pero no importa, aún hay más. Te centras en tus últimas materias, te sientes con más responsabilidades que antes. Te desespera el ambiente burocrático de tu escuela, el trato amable de los intendentes y la apatía de los alumnos, pero aun así tienes ánimos para participar en la segunda oportunidad del casting y obtienes la misma respuesta: "nos gusta tu trabajo, pero no es lo que buscamos". Y es justo en ese momento donde las ganas de participar en ese casting se vuelven una pelea de egos entre el profesor encargado y tú.

Llegó el último casting, esta vez no vas sola, trabajas fuerte y constante para sintetizar el texto, para adquirir la esencia de la obra y montar una pequeña escena para tener seguro tu lugar. Esperas ocho días la respuesta y te dicen lo mismo, aumentando una frase más: "hay que dar oportunidad a otros alumnos que no han salido del país", porque días antes habías recibido la grandiosa noticia de participar en el festival de teatro en Marruecos.

Te vas desilusionada, y decides ya no insistir, pero eso no es lo peor, tiempo después te das cuenta de que el resultado de ese montaje es tu casting y además, acaparan dos festivales de teatro internacionales, dejando fuera de la competencia a muchos alumnos que nunca han salido del colegio. Qué egoísta, pero ese es el cuerpo académico mejor capacitado del colegio, "dicen".

Pero fuiste un alumno con suerte, porque llega el viaje a Marruecos, conoces un nuevo país, nuevas personas, una nueva cultura, nuevas formas de hacer teatro y confirmas que por experiencias como esas vale la pena estar en ninguna parte.

Participas en la graduación de la universidad y justo cuando pasas a tomar el diploma de estudios finalizados, pasan por la mente cinco años invertidos de tu vida en una licenciatura, con el fin de llegar a ser un profesional. El primer día que pisas fuera de la escuela, descubres que no eres un profesional y que no saliste de ninguna parte, porque, ahora te enfrentas a los ensayos con compañeros irresponsables, con directores que no saben escuchar a sus actores, con personas envidiosas que no te dejan seguir tu camino y

una falta de oportunidades de trabajo; pero la verdad, es que cada uno de estos obstáculos te convertirá en profesional.

La decisión está en ti, puedes elegir salir de ahí y comenzar otra vez. "Tú decides".

Consideraciones y reflexiones sobre el proceso personal de Andrea Loranca Vargas

La carrera de mi vida.

Estudiar Arte Dramático, no fue una decisión fácil. Se trata de una profesión que asegura no generar ni los ingresos suficientes para el sustento básico, sin olvidar que para muchos tampoco es considerado un trabajo "de verdad". Pero si se tiene la fortuna de contar con personas que apoyen la decisión sin importar que el camino no luzca para nada prometedor, hará falta creer en uno mismo y contar con la determinación para alcanzar cualquier meta. Y aunque el primer día de clases sea tan aterrador como el último, tener presente que sin importar las circunstancias no se debe, bajo ningún motivo dejar de avanzar.

Y comienzan los días, el cuerpo no puede más pero no se detiene, ni siquiera después de escuchar una y otra vez las pésimas referencias que la mayoría de los maestros no se cansa de repetir acerca del futuro. La duda no tiene lugar, la carrera acaba de comenzar y es muy temprano para declinar.

Pero las cosas no mejoran, sobre todo cuando los profesores subestiman las capacidades de sus alumnos sin tomar en cuenta su integridad física o emocional, el favoritismo y las negligencias se vuelven evidentes, tratando de disfrazarlas de seguridad y profesionalismo. A la hora de ocurrir lesiones no se toma ninguna medida de seguridad, incluso después de haber provocado que se agrave la misma. El docente prohíbe a los demás compañeros asistir al lesionado y el alumno se las tiene que arreglar como puede, aunque esto implique trasladarse sin la ayuda de nadie hasta la salida, con un tobillo esguinzado. Al grado en que se comienza a creer, que, sin importar cuanto se quiera continuar, lo mejor es renunciar y que uno se encuentra solo, sabiendo que los espectadores esperan ver a alguien caer de nuevo, para probar que como ellos pensaron, desde el principio, nadie es lo suficientemente fuerte y todo es resignación.

Pero no importan los demás, no siempre es posible contar con aprobación e incluso parece demasiado esperanzador pedir ética profesional. Si se tiene la fuerza y autoestima suficiente, se luchará en contra de la adversidad si así se quiere.

Pero compensar la falta de actividad por lesión en ciertas clases es complicado, sobre todo porque pretextos absurdos para truncar la carrera de los alumnos hay muchos, y el esfuerzo no será suficiente. Se vuelve inevitable reprobado materias. La vida sigue. Sin embargo, tampoco importan los logros, porque se obtienen calificaciones que no son congruentes con el reconocimiento. Porque, claro, hacer las cosas “bien” no es una ventaja comparable con ser el “bendito” favorito o la íntima “amiga barbera” de la maestra que obtiene dieces sin importar su pobre desempeño en clase. Pero no se puede hablar de justicia con el docente que reprobó alumnos arbitrariamente, porque lo volverá hacer con las futuras materias que imparta. Uno se convierte sin querer en un espectador cómplice. Mientras se le hace la vida imposible a los que alzan la voz. La escuela enseña de la peor manera, que aguantarse y continuar es la solución más inteligente que hay para pasar desapercibido y no llamar mucho la atención de los que no soportan ver a los demás defenderse de las injusticias, o simplemente avanzar.

Con el tiempo se evidencia que por más que uno sea disciplinado, es muy complicado llegar lejos si tampoco se tiene el compromiso de los demás compañeros. Y cada día, cargar la propia voluntad, se convertirá en toda una hazaña.

Pasa el tiempo, y por salud emocional se debe hacer oídos sordos a los comentarios malintencionados y pesimistas de todo mundo. Porque en este lugar, la comodidad se consigue siendo como todos: como todos los que siempre llegan tarde pero piden disculpas, los que siempre faltan a clase y re-cursan cinco veces la misma materia, los que no se toman nada en serio y al final dejan los montajes, los que porque son amigos se faltan al respeto, los alumnos que aprueban materias a las que no asisten, los alumnos que se van de vacaciones en periodo escolar y exigen que los horarios se acomoden a su antojo, los directores- maestros que exigen profesionalismo pero su actitud deja mucho que desear, los directores “todopoderosos” que no escuchan ni confían en sus actores, los estudiantes de dirección y actuación que usan los montajes para ligar o besarse con las actrices, los directores incapaces de separar los asuntos personales de lo profesional, los maestros sin escrúpulos que insultan, los maestros incoherentes que no siguen sus reglas, los maestros

que no te enseñan nada, los maestros que se roban el trabajo de los alumnos, los alumnos con necesidad desesperada de reconocimiento, los egocéntricos...

E irónicamente los logros no importan, al contrario, se convierten en el centro de las críticas destructivas del momento. Sin mencionar las irregularidades de siempre como cuando se abren convocatorias para toda la escuela y se selecciona, convenientemente, a los alumnos que ya forman parte de cierta compañía, o cuando los maestros envidiosos se pelean por recibir méritos por trabajos que no son suyos, y demás cosas absurdas.

Donde lo único que importa es hacer menos a los demás para sentirse superiores, porque al parecer, el trabajo y el arte son lo que menos importa. Pero si se sobrevive al temblor, la escuela y su ambiente de fracaso no desviarán la atención del objetivo, y a pesar de los envidiosos se seguirá avanzando, aunque sí, la mayoría de las veces ser consciente de la cruda realidad será decepcionante. Pero es inevitable, y aunque te sientas un extranjero que jamás esperó estar en ninguna parte, no podrás negar que ahí es en donde te encuentras y, de donde, desesperadamente, desde que entraste, quieres salir.

Consideraciones y reflexiones sobre el proceso personal de Aurea Angélica Madero Vallejo

Soledad en ninguna parte.

La escuela no te prepara para ser profesional. Cuando tomas la decisión de entrar a una carrera tan complicada como es Arte Dramático. En el comienzo sólo está el dulce sabor de cumplir tus sueños, se te muestra un panorama irresistible, una atracción inevitable de todo lo bello que distingues como espectador: el encanto que trae consigo la escena, el reconocimiento constituido de aplausos, la efímera felicidad esculpida en la cara del actor al terminar la función, que aparenta ser eterna. Todo esto se vuelve un canto de sirenas que te impulsa a dirigirte a ese rumbo misterioso. Desconoces por completo que te encaminas hacia un trayecto osco, ruin, donde el dictamen general es poco alentador, y en un principio lo crees, dudas, pero tu deseo por conquistar ese sueño es tan grande que te aferras, y te aferras tanto... luego vienen cosas que no esperabas: una atmósfera de apatía colectiva que no distingue jerarquías, ni edades. Eso te decepciona un poco porque de pronto tu sueño parece cada vez más fatigoso, comienzas a irte por otros rumbos. Si bien te va, algún

“decepcionado profesional” te eleva tanto el ego que decides secundarlo, pero luego te das cuenta de que esa persona en realidad te quiere arrastrar a su zona de comodidad. Llega el momento de decidir y solo tienes dos opciones: terminas por aceptar sus consejos y dejar tu formación académica o enfrentas el hecho de que en tu carrera el ambiente es cruel y debes adaptarte. Hay demasiada confusión. “Nunca están claras las reglas del juego, como si todos te dijeran: “Da igual, haz lo que haz vas equivocarte”⁷². En ese trance no hay nadie para guiarte, te das cuenta que estas solo, y corresponde a ti encontrar un camino, aunque no sepas cual sea. Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad* nos dice que el riesgo de descubrirnos a nosotros mismos es conocer la soledad, sabernos solos. “La singularidad de ser [...] se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante”⁷³.

Esa conciencia interrogante, cual propuesta Brechtiana⁷⁴, hace que tomes cierta distancia para no dejarte engañar por el carácter ilusionista que te da el panorama ya sea trágico o cómico e incluso absurdo. Ese distanciamiento te ayuda a reformarte, exigirte y cumplir con todas tus responsabilidades, dejas la juerga un rato y te pones a hacer lo que deberías hacer: estudiar, buscas relacionarte, ponerte a prueba. No es mucha tu experiencia, no eres bueno en escena pero tu entrega y disciplina te genera la presencia que se necesita. Te dan una oportunidad, ensayas, trabajas como no lo habías hecho y eso te motiva, estrenas... por fin logras pisar ese tan anhelado escenario. Te brillan los ojos al final de la función, saboreas esa felicidad efímera-eterna, te gustaría inmovilizar ese instante, porque así es como te lo habías imaginado, quieres repetir esa sensación. Tu ansia de trascender esa soledad y convertirla en satisfacción es tan grande que no duermes, casi no comes, no tienes tiempo para lamentarte, eres joven y quieres comer al mundo. El tiempo, el esfuerzo, y porque no, el espacio, se confluyen para darte un regalo: salir del país gracias al teatro. Lloras de felicidad porque tus padres ya no te ven con preocupación sino con orgullo. Te sientes soñado, al mismo tiempo, te atemoriza. ¿Estaré preparado? Llegas a ese país extraño, estás fascinado. Te percatas de que te falta muchísima preparación, esa experiencia te concede un mejor aprendizaje. Ahora has llegado a un punto en el que no puedes ir para atrás, te vuelves más exigente contigo mismo, te presionas el doble, dejas las

72 Jornet, Alejandro, *En ninguna parte*, (México: Editorial Sierpe MR, 2004), [diálogo del personaje Víctor].

73 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 82.

74 Pavis, Patrice. *Ídem*, 1998.

concesiones, aparentemente para tus compañeros eres un exagerado cuando te enfadas por las múltiples caras de la indisciplina que te muestran.

Das otro paso importante y completas tus créditos, de manera cuantitativa (la cualitativa queda a tu conciencia), te congratula el resultado porque te costó muchísimo llegar a ese punto, *pero la cosa no dura mucho*⁷⁵. Al salir de la escuela entras en crisis. Lograste sobrevivir en ese lugar de lucha constante que al salir queda como una herida del pasado, pero todo parece mucho peor: así te programaron, receloso, desconfiado y temeroso de la realidad. No puedes con las negativas y te rechazan. Te dicen que no estás preparado, te piden cosas que no sabías que necesitabas, te das cuenta de que no importa si terminaste todos tus créditos porque eso no se ve en escena. Eso no se ve en un casting. En el ambiente profesional nadie te conoce, no eres nadie. Puede que el sentimiento de inferioridad pueda disiparse pero, ¿la soledad? Regresan a tu mente como sentencia las palabras de Paz cuando escribió que “El sentimiento de soledad, por otra parte, no es una ilusión —como a veces lo es el de inferioridad— sino la expresión de un hecho real: somos, de verdad, distintos. Y, de verdad, estamos solos”⁷⁶. Eso te deprime. Retornas al mismo punto, a la vacuidad que quieres llenar con ocio, drogas, vicios, sexo... te pierdes, otra vez. Decidir es elegir y elegir es actuar. De nuevo tus opciones se reducen a dos: seguir en medio de ninguna parte o adueñarte de tu vida. Decides actuar y no es sencillo, tienes que invertir el doble de esfuerzo. Te ensucias las manos para obtener el dinero suficiente para seguir perfeccionando tu arte: entrenas, estudias, pones en práctica lo poco o mucho que lograste aprender, prácticas, te enfocas en titularte, es hora de terminar bien lo que empezaste, y en ese recorrido vuelves a aprender y te empiezas a forjar algo que la escuela nunca te dio, un “¿para qué hago teatro?”. Sin embargo, todo sigue tan confuso como la primera vez. La apatía que está a tu alrededor no la has podido superar. Te das cuenta del ambiente de ocio e ignorancia en el que sigues estancado y se hace a un más evidente cuando ves a los chicos de primeros años, a los rezagados, a tus propios compañeros desperdiciando tiempo y energía, te incomoda ver cómo pasan sus horas de juventud, como si esperaran algo que no va llegar, te dan hasta remordimientos. Te atormenta vivir en un eterno *déjà-vu*, y tu aprensión es tanta que te sientes impotente al no ver el mismo deseo de

75 Jornet, Alejandro. *Ídem*, [Dialogo del Personaje Alba].

76 Paz, Octavio. *Ídem*, 88.

salir de ahí en los demás. Como si fueran personajes sacados del mito de la caverna de Platón, se asemejan a los hombres que han vivido en penumbras, condenados a solo ver sombras. Para ellos, esas sombras son la realidad y en este caso, las cadenas son la pereza y la comodidad. En estos momentos puedo declarar que tu holgura no va a darte siempre resultados, la suerte no estará siempre de tu lado, si tus aspiraciones son altas no debes postergar el trabajo ¿Dónde está la congruencia de tus sueños? Te diré dónde está, en ninguna parte, el lugar perfecto en que tus palabras vacías y tu falta de ética, estimuladas por una carente educación teatral te alentaron a transitar en un ciclo sin fin llamado mediocridad. Me pregunto si es una cuestión cultural, social, incluso política “[...] Habitamos nuestra soledad como Filoctetes su isla, no esperando, sino temiendo volver al mundo”⁷⁷. Y entonces, ¿qué hago para volver al mundo? Únicamente las palabras del Maestro Sergio Kleiner me dan una respuesta alentadora:

[...] conocer, respetar y amar la profesión (para ejercerla y dignificarla consagrándonos en cuerpo y alma) a pesar de todo, a pesar de todos y a pesar de nosotros mismos... Por los sacrificios, y los deberes que la sagrada profesión nos impone y que asumimos cuando realmente sentimos que queremos vivir para transitar esa cuna de ensueños que son los escenarios, día tras día de una carrera de toda la vida, hasta que llegue el día, en que nos hagamos acreedores al reconocimiento y a la mayor gratificación que puede recibir un artista y que es el aplauso del público [...] Ahora bien ¿Qué hacer para obtener y merecer el aplauso que no tienen precio, que no se compra, ni se vende? disciplinarnos, entrenarnos, como el atleta ante la gran competencia para lograr la salud física y mental que nos permita actuar en plenitud de fuerza y energía; dándole a nuestro cuerpo todo lo que necesita para que, a la hora de nuestra gran competencia, podamos pedirle a nuestro cuerpo ¡todo! Porque los actores somos “atletas afectivos” y como tales, debemos estar entrenados, tenemos que vivir y crecer en el conocimiento... porque a mayor conocimiento más posibilidades creativas, tenemos que estudiar, estudiar y estudiar

⁷⁷ Paz, Octavio, *Ídem*, 88.

todo el tiempo, los actores somos aprendices de la vida para toda la vida...⁷⁸

Es tiempo de dejar de ser otro espectador pasivo en un mundo de destrucción... es tiempo de querer actuar, es tiempo de prender la luz.

⁷⁸ Sergio Klainer, Taller de perfeccionamiento actoral, [transcripción de sus palabras], TETIEM A. C., 30 de septiembre al 2 de octubre del 2016, Puebla, México.

Bibliografía:

- Aguilar, Elizabeth. *El culo de ninguna Parte*. 7 de junio de 2016.
<http://www.artificialradio.mx/index.php/letras/53-teatro/1020-el-culo-a-ninguna-parte-lejos-de-un-mensaje-moral.html> (último acceso: 14 de noviembre de 2016).
- Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica, problema ético*. Barcelona, España: Gustavo Gili, S.A., 1979.
- Café Müller*. Dirigido por Pina Baush. Interpretado por Pina Baush. 1978.
- Bentley, Eric. *La vida del Drama*. México: Paidós, 1964.
- Boal, Augusto. *La Estética del oprimido*. España: Alba, 2012.
- Trainspotting*. Dirigido por Danny Boyle. 1996.
- Brook, Peter. «Planeta de libros.» 13 de octubre de 2012.
http://static0.planetadelibros.com/libros_contenido_extra/31/30516_El_espacio_vacio.pdf. (último acceso: 2017 de enero de 15).
- Somewhere*. Dirigido por Sofía Coppola. 2010.
- Desuché, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona, España: Oikos-tau, 1966.
- Etereo, Soda. *La ciudad de la furia*. 1988.
- «Factores de movilidad hacia los cuales la persona que se mueve adopta una actitud definida.» *Danza Liceo*. 2015. danzaliceo.blogspot.mx/2015/03/calidades-y-cualidades-del-movimiento.html. (último acceso: 16 de noviembre de 2016).
- Fernandez S., A. *Millenials: La generación malcriada que quiere cambiar al mundo*. 06 de 11 de 2012. <http://www.abc.es/20121103/sociedad/abci-millennials-generacion-201211021603.html> (último acceso: 2016 de septiembre de 13).
- El club de la pelea*. Dirigido por David Fincher. 1999.
- Gaudreault, Andre. *Cine y literatura: narración y mostración en el relato cinematográfico*. Unarte, 2011.
- Hacker, Jorge. *Escritos sobre teatro de Bertolt Brecht*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión, 1970.
- Lempicka, Tamara de. *Mujer joven de guantes*. polonia.
- Loranca, Andrea, Angel Mancilla, y Roberto Fierro, entrevista de Luis Beltrán. *En el culo de ninguna parte* (28 de abril de 2016).
- Partida Tayzan, Aramando. *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México: Coleccion seminarios, 2004.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires: Paidós Comunicacion S.A., 1998.
- . *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós Comunicación S.A., 2000.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, DF: Fondo de cultura, 1992.
- Phoenix. *Love Like a Sunset*. Comp. Phoenix. 2009.
- Pitt, Cipriano Arguello. *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de gato, 2015.
- Platón. «Platón: el mito de la caverna.» Cap. República VII; 514a_517c y 518b_d. de *Textos de los grandes filósofos, edad antigua*, de Roger Vernaux, 26-30. Barcelona: Herder, 1982.

- Pop, Iggy. *Lust for life*. Comp. Iggy Pop. 1977.
- Rodriguez, Gabriel. «Híbridos literarios.» 2014.
<http://gabrieler99.blogspot.mx/2014/03/hibridos-literarios.html> . (último acceso: 2 de octubre de 2016).
- Román Calvo, Norma. *Los géneros dramáticos su trayectoria y su especificidad*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.
- Roman Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático*. México: Paidea, 2003.
- Rós, Sigur. *Gira Kveikur*. 2013.
- Sofía, Gabriele. *La acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversas*. México: Innova, 2015.
- Stereo, Soda. *Cuando pase el temblor*. 1985.
- Stereo, Soda. *Nada personal*. 1985.
- Valles, Raúl. *Teatro Antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. México: Paso de gato, 2015.
- Vidarte, Cristin de Peretti y Paco. *Jaques Derrida*. Madrid: Del Orto, 1930.
- Vivanco Ruiz, Elvira. *Avtuar*. México: Colección la letra digital, 2010.

Anexo I: Adaptación colectiva del texto En ninguna parte de Alejandro Jornet

Prólogo

Entra el público. Los actores se encuentran inmóviles, en distintas posiciones corporales. Empieza la tercera llamada, los actores comienzan hacer movimientos que simulan la maquinaria para encender los focos, al mismo tiempo estos comienzan a encenderse y apagarse, hasta quedar totalmente encendidos.

Todos: yo caminaré entre las piedras, hasta sentir el temblor, en mis piernas.

Andy: tengo miedo de estar sola.

Aurea: me da miedo caer.

Nayeli: tengo miedo de no hacer las cosas.

Edgar: a veces vergüenza.

(IN-CRESCENDO)

Roberto: ¡YA!

Los actores forman una escultura humana.

Edgar: una vez, la mujer que considero el amor de mi vida me llamó. Me dijo que si podía verme, no lo pensé dos veces, tome mis llaves y salí corriendo. Cuando llegué, ya no estaba ahí.

Aurea: después de quince años trate de buscar a mi padre, nos quedamos de ver en un “Vips”. Dieron las siete, las ocho, las nueve... Nunca llegó.

Nayeli: a mí me paso lo mismo con mis ofertas de trabajo.

Andrea: nadie nos está esperando.

Nayeli: tenemos una grieta en el corazón.

Roberto: un planeta con desilusión.

Uno

Daniel y Elena, realizan una partitura de movimientos que va aumenta de velocidad.

Elena: adiós, lo siento, me muero de ganas de coger contigo.

(IN-CRESCENDO)

Daniel: ¿por qué apagas la luz?

Elena: lo siento.

Se repite

Elena: lo siento: no sé qué me pasa, pero no hay manera de que nada funcione mientras yo pueda verme.

Dos

Roberto: la vida es ese efímero instante de placer. Nunca se tiene el suficiente tiempo para vivir pero si tenemos un momento para gozar. Placer sin límites, unas ganas de salir, de desprenderse. De vivir *La dolce vita* en esta amarga realidad. La verdad todo es nada y nada es el presente, un presente que siempre olvidamos disfrutar.

Víctor

Nayeli: pues es que no me dejan decir nada, ustedes no están interesados en Asmodeus y en todo lo que a mí me gusta, por eso me comporto de esta manera —replicó Rob, guardando la compostura. [...] Está bien, entiendo, pero sólo les digo una cosa: estén orgullosos de mí, pues no vaya a ser que se arrepientan después— advirtió Rob, levantándose de la mesa y se dirigió otra vez a su cuarto.

Andrea: "no estoy loco, pero no quiero que me pase lo mismo que le sucedió a mi padre—replicó Roberto. —Pues no me importa, vivo o muerto me sentiré orgulloso de que logré mi sueño.

Edgar: ¡señores!, ¡ahora es el tiempo en que el hombre se enfrenta a su enemigo más grande! ¡No se dejen vencer, pues ellos no lo harán, no tengan compasión de ellos pues ellos no la tendrán con ustedes! Sólo les digo una cosa: no caigan y háganlo por honor—gritó Roberto a todo pulmón.

Transición Somewhere

Andrea: soy Andrea, idiota.

Roberto: solo es algo del trabajo.

Nayeli: he estado asistiendo por 3 años.

Edgar: es como... te amo o realmente te amo.

Roberto: realmente no estoy entendiendo con eso de los métodos.

Nayeli: ahora no quiero nada.
Andrea: no fue para nada bueno.
Edgar: quiero hacer una parada rápida.
Roberto: lo que dicen es que necesitas algo.
Andrea: ¿ah sí?, ¡qué padre! (SARCASMO).
Andrea: necesito dormir.
Edgar: voy a querer que mantengas tus ojos y tu boca cerrada.
Roberto: lamento esto.
Andrea: es domingo.
Edgar: ¿entonces porque lo haces?, se ve medio estúpido.
Roberto: lo intento, sí.
Edgar: supuse que todas lo eran.
Nayeli: cuando creces te das cuenta que es más de lo que piensas.
Andrea: yo soy capaz de reconocer esas cosas.
Nayeli: me iré lejos por un tiempo.
Roberto: necesito algo de tiempo.
Edgar: te ves hermosa.
Nayeli: casi termino.
Roberto: está bien, supongo.
Roberto: no es un buen momento.
Nayeli: no sé quién era.
Edgar: ¿porque estas llorando?
Andrea: ella dijo que se iría por un tiempo pero no dijo que regresaría.
Edgar: seguimos vivos.
Roberto: te extrañare.
Nayeli: soy una puta nada.
Andrea: ni siquiera una persona.
Edgar: no sé qué hacer.
TODOS: ¡SOY UNA PUTA NADA!

Transición Trainspotting

Edgar: elige vivir.
Roberto: elige un trabajo.
Aurea: elige una carrera.
Nayeli: elige una familia.
Aurea: elige una televisión malditamente grande, elige maquinas limpiadoras, autos, reproductores de música y abre latas eléctricos.
Andrea: elige buena salud, bajo colesterol y seguro dental.
Edgar: elige pagos de hipoteca con interés fijo.
Andrea: elige una primera casa.

Roberto: elige tus amigos.

Nayeli: elige irte de vacaciones y un juego de maletas que combine.

Edgar: elige un traje de tres piezas a un precio alto en una cadena corporativa de malditas fábricas.

Aurea: elige hacerlo por ti mismo y preguntarte: ¿Quién carajo eres? Un domingo por la mañana.

Roberto: elige sentarte en ese sofá y mirar esos alentadores programas de concursos que te impiden pensar, atragantándote de un chingo de comida chatarra.

Nayeli: elige alejarte al final de todo eso, pasando tus últimos momentos en una casa miserable, siendo nada más que una vergüenza para los egoístas y jodidos bastardos que engendraste para remplazarte a ti mismo.

Andrea: elige tu futuro.

Roberto: elige vivir.

Edgar: ¿pero porque carajo tendría que escoger eso?

Transición *La ciudad de la furia* de Gustavo Cerati

Me veras volar
por la ciudad de la furia
donde nadie sabe de mí
y yo soy parte de todos
nada cambiara
con un aviso de curva
en sus caras veo el temor
y no hay fábulas
en la ciudad de la furia
me veras caer
como un ave de presa
me veras caer
sobre terrazas desiertas
te desnudará
por las calles azules
me refugiaré
antes que todos despierten
me dejarás dormir al amanecer
entre tus piernas
entre tus piernas
sabrás ocultarme bien y desaparecer
entre la niebla
entre la niebla
un hombre alado extraña la tierra

Transición de El club de la pelea

Nayeli: ¡Damas y Caballeros! ¡Bienvenidos!

Aurea: con insomnio nada es real, todo es una copia, de una copia, de otra copia.

Roberto: perdido en el olvido hallé la libertad, perder la esperanza fue hallar la libertad.

Edgar: moría cada noche y cada noche volvía a nacer...resucitado.

Andrea: ¡No quiero morir sin cicatrices!

Roberto: el cuidarse es masturbarse.

Aurea: ¡Oh, Dios mío! No me habían cogido así desde la primaria.

Andrea: ¡Cállate! Nuestros padres eran modelo de Dios, si ellos fallaron que te dice eso de Dios.

Roberto: no eres la maldita marca de tus pantalones, no eres el dinero que tienes en el banco, no eres los “likes” que tienes en Facebook. Eres simplemente la mierda obediente del mundo.

Nayeli: el cuidarse es masturbarse pero la autodestrucción puede ser la respuesta.

Aurea: somos la generación pérdida de la humanidad. No tenemos una gran guerra, mucho menos una gran depresión, en todo caso, nuestra guerra es espiritual y la gran depresión son nuestras jodidas vidas.

Edgar: nos habían hecho creer que seríamos estrellas de rock o de cine...

Andrea: ... Pero no lo haremos

Edgar: y poco a poco nos hemos aprendido.

Roberto: y estamos muy, muy enojados por ello.

Andrea: entonces hay que ir a festejar ¿no? (...)

Elena: ¿y tú? ¿Qué te hubiera gustado ser?

Edgar: a todos nos gustaría volver a ser niños

Aurea: y a ti ¿Qué te hubiera gustado ser?

Andrea: actriz.

Edgar: bombero.

Nayeli: bailarina.

Aurea: ¡oye, yo también quería ser bailarina!

Roberto: cantante.

Andrea: ¿y todavía quieres serlo?

Nayeli: ¿o ya te rendiste?

Daniel: no me acuerdo. Creo que no pensaba mucho en eso.

Elena: ¿no?

Daniel: no. no me gustaba mucho la idea de hacerme mayor.

Elena: ¿por qué?

Daniel: no me gustaban los mayores

Elena: a mí tampoco.

Daniel: ¿nos vamos?

Elena: nos vamos.

Alba: nos vamos

María: nos vamos

Víctor: nos vamos.

Todos: despiértame cuando pase el temblor, despiértame cuando pase el temblor,
despiértame...

Roberto: despierta.

Nayeli: despierta.

Aurea: despierta.

Andrea: despierta.

Edgar: ¡DESPIERTEN!

Oscuro.

Anexo II, fotografías del montaje



CAFÉ GALERÍA AMPARO
8 NORTE #406
COL. CENTRO

NUEVA TEMPORADA

PREVENTA : \$59

TAQUILLA : \$79

Estreno

Jueves 28 de Abril

7:30 PM



EN EL CULO DE NINGUNA PARTE

De Alejandro Jornet.

"ALAS TEATRO" PRESENTA: "EN EL CULO DE NINGUNA PARTE" ESTELARIZAN: EDGAR ISLA, ANDREA LORANCA, NAYELI ESCALANTE, SUSANA SAN MARTÍN, AUREA MADERO Y ROBERTO FIERRO. DISEÑO DE PRODUCCIÓN: MIGUEL ESPINOSA. REALIZACIÓN DE VESTUARIO: LIDIA RAMÍREZ. DISEÑO DE PUBLICIDAD: MALE CHIUNTI. ASISTENCIA TÉCNICA: ALEXA LUNA. PRODUCCIÓN EJECUTIVA: ANGÉLICA RODRÍGUEZ. DRAMATURGIA: ALEJANDRO JORNET. PRODUCCIÓN: ALAS TEATRO. DIRIGIDA POR: ÁNGEL MANCILLA





"EL TIEMPO PASA... Y PASA MAL"



JUNIO 2015 **EN EL CULO**
DE NINGUNA PARTE

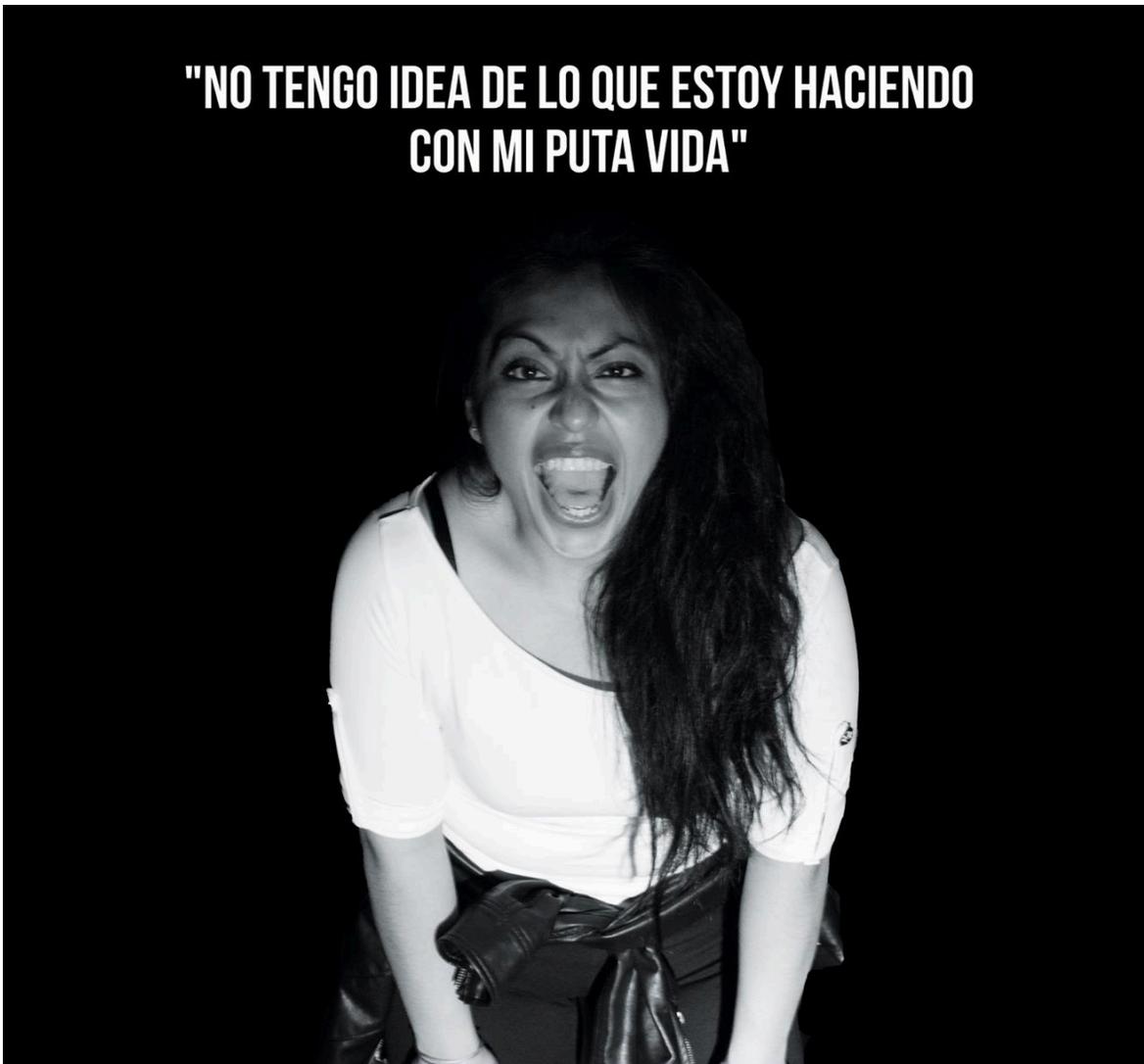
De Alejandro Jornet.

ALAS TEATRO PRESENTA: "EN EL CULO DE NINGUNA PARTE". ESTELARIZAN: EDGAR ISLA, ANDREA LORANCA, NAVELI ESCALANTE, AUREA MADERO Y ROBERTO FIERRO. DISEÑO DE PRODUCCIÓN: MIGUEL ESPINOSA. REALIZACIÓN DE VESTUARIO: LIDIA TORRES. DISEÑO DE PUBLICIDAD: MALE CHIUNTI. ASISTENCIA TÉCNICA: CARLO VITT. PRODUCCIÓN EJECUTIVA: ANGÉLICA RODRÍGUEZ. DRAMATURGIA: ALEJANDRO JORNET. PRODUCIDA POR: BELÉN CHAVEZ. DIRIGIDA POR: ÁNGEL MANCILLA

 Facebook/AlasTeatro

 Twitter: @alasteatro

**"NO TENGO IDEA DE LO QUE ESTOY HACIENDO
CON MI PUTA VIDA"**



**JUNIO 2015 EN EL CULO
DE NINGUNA PARTE**

De Alejandro Jornet.

ALAS TEATRO PRESENTA: "EN EL CULO DE NINGUNA PARTE". ESTELARIZAN: EDGAR ISLA, ANDREA LORANCA, NAVELI ESCALANTE, AUREA MADERO Y ROBERTO FIERRO. DISEÑO DE PRODUCCIÓN: MIGUEL ESPINOSA. REALIZACIÓN DE VESTUARIO: LIDIA TORRES. DISEÑO DE PUBLICIDAD: MALE CHIUNTI. ASISTENCIA TÉCNICA: CARLO VITT. PRODUCCIÓN EJECUTIVA: ANGÉLICA RODRÍGUEZ. DRAMATURGIA: ALEJANDRO JORNET. PRODUCIDA POR: BELÉN CHAVEZ. DIRIGIDA POR: ÁNGEL MANGILLA

 Facebook/AlasTeatro

 Twitter: @alasteatro

**"¿ME DEJARAS DORMIR AL AMANECER
ENTRE TUS PIERNAS?"**



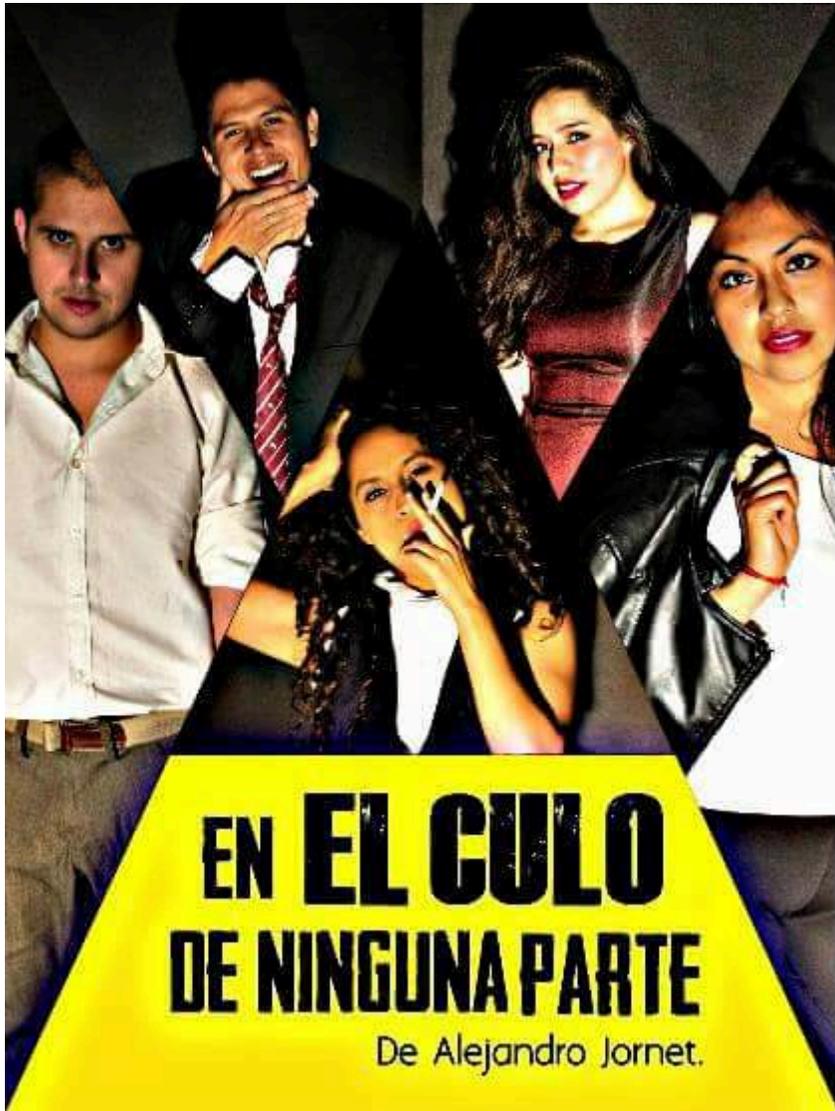
**JUNIO 2015 EN EL CULO
DE NINGUNA PARTE**

De Alejandro Jornet.

ALAS TEATRO PRESENTA: "EN EL CULO DE NINGUNA PARTE". ESTELARIZAN: EDGAR ISLA, ANDREA LORANCA, NAVELI ESCALANTE, AUREA MADERO Y ROBERTO FIERRO. DISEÑO DE PRODUCCIÓN: MIGUEL ESPINOSA. REALIZACIÓN DE VESTUARIO: LIDIA TORRES. DISEÑO DE PUBLICIDAD: MALE CHIUNTI. ASISTENCIA TÉCNICA: CARLO VITT. PRODUCCIÓN EJECUTIVA: ANGÉLICA RODRÍGUEZ. DRAMATURGIA: ALEJANDRO JORNET. PRODUCIDA POR: BELÉN CHAVEZ. DIRIGIDA POR: ÁNGEL MANGILLA

 Facebook/AlasTeatro

 Twitter: @alasteatro



Actúan:
Edgar Bautista
Andrea Loranca
Nayely Escalante
Aurea Madero
Roberto Fierro

Iluminación:
Job Zagoya

Dirección:
Angel Mancilla

ESTRENO
11 de Julio
2:30 pm UMI CAD

**En el
culo de
Ninguna Parte**
de Alejandro Jornet

Escuela de Artes
Alas Teatro

المكسيك



MEXICO

Pays/Country	MÉXICO	المكسيك	البلد
Nom de la troupe	Alas Teatro (Wings Theatre)	الاس للمسرح	الفرقة
Etablissement	Benemerita Universidad Autonoma de Puebla	جامعة بويبلا المستقلة	المؤسسة
Titre/Title:	En el Culo de Ninguna Parte (In the Middle of Nowhere)	وسط الامكان	عنوان المسرحية
Metteur en scène/Director	Angel Mancilla	أنجيل مانشيا	المخرج
Auteur/ Author	Alejandro Jornet	اليخاندرو خورني	المؤلف
Durée	50 minutes	50 دقيقة	المدة

Résumé en Français

Daniel et Helena ne savent pas quoi faire avec leurs vies. Frustrés par cela, ils ont décidé de fuir dans la drogue et l'alcool. Ils ont la possibilité de quitter ce mode de vie autodestructeur...mais veulent-ils vraiment changer ?

Abstract in English

Daniel and Helena have no idea what to do with their lives. Frustrated by this situation, they have decided to use drugs and alcohol to escape from this reality. They have the option of leaving this self-destructive way of life... but do they really want to change?

ملخص بالعربية

لا يدري دانيال وإيلينا ماذا يفعلان بحياتهما... متأثران بهذا الوضع، يقرران الهروب عن الواقع بتناول المخدرات والكحول... لهم إمكانية التحرر من هذه الآفة التي يقضي بها المستهلكون على أنفسهم... لكن هل لهم الرغبة في التغيير؟



