

9  
29.



Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

**“TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN ESPECTÁCULO  
AMBIENTALISTA”**

**T E S I S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO.

**P R E S E N T A**



**SISU GONZÁLEZ RAMÍREZ.**

FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS  
COORDINACION DE...



México, Agosto de 1998.

**TESIS CON\*  
FALLA DE ORIGEN**

265583.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A Rubén porque seguimos  
siendo el punto de partida.**

**A Tere, Carlos, Carla,  
Cristy, Isela y Gaby.**

**A todos mis muertos.**

## Introducción.

“ En nuestra experiencia diaria necesitamos decir cosas con la mayor exactitud posible, y hemos aprendido a prescindir de los adornos de la fantasía en el lenguaje y en los pensamientos, perdiendo así una cualidad que es aún característica de la mente primitiva”

Carl G. Jung.<sup>1</sup>

Ultimamente he pensado que el ser humano necesita regresar a su interior, a su sentir. Volver a ser capaz de sorprenderse y revalorarse ante todo.

En estos tiempos de concretizar y sintetizar, nuestras vidas se han vuelto mecánicas y no nos es posible disfrutar de nosotros mismos y de lo que nos rodea. Nos inventamos rutinas; levantamos temprano para trabajar, caminar con prisa, sentarnos frente a un escritorio, una banca de escuela, o ante un televisor. Nos hemos y nos han limitado a seguir un camino cíclico infinito; esto es inevitable. Pero se han puesto a pensar en ¿su cuerpo y sus emociones reprimidas por este ciclo?

Me pregunto ¿qué caso tiene alimentar a un cuerpo incompleto? Es un cuerpo que nos lleva y nos trae como cualquier otro vehículo. Nos hemos permitido olvidar qué más posee.

Todo esto ha afectado al hecho teatral, la pasión por llevar a cabo un montaje se ve limitado por: el olvido de nosotros mismos, la preocupación de “mostrar” lo que sentimos, la imaginación demarcada e incluso la distribución del público dentro de la sala.

---

<sup>1</sup> Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. p39.

¿Cómo poder conmover a la gente, que esta acostumbrada a no sentir, por protección?

En la búsqueda de respuestas a estas preguntas me encuentro con al Teatro Ambientalista donde descubro un proceso que va desde reconocerse uno mismo, ya sea actor, director o público y transformar este "reconocimiento" en iconos o imágenes.

El Teatro Ambientalista se convirtió en el medio perfecto para contactar la parte instintiva con la parte racional de la mente.

Este es un teatro que busca la relación directa con el público, hay pocos elementos escenográficos y una gran conciencia corporal conjuntándose para la creación de atmósferas, que llegan a alimentar no solamente la vista, si no también a la imaginación. Lo que percibimos es como un sueño.

Dice Jung:

"Algo más se necesita para que ciertas cosas nos convenzan lo bastante para hacernos cambiar de actitud y de conducta. Eso es lo que hace el << lenguaje onírico >>; su simbolismo tiene tanta energía psíquica que nos vemos obligados a prestarle atención"<sup>2</sup>

Es una comunicación que no se registra solo en el cerebro, logra que de ahí baje a los sentidos y se refleje en nuestros cuerpos.

---

<sup>2</sup>Op. Cit. p42.

Quisiera con este trabajo (la puesta en escena) brindar un tiempo y un espacio para poder disfrutar algo extracotidiano y permitirnos recordar que nuestro cuerpo es mucho más que un objeto olvidado.

Sentir a través de las imágenes.

## **El Teatro Ambientalista de Richard Schechner. Una postura de vida ante el hecho teatral.**

Describir a el Teatro Ambientalista resulta difícil porque es una postura de vida. Intentaré abundar sobre los diferentes elementos que le conforman. Comenzaré hablando de la participación del director, ya que la base de este trabajo radica principalmente en él.

### **I. El director y su propuesta.**

“El director funciona cual líder, que incluye al padre que incluye al terapeuta que incluye al colega que incluye a un niño: sus roles durante el taller y en el ensayo son muchos.”

Schechner.<sup>3</sup>

Normalmente el director de una obra tiene un rol importante en el proceso de ésta, se convierte en una autoridad a la que se le debe confiar y obedecer, también es la persona en la que recaen la mayoría de las responsabilidades del resultado de la misma.

Si reflexiono sobre la mayoría de los directores contemporáneos de este país, puedo decir sin temor a equivocarme que su preocupación no radica en el entrenamiento del grupo de actores con los que trabaja, confía en que cada uno

---

<sup>3</sup> Schechner, Richard. El teatro Ambientalista. p400.

tiene un entrenamiento propio (por eso fue a la escuela) o simplemente no tiene tiempo para ello. El director, no intenta proponer una técnica de actuación; mezcla las que llegan a sus manos, de igual manera el trabajo con el escenógrafo y el músico tienen cierta distancia, que da como resultado; no integrar la música ni el espacio escénico desde un inicio; es por eso que nunca hay tiempo de probar con tranquilidad estos elementos.

El entrenamiento permite elaborar un lenguaje similar y uniforme dentro del espectáculo. Conocer las dinámicas del taller, incluir al músico y escenógrafo son pasos importantes para el tiempo de la creación.

Esto es lo que el Teatro Ambientalista de Richard Schechner propone.

Toda la teoría de Richard Schechner se basa en encontrar un cambio del proceso y por lo tanto también en el resultado.

Schechner es un hombre que intenta crear una actitud diferente al hecho teatral. Integral 100%. Indaga sobre quiénes son, -con todo lo que implica la palabra- sus actores y demás creativos. Investiga y experimenta en base a este conocimiento. Es un director que va descubriendo a la par que los demás. No es un ente que lo sepa todo, lo intuye, pero tiene la necesidad de comprobarlo, se da la oportunidad de hacer públicas sus dudas, sin miedo a ser juzgado. Un punto que otros directores no han superado.

Schechner será la imagen del TPG<sup>4</sup> pero siempre está complementado, apoyado por todos los que participan en cada proyecto. La base es la confianza que se

---

<sup>4</sup>*The Performance Group*, grupo del que es fundador y director desde 1969.

permite y le dan sus demás colaboradores. No con esto quiero decir que uno siempre desconfía de sus compañeros, simplemente creo que se trabaja con una "libertad" diferente.

El teatro es una interacción entre sus partes terminadas (texto, mise-en-scène, partitura) y sus partes sin terminar (público, actores y director). Esta relación se pretende crear cuando se le quita la "magia", ésa que no deja pasar todo del público al intérprete y viceversa.

He observado que algunos directores no se preocupan por tener un entrenamiento previo a sus ensayos, y otras veces se incorporan a éste junto con sus actores las dos actitudes me parecen un error, en el primer caso no existe una preocupación por darle un tiempo previo donde el actor tenga la posibilidad de reconocerse en ese momento y por lo tanto el director tampoco verá este reconocimiento, que creo que para empezar es un punto indispensable en cualquier tipo de trabajo, en el segundo caso no hay un ojo objetivo y responsable que pueda detectar algún problema en la ejecución de éste.

"El enfoque es sobre el trabajo siendo ejecutado, no sobre yo en el trabajo"

Schechner.<sup>5</sup>

Por lo tanto el director necesita su entrenamiento por separado y siendo observado por otros.

El trabajo del director ambientalista radica en partir de él mismo, no puede pedir, ni mucho menos exigir algo que no reconozca en sí.

---

<sup>5</sup> Op. Cit. p365.

Para sentar cimientos, uno debe excavar profundamente, limpiar espacios, romper cosas viejas, dar vueltas a ideas fijas. Al principio de un proyecto uno debe pensar sobre la propia vida y sobre las gentes del equipo con el que se trabaja.

Schechner, divide su trabajo en siete pasos:

- 1. Taller libre:** No se enfoca al proyecto. Se hacen ejercicios sobre uno mismo y el grupo. El director se entrena para oír más y hablar menos. Las herramientas básicas son la paciencia y la constancia. El actor y el director desarrollan un entrenamiento diseñado para apoyar y mejorar la relación diádica; aprender a identificar los signos, tanto corporales como verbales. Se produce un espacio caótico de donde se parte para el orden. Normalmente en el teatro ortodoxo<sup>6</sup> no se trabaja en este punto.
- 2. Introducción de una acción o texto:** Se seleccionan textos y se juega con ellos; tanto con la voz, como con acciones. Son temas cercanos a las necesidades de los participantes. Tampoco es elemento del teatro ortodoxo.
- 3. El proyecto:** Se llega a acuerdos tanto de la música, el espacio y el tema. Y de ahí se parte para los cambios posteriores. En cierta medida este es el punto de partida del teatro ortodoxo pero no por completo en relación con la música y la escenografía.
- 4. El espacio para la representación, papeles:** Se definen y asignan los papeles permanentemente. Es una especie de inseguridad de crisis porque

---

<sup>6</sup>Se denomina teatro ortodoxo al teatro de prosenio; a la italiana y no participativo.

todos están conscientes del vacío que existe entre lo que el proyecto parece y lo que el proyecto es. Este es el caos del teatro ortodoxo de aquí se parte para un orden.

- 5. Organización:** El texto toma forma, las escenas toman sentido, se acuerda una secuencia de acontecimientos- escénicos y/o textuales- se construye el ambiente<sup>7</sup>. Incluso se trabaja sobre la publicidad, el costo de las entradas. Estos puntos se llegan a discutir en el teatro ortodoxo más adelante. Aparentemente la puesta en escena está terminada; si ésta fuera una puesta convencional, esta etapa equivaldría a los ensayos y el estreno. Pero este es el momento en el que la obra debe desarmarse nuevamente ponerse en tela de juicio más profundamente que nunca y después reconstruirse. Entonces viene una serie de ensayos abiertos y representaciones de prueba. En este punto nadie en el teatro ortodoxo se arriesga a tirar su trabajo, se puede llegar a reflexionar sobre el proceso que está llevando la obra , pero no por la misma circunstancia, normalmente sucede cuando el trabajo se vuelve muy accidentado y existe la posibilidad de abortarlo.
- 6. Ensayos abiertos y reconstrucción:** Se integra al público. Se trabaja nuevamente sobre toda la obra al ver los resultados de los espectadores y también en base a comentarios de los mismos. Se intercambian papeles. La obra se examina en términos teatrales muy estrictos. ¿Funciona determinada escena, mantiene la atención del público, está clara? En estos ensayos se interrumpe de igual manera que en un ensayo normal.

---

<sup>7</sup> Se refiere al espacio de la representación.

Aquí los egos de todo el mundo entran en escena, hasta la autoridad que el público tiene sobre el espectáculo.

En los ensayos abiertos se trabaja:

- La relación con el público cuando este tiene una participación dentro de la partitura<sup>8</sup> general.
- Localizar los momentos difíciles tanto para los actores como para el público.
- Poner a prueba el ambiente, cómo es utilizado por el público, si es funcional y qué se debe corregir.
- Repetir escenas con variaciones, diferentes trazos, tanto para ver las reacciones del público como las de los actores.
- Eliminar la "magia" incubadora de ilusiones. Gracias a la participación del espectador en un trabajo aún no terminado y tomando en cuenta su opinión. Se entabla otra relación que descubre al director y los actores como seres más cercanos.

Este paso definitivamente no existe en el teatro ortodoxo, pocos se atreven a dejar que otros o el público opinen sobre el trabajo antes de ser estrenado. El recibimiento de los comentarios se comparan a un juicio. Sucede que en el teatro ortodoxo las representaciones sin ensayos abiertos posteriores, se atorán en etapas preparatorias o se congelan en un momento de "éxito"<sup>9</sup>, perdiendo

---

<sup>8</sup> Remitirse a intérprete al apartado de partitura.

<sup>9</sup> El éxito según los comentarios del director y de los actores. Cuantas veces no resultan frustrados por esperar la reacción del público en su mejor escena.

vitalidad por las repeticiones rutinarias. No estamos educados, nuestro enorme ego nos supera.

En el teatro ambientalista el proceso de ensayos coexiste con la vida de la producción.

**7. Construcción de partituras:** Aquí se localizan las acciones físicas exactas, los tonos musicales y los ritmos que encarnan los temas y estados de ánimo de la producción. Se le da una importancia especial a la relación que existe entre todos los lenguajes teatrales; verbal, corporal de contacto, musical y espacial. Se concreta sobre las cosas técnicas. Y se estrena. Definitivamente sí reconocemos este punto.

Este teatro está basado en las necesidades, deseos y realizaciones de todos los que en él intervienen. Por lo tanto la vida de la obra, no su vitalidad comercial, determina su temporada: la obra cierra cuando el proceso de cambio ya no interesa a los actores ni al director. El momento de cierre de la obra puede coincidir con un aumento de asistencia e interés del público.

Todo el trabajo de Schechner como director va más allá de un simple exhibicionismo es un hombre al que le preocupa el desarrollo humano, es un hombre de sociedad y política.

Se basa en éste inicio :

La gran rueda de la iniciación: **Personal:** ser completamente quien soy ahora... la autorrealización lleva a lo **grupal:** disolver las funciones del ego haciendo trabajos que sean más que una expresión de cada persona sola... la creatividad colectiva lleva a lo **social:** mostrar al público la posibilidad de convertirse en una

comunidad. . . la solidaridad lleva a la **política**: revelar patrones, clases, naciones  
. . . la conciencia lleva a la **metafísica**: demostrar que los seres humanos pueden  
propiciar su propia evolución. . . el cambio lleva a lo **personal**.

Para que el individuo tome conciencia de esto, el Teatro Ambientalista toma un  
estilo especial de escenificación. Schechner se apoya en recursos propios y de  
otras culturas, como las asiáticas,<sup>10</sup> éstas relacionadas con un concepto  
filosófico: conocer primero tu interior para exteriorizar.

En base a esto propone el empleo de la iconografía, que es tan importante como  
los ritmos y los patrones. Un ritmo es movimiento en el tiempo, un icono es una  
acción detenida, una condensación de movimiento en un instante llamativo, un  
gesto, una distribución sobre el espacio y los actores. Los iconos desencadenan  
asociaciones y acumulan detalles; éstos se suman al sentir de un papel.

No un papel como personaje ("yo como otro") sino como un lenguaje de  
quehaceres ("yo mismo haciendo algo").

Al escenificar iconográficamente es de suma importancia dar el tiempo suficiente  
para permitir que el icono se imprima en la conciencia del espectador.

Un icono es un momento sustraído del tiempo, una oportunidad para que el  
público reflexione y evalúe la escena. La función de la iconografía es dirigir la  
atención del espectador y estimular su imaginación. Los miles de detalles  
iconográficos le dan a la producción su sensación, su textura.

---

<sup>10</sup> Se basa principalmente en el entrenamiento actoral ya que estas culturas tiene un entrenamiento corporal muy estricto. Que da como resultado un teatro de imágenes. Pavis, Patrice. Tendencias Interculturales y práctica escénica. p61.

Crear una puesta en escena es crear "un todo". Esta es la tarea principal del director, lograr el desarrollo de éste cosmos.

## II. El intérprete; su entrenamiento y aprendizaje.

"Siento que los temas teatrales esenciales no encuentran su fuente única, o principal, en la literatura, sino en las experiencias del cuerpo."

Schechner<sup>11</sup>

El actor del teatro ambientalista aprende a desarrollar el valor y la técnica para dejar de tener una máscara y poder mostrarse a si mismos tal y como son en la situación extrema de la acción que está interpretando.

Para comenzar la confrontación, esto no es igual al "como sí" de Stanislavski. Esta es la situación real de la acción, no su proyección imaginaria.

Los intérpretes son lo que su cuerpo es en ese momento con sus limitaciones y sus virtudes debe trabajar básicamente en el avance personal.

Esto desemboca a un trabajo muy íntimo, que resulta duro, porque los actores están acostumbrados a ponerse una careta de "personaje" para darse permiso de hacer.

Este trabajo da a la escena una espontaneidad dentro de las asociaciones que puede tener el intérprete porque es una respuesta a cada hecho dado.

Todo lo que se espera del intérprete está dentro de el proceso, que es tanto individual como de grupo.

---

<sup>11</sup> Op. Cit. p193.

### **El proceso.**

Encierra al entrenamiento, las asociaciones y la creación de partitura. El actor se desarrolla dentro de las dos últimas para llegar a la representación.

El proceso significa **llegar** ahí más que **llegar ahí**. Con el énfasis en el hacer no en lo hecho. La tarea del teatro ambientalista es hacer del proceso una parte de cada representación.

Para el intérprete casi todo su trabajo diario es un proceso, siempre hay algo que probar, algo que quitar, con respecto al resultado de la función, es como capacitarse en cada ensayo o función. En el teatro "tradicional" esto no pasa ya que lo marcado así se queda durante la mayoría de sus funciones, habrá otras obras donde corregirlas.

Gracias al entrenamiento el actor tiene la conciencia de que el personaje es una entidad teatral y no un ser psicológico. El mismo intérprete es que le da de su psicología al personaje, no puede decir teóricamente cómo es la psicología e interpretarla sin estar cerca de ella; Sin saber como es su relación directamente. No hay forma de mostrar una representación sin mostrar a los intérpretes al mismo tiempo.

### **Entrenamiento físico y respiración.**

En el entrenamiento se realizan ejercicios que provienen de dos partes.

Uno: patrones disciplinarios aprendidos de un maestro; ejercicios físicos, respirar, técnicas de movimiento en el espacio. Dos: impulsos y asociaciones íntimas evocados desde lo más profundo de uno mismo. Se habla de sensaciones e imágenes propias, antojos que surgen en el instante, se le hace caso al cuerpo.

Gracias a este entrenamiento se crean nuevos hábitos y otros, hay que desprenderlos del trabajo. Es tan personal que los bloqueos ocultos durante mucho tiempo salen a la luz.

Así como el inconsciente está en continua comunicación con el consciente a través de los sueños diurnos y nocturnos, las fantasías y las asociaciones, lo no verbal está siempre en comunicación con lo verbal a través de los resultados que se obtienen gracias a los ejercicios de respiración y concientización, los sonidos respiratorios, los sonidos corporales como la digestión, el campanilleo de los oídos, el tragar y los sonidos que la gente decente aprende a ignorar y a reprimir, como los eructos repentinos, los suspiros, las risas, gemidos y chillidos, permite al intérprete conocerse.

"El intérprete tiene la sensación de que su respiración es una manera de llevar el exterior hasta el centro de su cuerpo y que la producción vocal es un modo de dejar que el exterior conozca lo que sucede dentro del cuerpo<sup>12</sup>"

---

<sup>12</sup> Op. Cit. p184.

Los ejercicios de respiración contribuyen mucho a la búsqueda del interior, permite liberar imágenes, relajan y motivan.

No hay nada peor para el intérprete que "ejercicios de movimientos" o un "trabajo corporal" abstracto.

No hay que tratar al cuerpo como a una cosa. El cuerpo de uno no es su instrumento; el cuerpo es uno mismo. El objetivo principal de los ejercicios debería ser el ayudar a entrar en contacto con uno mismo. Algunas veces los ejercicios generan cambios repentinos, inesperados y provocan conexiones que son tan refrescantes como extravagantes.

El entrenamiento le permite llegar a esas reacciones extremas; las situaciones dadas.

El entrenamiento prepara para donar un momento especial del tiempo a un espacio especial, no hay nada afuera que distraiga a esta donación de tiempo. Las palabras aquí y ahora son su trabajo.

El entrenamiento está basado en una disciplina que permite como resultado en la escena la espontaneidad.

"La espontaneidad y la disciplina, lejos de debilitarse una a la otra, se refuerzan; lo que es elemental alimenta a lo que se construye y viceversa, para convertirse en verdaderas fuentes de una especie de actuación que resplandece" .-Grotowski.<sup>13</sup>

Desde un principio el intérprete aprende que éste es su trabajo, que lo hace por él mismo, que él tiene la responsabilidad.

---

<sup>13</sup> Cita tomada por Schechner. Op. Cit. p176.

Algunos daños causados por un sobre esfuerzo, son síntomas del temor a acercarse demasiado al contacto con uno mismo.

Antes de que uno pueda confiar en otro tienen que aprender a confiar en sí mismo.

El actor no hace un personaje (re/cubrir) sino que más bien se deshace de las resistencias y los bloqueos que le impiden actuar por completo, siguiendo de lleno los impulsos que surgen desde su interior en respuesta a las acciones de un personaje.

Esto es muy importante porque la mayoría de nuestras actitudes están dirigidas a fraccionar las cosas o a criticar las acciones y nos enfocamos muy poco a dar apoyo.

La libertad se alcanza en lugares seguros, en momentos de confianza, cuando las fronteras del ego se disuelven, o por lo menos se debilitan, un actor preocupado por demostrar que bueno es interpretando tal o cual personaje pierde energía y lo que hace es encubrir sus carencias.

No se debe provocar en el público una ilusión sino conscientizar que se vive la realidad con situaciones dadas. Este es el arte.

### **Asociaciones.**

El actor trabaja básicamente con ellas. Son imágenes o sensaciones que llegan a la mente cuando se esta hablando de algo. Normalmente se llega a ellas apoyados por los ejercicios de respiración. El objetivo de descubrirla es tomar conciencia, tener un mayor acercamiento tanto en imagen como en concepto de lo que se está diciendo.

Para Carl G. Jung las asociaciones se han ido:

“La mayoría de nosotros hemos transferido al inconsciente todas las asociaciones psíquicas fantásticas que posee todo objeto o idea. Por otra parte el primitivo sigue dándose cuenta de esas propiedades psíquicas; dota a animales, plantas o piedras con poderes que nosotros encontramos extraños e inaceptables.”<sup>14</sup>

El intérprete se entrena para tener la capacidad del mago o chaman y lograr que estas imágenes -que nos dan pena porque pueden ser juzgadas como locuras- llenen un espacio en la imaginación tanto del intérprete como del público.

### **Partitura.**

La partitura son los movimientos; los puntos u objetivos a los que debe llegar y seguir durante la función. Le da siempre al intérprete la libertad de expresarse. La partitura es tradición en miniatura.

Dice Ryszard Cieslak, actor:

“la partitura es como un vaso dentro del cual está una vela encendida. El vaso es sólido; puedes estar seguro de que esta ahí. Contiene y guía a la flama. Pero no es la flama. La flama es mi proceso interior de cada noche. La flama es lo que ilumina a la partitura.”<sup>15</sup>

Aun esta partitura no es tan rígida como una partitura musical, porque le proporciona al actor puntos de apoyo; momentos de contacto, un ritmo subyacente, detalles seguros: lugares de los cuales partir y a donde llegar.

---

<sup>14</sup> Jung. Op. Cit. p39.

<sup>15</sup> Schechner. El teatro Ambientalista. p374.

La partitura está viva es sensible y responsiva.

La representación es una combinación de la partitura, de la puesta en escena y del libre fluir de los sentimientos y las asociaciones personales de cada intérprete.

Las emociones son las del intérprete estimuladas por las acciones en el momento de la representación.

"El intérprete usa a su personaje como si fuera el bisturí de un cirujano, para diseccionarse a sí mismo."- Grotowski<sup>16</sup>.

Una representación se trata siempre de por lo menos dos cosas, el cuerpo del intérprete y la trama. La representación estimula al público a reaccionar con sus cuerpos a lo que le está sucediendo al intérprete.

Al observar el público participa en un ciclo de conflicto, agonía, muerte, desmembramiento, que le provoca hondas reverberaciones en el público.

La creatividad comienza a partir del ser, pero desemboca en una estructura mayor, colectiva. Cada detalle es la realización de sus propias necesidades.

La pregunta del intérprete no es **Por qué**, sino **Cómo**.

Es importante sentir a partir de las palabras hacia la acción. No adelantar la emoción a las suposiciones; cómo debería sentir el personaje.

Es por eso que el actor no puede tocar el interior de alguien sin haber tocado antes el suyo.

"Observen cómo son extirpados mis intestinos,  
observen cómo desparramo mis vísceras frente

---

<sup>16</sup>Op. Cit. p223.

a ustedes, hacia ustedes, para ustedes; observen como soy. (hoy) curado”

Schechner.

En resumen el intérprete aprende y trabaja sobre cuatro puntos básicos, que son:

1. Entrar en contacto con uno mismo: ejercicios psicofísicos-asociativos, ejercicios verbofísicos básicos de respiración, movimiento, resonancia.
2. Entrar en contacto con uno mismo cara a cara con otros: recibir, dar durante el trabajo en pareja, círculos de nombres, intercambios, cantos.
3. Relacionarse con otros sin narrativa ni otras estructuras altamente formalizadas: juegos de atestiguar, confrontaciones, rodar, cargar, saltar, volar, ejercicios de confianza.
4. Relacionarse con otros dentro de la narrativa u otras estructuras altamente formalizadas: improvisaciones, escenas, talleres abiertos, ensayos, ensayos abiertos, funciones, personajes con partitura.

### III. El espacio, ambiental.

“Las normas generales era sentir todos los sitios posibles a mi alcance hasta determinar sin lugar a dudas cuál era el que me correspondía.” -

Carlos Castaneda.<sup>17</sup>

Crear un espacio ambiental. Es una actitud; hay que comenzar con todo el espacio que haya y luego decidir que usar, qué no usar y cómo usar lo que vaya uno a usar.<sup>18</sup>

La plenitud del espacio, las formas infinitas en que el espacio se pueden transformar, articular, animar- esa es la base del diseño ambientalista. También es la fuente del entrenamiento del intérprete del teatro ambientalista.

El diseño ambientalista se deriva del trabajo diario sobre la obra. El espacio se desarrolla a partir de talleres, discusiones, dibujos y maquetas, nada diferente del teatro “ortodoxo” pero sí la anticipación del trabajo que existe, desde antes que estén los textos aprendidos.

Esta construcción se basa en la existencia de las relaciones reales entre el cuerpo y los espacios; el tejido vivo humano no se detiene abruptamente en la piel. El interior del cuerpo percibe directamente al espacio.

Es una comunicación desde el interior de los espacios del cuerpo hasta el interior de los espacios en que se encuentra uno. Se vuelve uno consciente de su cuerpo como sistema de volúmenes, áreas y ritmos; como un conjunto desde los líquidos, gases, sólidos, huesos, piel, todo lo que forma nuestro cuerpo.

---

<sup>17</sup> Cita tomada por Schechner Op. Cit. p29.

<sup>18</sup> El TPG no utiliza teatros a la italiana, por lo general se trabajaba en un garaje que montan y desmontan a su antojo.

El texto, la acción y el espacio ambientalistas se tienen que desarrollar conjuntamente.

La sensación que da un espacio ambientalista que funciona con éxito es la de un espacio global, un microcosmos con fluidez, contacto e interacción.

En el teatro ambientalista el público debe verse tanto a sí mismo como a los actores para satisfacer las necesidades viscerales. Si el público es un medio en el que tiene lugar la representación, el espacio vivo es otro.

La división menos marcada de personajes, acciones y espacios que se proponen en estos diseños, no lleva a un involucramiento más profundo, no a una sensación de ser arrastrado por la acción- a la empatía sin fondo realizada por la oscuridad, la distancia, la-soledad-en- medios de la multitud y la comodidad regresiva, acojinada, del teatro de proscenio; sino una experiencia de tipo interior-exterior, una alteración rápida y a veces vertiginosa de empatía y distancia. El espacio se modifica para todos.

El diseñador ambientalista no trata de crea la ilusión de un lugar; quiere crear un espacio funcional.

Este espacio será usado por muchos tipos "distintos" de gente, no nada más por los intérpretes.

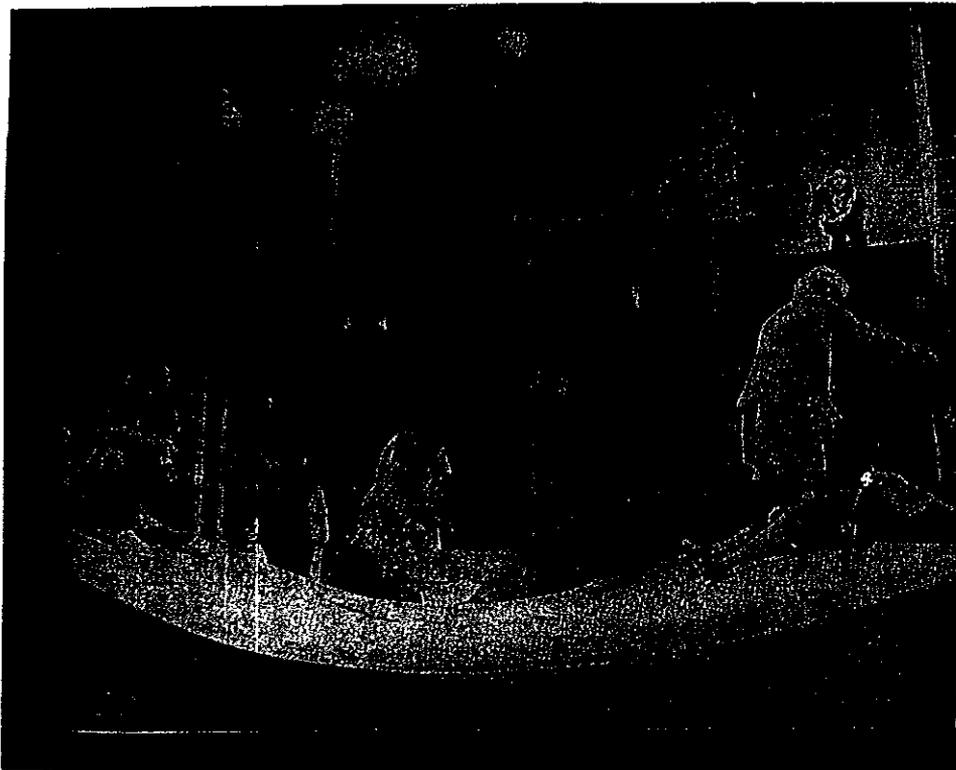
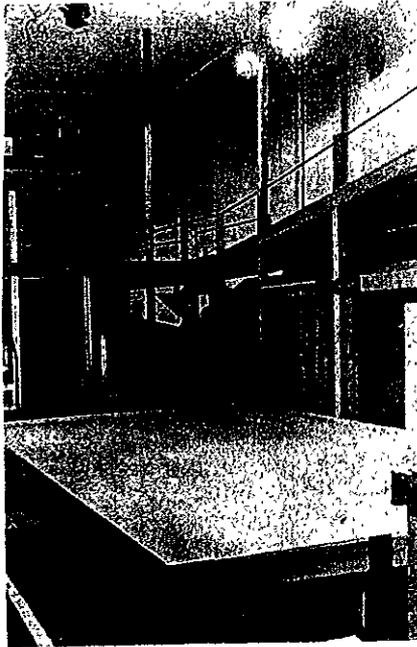
Se piensa en un público especial no un público común. Son personas a las que se les va a provocar, tienen que tener un espacio para "actuar".

El espacio vivo incluye a todo el espacio del teatro, no sólo lo que se llama escenario.

En el teatro ortodoxo se procura incluso ignorar el hecho de que están mirando. Se pone a los espectadores en una posición semifetal de cárcel de una butaca y no importa lo que sientan, será difícil fiscalizar y expresar esas emociones, el

intérprete no sabrá si lo que proyecta se está recibiendo y mucho menos de que forma.

En cambio una estructura abierta estimula un contacto que es continuo, sutil, fluido, duradero e inconsciente. "Precioso".



#### **IV. El público; su participación.**

“La gente le teme al teatro porque es lo más cercano a tocarse y a hablarse  
recíprocamente”  
Heathcote Williams<sup>19</sup>.

El teatro es un proyecto de grupo y parte del grupo es el público.

Se pone un énfasis muy específico en la relación del público y el espectáculo; no los divide sino que uno es parte del otro. La participación es una manera de tratar de humanizar las relaciones entre los actores y el público.

Crea conciencia tanto en los actores como en los espectadores. No sólo de unos y otros sino también de sí mismos.

La gente que asiste a una obra está proyectada; quiere hallar una unidad y la encuentra en el teatro donde se participa. Lo que el público proyecta hacía la obra corresponde con lo que los actores le proyectan al público.

En una obra de teatro ambientalista el trabajo sigue en proceso aún en las funciones lo cual lo vuelve un trabajo orgánico (vivo) e inacabado, un acontecimiento abierto que si se compara con una obra ortodoxa en donde reconocemos algo acabado, es un hecho cerrado.

El público forma parte de del proceso del las cosas “inconclusas” ellos tiene que elaborar la parte que les corresponde. Mientras una representación tenga más espacios “inconclusos” más participación tendrá el público.

---

<sup>19</sup> Cita tomada por Schechner. Op. Cit. p75.

Uno debe saber claramente la diferencia entre el "actuar" y el "penetrar".

La actuación consiste en repetir acciones obsesivas en formas diferentes sin entender por qué uno lo hace, o incluso qué es lo que hace. Algunos métodos de actuación estimulan al actor para que sea un actor-externador profesional.

La penetración implica la fragmentación de una acción desde sus raíces, el examen de ésta, una discusión sobre la misma y su desmitificación. No nos podemos permitir el lujo de "no saber qué estamos haciendo".

Stanislavski diseñó el método de "círculos de atención" de manera que los actores pudieran aprender sistemáticamente el modo de excluir al público y vencer el miedo que implica saber que todos esos espectadores anónimos y ocultos están observando con avidez. El teatro ortodoxo es un sistema cerrado que procura impedir la retroinformación.

La participación trata de transformar un acontecimiento social o trasladar el foco del arte-e-ilusión al potencial o a la solidaridad concreta entre todos los que están en el teatro, tanto espectadores como interpretes.

Lo que provoca la participación, se da cuando el mundo real penetra el mundo teatral interrumpiendo la representación, cuando se les da una indicación directamente al público.

La estructura teatral se pone al descubierto y las opciones se exteriorizan.

La participación debe, por lo general, estar al servicio de la desilusión. No se debe usar para crear un mundo irreal o una proyección de la fantasía. Considera que una de las funciones del teatro es ayudar a que la gente penetre en sus

fantasías. La única manera de lograrlo es elevando dichas fantasías a una conciencia plena: exteriorizarlas.

La intención es encontrar acciones de participación no manipuladoras, esto es muy importante porque denota confianza y no ordenes.

Schechner cree que no existe una técnica más importante para el desarrollo del teatro contemporáneo que incluir la participación dentro de la representación.

La obra es aquello que cada uno de los actores y los participantes experimente y al mismo tiempo lo que a todos ellos les sucede colectivamente.

El público que participa, "cambia", como los iniciados de un ritual. Ya no son los mismos que entraron como masa al espacio de la representación. Experimentaron algo; fueron tomados en cuenta. Y no fue una atención por un accidente o una enfermedad.

Se comprobó<sup>20</sup> que las necesidades entre el público y los actores son: de los segundos sentirse apoyados y de los primeros siendo participativos la necesidad de no ser juzgados; poder sentir confianza.

Cuando el público se sienta inmóvil y tieso sus sentimientos están obstruidos y no podrá hacer otra cosa más que juzgar.

Una vez que el público se moviliza (física o mentalmente) su energía alimenta a la representación.

El público descubre la personalidad de los actores sin la interferencia de la caracterización. De este modo, las máscaras de ambas partes se dejan a un lado. La participación no elimina a las formalidades del teatro; va tras ellas para

---

<sup>20</sup> Con un ejercicio realizado por un psicólogo, entre público y actores del TPG.

incorporar elementos privados a la obra. Estos dos sistemas -el formal y el privado- coexiste, influenciándose mutuamente.

Las ilusiones que los espectadores y los aficionados del teatro ortodoxo necesitan y veneran, se desmoronan cuando el actor y el espectador se paran frente a frente y dicen: "Yo soy, yo hago".

Para facilitar estos cambios es necesario que el actor sea "él mismo " y no su "personaje" cuando en tabla una relación con un participante del público ya que el descubrir que todo fue una máscara lo desilusionaría

En un teatro tan mecanizado como el nuestro, este aspecto fundamental ha sido desplazado fuera de toda conciencia. La participación lo recupera.

*La obra puede detenerse, continuar, o tomar una nueva dirección.*

El problema es que ni el actor ni el espectador están entrenados para lidiar con la participación. En el fondo está relacionado tanto con una estética como con un sistema social que, no son concebidas para albergar a las artes participativas. El hecho de fomentar la participación significa exigir cambios en el orden social; cambios radicales.

La participación del público es reconocer abiertamente que son un punto muy importante en la realización de un espectáculo.

El teatro ambientalista no es mimético ni psicodramático.

La lógica fundamental no es la lógica de la trama, sino la lógica de cómo relatarla. Lo que está en juego no es la historia que se está contando, sino el relato de ésta. Esto produce en el actor una incertidumbre que le permite estar alerta a cualquier reacción.

Los actores están entrenados para actuar y se resisten a los acontecimientos que interrumpen sus ritmos previamente ensayados es por eso que la participación se vuelve dolorosa en un actor ortodoxo.

En cambio los actores entrenados en el ambientalismo nunca actuaran como si nadie los viera.

Los actores como todos, no quieren parecer torpes, desequilibrados o ineficientes (el ego y el miedo de ser juzgado debe desaparecer)



Once espectadores se encuentran dentro del Círculo durante la escena de My Lai en *Commune*. Están esperando a ver si otros cuatro espectadores se les unen o si se interrumpe la obra. (*Frederick Eberstadt*)

**La Teoría hecha realidad.  
En la práctica del ambientalismo.**

Como lo vimos anteriormente, para el Teatro Ambientalista, y en este caso no hay diferencia para el Teatro Ortodoxo, el punto de partida es la necesidad de mostrar o reflexionar sobre algún tema que nos inquiete de una manera personal.

Siempre hay algo importante que decir al oído y a la vista de los demás, pero en mi caso también es a la cabeza, a los sentidos y al cuerpo en general al que pretendo hablarle.

Mi punto de partida y mi inquietud están cimentada en dos fases diferentes, no puedo enumerar cuál es primero ni decir cuál es más importante que la otra porque simplemente son diferentes. Pero si tengo que hacerlo diré que todo empezó a partir de una emoción, sí, de la tristeza; pasaba por un momento de rompimiento con mi pareja y lo primero que llegaba a mi mente era la imagen de una mujer sola en una habitación hablándonos de sus emociones y al mismo tiempo destrozando la hermosa cama de latón en la que había amado a su pareja. En ese momento así representaba yo mi sentimiento. A éste se le unió una canción que ejemplificaba a la perfección mi temor a la pérdida, porque hablaba de algo definitivo; un "adiós para siempre".

"La barca de Oro":

Yo ya me voy al puerto donde se halla  
la barca de oro que debe conducirme.  
Yo ya me voy, sólo vengo a despedirme,  
Adiós, mujer, adiós para siempre adiós.

No volverán tus ojos a mirarme  
ni tus oídos escucharán mi canto.  
Voy a aumentar los mares con mi llanto,  
adiós mujer, adiós, para siempre adiós.

Lo que la canción me provocaba sí era una despedida pero, no la despedida a otra persona, sino la despedida de uno mismo, a una parte de la propia vida, era como decir adiós a algo que moría dentro de uno mismo. Siempre he pensado que cuando uno canta en el aliento se desahoga el alma.

Otro elemento que llegó a mis manos (no recuerdo cómo ) fue el cuento de Elena Poniatowska, llamado "La Felicidad" (algo que para mí en ese momento era inalcanzable y me provocaba un poco de ironía), éste es un cuento en el que habla solamente una mujer, de pronto por medio de ella se percata que le habla un hombre, pero éste sólo le dice frases que le representan una represión a sus sentimientos.

Narra la emoción que le provoca estar al lado del hombre que ama, y también de la preocupación que le causa el mantenerlo despierto para que la nombre, finalmente ella se convence de que aún estando juntos los dos están solos.

Aquí encontré las palabras que necesitaba para expresarme.

El siguiente punto era encontrar la forma de decirlo, ya tenía el "texto" pero no la forma (tenía el alma desnuda sin cuerpo).

Algo que me inquieta dentro del teatro es que los cuerpos están olvidados, algunas veces vemos actores que en el momento de "actuar" solamente escupen palabras con emociones incompletas y leemos cuerpos en otras situaciones (que no complementan estas palabras). No se acompaña la palabra con el cuerpo. Y era en ese punto donde radicaba mi hazaña, lograr que un tema tan "trillado" como es de la ruptura de una pareja cobraría interés por el público que lo viera. Pretendía ser algo más que una simple conferencia del desamor explicado por alguna feminista.

Creo que la palabra solamente enreda y es inmóvil, aquieta en el momento de estar montando una obra.

Cotidianamente nuestra forma de comunicarnos y de percibir (entender) las cosas está dividida en un 65 % en forma no verbal y el resto (25 %) en forma verbal<sup>21</sup>. Luego entonces, por qué olvidar el cuerpo a la hora de interpretar.

En mi interés sobre el cuerpo comencé a investigar sobre los diferentes tipos de "teatro corporal" y entre mi bibliografía estaba "El teatro Ambientalista" de Richard Schechner. Con el cual me identifiqué inmediatamente, encontraba en él la libertad que necesitaba para la experimentación; el juego en el proceso.

El ir descubriendo cosas junto con el actor me llenaba de un placer diferente a otras experiencias de montaje.

---

<sup>21</sup> Knapp, Mark L. La comunicación no verbal. p33

Así es que con el permiso que me daba Schechner y la intuición que traía en la cabeza me decidí a buscar a una actriz. Primero hable con Indira Pensado,<sup>22</sup> le expliqué que no existía aún un texto, que todo partiría de ella con mi coordinación. Comenzamos con un entrenamiento corporal que consistía en ejercicios acrobáticos y abdominales, esto para desarrollar fuerza, control y presencia en el cuerpo, crear un poco de conciencia también. El primer problema que se presentó fue que yo trabajaba igual que Indira en el entrenamiento, lo cual no me permitía observarla y corregir a la altura de mis posibilidades lo que pudiera provocarle algún daño. Afortunadamente nunca pasó nada grave pero el proceso de aprendizaje era más lento. Después los horarios se complicaron y suspendimos el trabajo.

Comencé nuevamente el entrenamiento con Adriana Lizana,<sup>23</sup> con la misma estructura pero sin cometer el mismo error. Sin embargo aquí se presentó otro tipo de problema que me hizo reflexionar sobre la importancia de la libertad que cada actor esta dispuesto a darse.

El ego de un actor es tan grande que no le permite dejar por un instante perder el control (en un término sano) a la cabeza y cederlo a las demás partes del cuerpo. Ella estaba en la mejor disposición, no me puedo quejar, pero no en la misma frecuencia. Necesitaba saber cosas más concretas, que yo en ese momento no podía darle, me hacía preguntas como: ¿de dónde salía y a dónde iba, el por qué

---

<sup>22</sup> Actriz, egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. El trabajo comenzó en Junio de 1995.

<sup>23</sup> Actriz, del colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Comenzando nuevamente el trabajo en Octubre de 1995.

iba, ese tipo de preguntas que se hace un actor "formal" y para lo que yo planteaba se tenían que ir descubriendo en el proceso y como resultado de improvisaciones. Así que también ahí se suspendió el trabajo.

Contacté con Mercedes Noriega.<sup>24</sup> Con ella encontré más cercanía ya que lo que ella proponía era una actuación con mayor trabajo corporal. Le pedí que me mostrara un calentamiento propio al cual le aumentamos los ejercicios de acrobacia y abdominales. También trabajamos sobre un calentamiento vocal, ya que la voz físicamente es parte del cuerpo (cuerdas vocales). Para comenzar a conocerla mejor y saber de su disposición le pedí que realizara una escultura de ella misma resaltando sus defectos.

El resultado fue una mujer de plastilina<sup>25</sup> negra, desnuda, con la quijada salida y dientes muy filosos, con la barriga muy grande. Para mi era muy importante que tomara conciencia primero de sus defectos, que de sus virtudes, por que nos daba un punto de partida sobre lo que en ese momento era necesario trabajar; el derribar las barreras del ego y los bloqueos que corporalmente existían. En este momento me surgió una duda ¿Cuál era la diferencia entre actuar teniendo esa conciencia corporal tan desarrollada y actuar sin conocerla tan a fondo? Lo que me daba como respuesta era que la recepción o percepción del público sería diferente.

Le llegaría primero a cualquier parte del cuerpo y después lo racionalizarían. Así que sobre esta creencia apareció otro punto a desarrollar; la conciencia de que el

---

<sup>24</sup> Actriz, igualmente del colegio de Teatro. Con una curiosidad por experimentar sobre el cuerpo en escena. Con ella el trabajo comenzó en Enero de 1996.

<sup>25</sup> Material bastante moldeable. Lo cual denotaba para mí, buena disposición.

público existía como un punto importante en el “aquí y ahora” de la representación. También descubrí que el personaje debía de ser de la edad de Mercedes, o de la actriz que lo interpretara, no iba a existir una caracterización.

El acercamiento al tema se desarrollaría respecto a nuestras experiencias.

Volviendo al entrenamiento, llegamos a poder integrar ejercicios de acrobacia y algunas cadenas de movimiento<sup>26</sup> con frases creadas por medio de asociaciones, esto con el fin de ir acostumbrando al cuerpo a realizar acciones precisas con voz (diferentes tonos) y viceversa sin perder concentración.

Descubrimos que ella y todo actor es responsable de su propio cuerpo y corre sus propios riesgos siendo capaz de evitarlos o teniendo la responsabilidad de superarlos. E incluso comenzamos a tener conciencia de cómo el espacio influía en el cuerpo. Así trabajamos durante 21 sesiones de Enero a Marzo de 1996, alcanzamos un ritmo que cada vez nos exigía añadir elementos y actitudes, pero desafortunadamente Mercedes tuvo que salir del país por cuestiones personales y todo nuestro trabajo se suspendió. Pero no se fue sin antes dejarme alguien con quien continuar el trabajo, así es como llegó Carmen Mastache<sup>27</sup> al proyecto. Desde aquí voy a dividir el proceso más específicamente ya que fue el que esta llegando a su término.

---

<sup>26</sup> Movimientos elaborados intencionalmente basados en acciones cotidianas, bañarse, cepillarse los dientes etc, que se implanta a las frases o enunciados creados a bases de asociaciones de la actriz.

<sup>27</sup> Actriz, bailarina y cantante. Estudiante de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. El trabajo comenzó el 1º de Mayo de 1996.

## **I. El entrenamiento físico y vocal.**

Por cuarta vez enseñe el entrenamiento físico, la ventaja con Carmen es que ella traía una conciencia corporal más desarrollada por su entrenamiento dancístico, así que el trabajo tomó más velocidad en este punto. Se aprendió los ejercicios acrobáticos, igualmente cada uno de ellos tuvo sus propias frases, las cuales no le causaban ningún problema, articulaba tanto vocal como físicamente con facilidad. Tenía una conciencia más desarrollada desde sus huesos, músculos, piel e incluso con las observaciones que hace Schechner sobre la conciencia de los órganos internos, comenzó a percibirlos de otra forma. Hicimos ejercicios de reconocimiento de sus partes "feas" y partes "bonitas", esto con el fin de conocer en ella los parámetros en los que se manejaba, los juicios que se producía a sí misma y también descubrir en que partes del cuerpo podían existir bloques inconscientes. Al terminar este ejercicio Carmen descubrió que el personaje creado con los defectos era más interesante y "bonito" que el personaje creado con las cosas "bonitas". Tenía una gran disposición, pero se juzgaba demasiado pensaba más. En algunos momentos sentía que me pedía permiso para realizar lo que tenía en la cabeza. Confiaba más en mí que en ella. No creo que se deba tener una fe ciega en el director sin tenerla primero en el actor mismo.

Esta etapa con Carmen realmente fue corta, abarcó aproximadamente de Mayo a Julio de 1996. No se necesitaba más por el momento.

## II. Creación del texto y desarrollo de secuencias. (Julio a Diciembre '96)

Comenzó la segunda parte de la hazaña; interpretar el cuento y la canción. Acercarlas, tenía que hacerlas propias. Primero tomamos la canción ya que era como el "motivo" de la obra. La canción obtuvo su cadena o secuencia de movimiento; curiosamente se trata de un abrazo de recibimiento y no de una despedida, esto visualmente provoca una sensación<sup>28</sup>.

La canción tomó una importancia especial porque estaba dedicada a ella misma. Utilizamos la canción para un ejercicio de interiorización que consistía en: cantarse frente al espejo y comenzar a crear un maquillaje, con el objetivo de, prácticamente, cantarse a si misma y exteriorizarse. Al principio se reía de ella misma no sé si por nervios o se causaba gracia. Cuando comenzó con el maquillaje a mi parecer siguió todo un proceso porque comenzó maquillándose como una calaca y después la fue encarnando un lado era hombre y el otro mujer, después de crear a esta su dualidad, se despidió de ella cantándole. Según el objetivo; experimentó la despedida de algo creado por ella. Le dijo adiós a una parte de ella.

---

<sup>28</sup> Yo sostengo la firme idea de que al encontrar contrarios o puntos comparativos en algo, siempre produce un efecto, que sorprende.

Sobre el cuento se eligieron frases un tanto cuanto al azar pero que no dejaban de sintetizar lo que queríamos como anécdota., éstas fueron:

1. Déjenme barrer el mundo con ustedes.
2. Las dos mariposas.
3. Y te aguardo vigilante, sí, te vigilo diciéndote.
4. Estoy en el corazón de la ternura.
5. No te vayas por el sueño.
6. Y tú te irritas.
7. Y sé que no, que no quieres dormir, que sólo quieres que estemos quietos.
8. Te hemos llenado de palabras.
9. Quisiera haberte conocido más vieja, hilando junto a fogón las ganas de esperarte.
10. Voy a vestirme sin hacer ruido y cerraré la puerta con cuidado.
11. Hebritas de vida.
12. Sin palabras, muda, con la palabra fin sellándome los labios, el fin de todos los cuentos, ya no hay cuento, ya no te cuento nada, fin ya nada cuenta, las cosas se transforman, ya no hay una hora de más sobre la tierra, mira.
13. Acepté que tú eres un cuerpo allá dormido y yo otro aquí caminando y que los dos juntos estamos, irremediablemente, irremediablemente, perdidamente, desesperadamente, solos.

14. ¡Ay cuánto olvido de todo!
15. Anda, ve, no, espérame, yo voy, no, yo voy, bueno, anda tú, espera, no te levantes, ahora me toca a mí.
16. Tus bolsillos que parecen llevar dentro todos los accidentes de la vida.
17. Bebe la luz iluminada.<sup>29</sup>

El trabajo sobre las frases consistió en darles secuencias de movimiento y trabajarlas en distintas intensidades; es decir con velocidades distintas, muy, muy lentas o totalmente rápidas. Esto para encontrar la forma que nos gustara y ayudara en la unión de las frases y en la construcción de los "puentes" para las frases.

Descubrimos después de leer una antología sobre el amor<sup>30</sup> que podíamos dividir la historia en siete partes;

1. Contar la historia de cada uno de la pareja por separado, antes de conocerse.
2. El encuentro y el coqueteo mutuo.
3. La declaración de amor.
4. El noviazgo y la primera relación sexual.
5. El primer conflicto fuerte.
6. El rompimiento.
7. Y finalmente otra vez cada cual por su lado.

---

<sup>29</sup> Estas son las frases originales del cuento. Para la puesta se modificaron y alguna desapareció, esto con el fin de darles coherencia dentro del texto creado por Carmen.

<sup>30</sup> Remitirse a la bibliografía general, para mayor información.

Buscamos qué frases nos remitían a cada etapa y las clasificamos ahí.

¿Qué es esto de los "puentes"? Al tener las frases escogidas y las secuencias hechas teníamos que dirigir las a la anécdota: La separación.

Entonces pedí a Carmen que me contara una historia ya fuera verdadera o inventada sobre cada una de las etapas que habíamos encontrado. Y así fue Carmen se volcó a diarios personales, historias conocidas e historias inventadas. Incluso noticias de periódicos de parejas "importantes" y consejos para sanar el corazón, llegaron a sernos útiles, también apareció la necesidad de encontrar una definición sobre el orgasmo. De igual manera aceptábamos lo que funcionaba y rechazábamos lo que nos desviaba de la historia.

Al principio de esta etapa, se hablaba en tercera persona, todas las historias recaían sobre otros, después fue necesario transformarlo a primera persona. Tenía que apropiarse de las historias. Se comenzaron a mezclar las secuencias de movimiento (las frases) con las historias para darle congruencia al texto que apuntaba para ser el texto definitivo.

Encontramos otra forma de dividirlo un poco más burdamente, para tener una emoción definida sobre la que se trabajara, igual experimentando en la intensidad de ésta:

1. Hambre. Aseo. Olfato.
2. Risa. Imagen. Gusto
3. Contradicción. Vista-ver.

4. Cursilería. Tacto.
5. Estridencia de la ciudad. Pereza. Saturación de los sentidos.
6. Esperanza. Oído.
7. Decisión , ver hacia adelante. Vista-mirar. Aceptación. Reencuentro.

Se establecieron los objetivos y los conflictos de cada uno de los siete cuadros.

Con el texto casi terminado jugamos con la lentitud. Carmen tenía que repasarlo extremadamente lento, palabra por palabra era como si frente de cada palabra apareciera su definición personal, esto provoca imágenes y sensaciones por fin llegamos a las famosas **asociaciones**. Ella tomaba conciencia de su propio texto, ya no desde el punto de vista del dramaturgo, sino más bien de la actriz, para ser interpretado.

En cierto momento este ejercicio de lentitud resulta cansado y aburrido cuando uno no está en la disposición. Además que conforme lo conoces más se va mecanizando y tanto puede tener sus ventajas; que toma un tiempo más ágil, como sus desventajas; provoca un bloqueo consciente. En el proceso ocurrieron las dos cosas, primero fue la sorpresa de ver aparecer imágenes y recuerdos, pero después fue una dinámica que provocaba sueño y dispersión. Las imágenes en momentos cansaban.

La canción se incorporó y se experimentaba sobre ella para saber en qué momentos podía funcionar para apoyar a la escena. El trabajo con respecto a la creación del texto había concluido.

Lo sorprendente de esta fase fue que Carmen a estas alturas del proceso ya tenía más libertad de proponer acciones o palabras, ya que antes comenzaba por juzgar sus propios deseos. Aprendió a realizar acciones más que a hablarlas. Todo marchaba bien e incluso apareció la necesidad de ponerle sonido; música<sup>31</sup>. Por lo general así funcionó el proceso, siempre terminábamos llegando a un punto dónde nos exigía algo específico para continuar. Todo esto a mi me sorprendía, era tan preciso en ese sentido que era muy evidente cuando ya se necesitaba otro punto que apoyará. Para mi resultaba como alguna ecuación matemática, que como por arte de magia llegas al resultado. Es como ir siguiendo pistas. Nos tomamos una vacaciones.

### **III. Relación con los objetos. (Marzo 1997)**

Nuevamente apareció la necesidad de incorporar algo nuevo, los objetos que teníamos contemplados desde un inicio era una cama y una maleta,<sup>32</sup> además de éstos llevamos objetos que en algún momento podían funcionar. La orden giraba en elementos que definieran simbólicamente al hombre y a la mujer y objetos que nos representarían a nosotras mismas, llegaron: un elefante de peluche, fotos, cinta métrica, sombrero, sabana, un cordón, una corbata, almendras, agujas de

---

<sup>31</sup> Con relación a la música y a la escenografía existen apartados, donde se especifica más su integración.

<sup>32</sup> También existían dos títeres que con el tiempo se desecharon, no sin haber comprobado con ejercicios que en realidad estorbaban.

Lo sorprendente de esta fase fue que Carmen a estas alturas del proceso ya tenía más libertad de proponer acciones o palabras, ya que antes comenzaba por juzgar sus propios deseos. Aprendió a realizar acciones más que a hablarlas. Todo marchaba bien e incluso apareció la necesidad de ponerle sonido; música<sup>31</sup>. Por lo general así funcionó el proceso, siempre terminábamos llegando a un punto dónde nos exigía algo específico para continuar. Todo esto a mi me sorprendía, era tan preciso en ese sentido que era muy evidente cuando ya se necesitaba otro punto que apoyará. Para mi resultaba como alguna ecuación matemática, que como por arte de magia llegas al resultado. Es como ir siguiendo pistas. Nos tomamos una vacaciones.

### **III. Relación con los objetos. (Marzo 1997)**

Nuevamente apareció la necesidad de incorporar algo nuevo, los objetos que teníamos contemplados desde un inicio era una cama y una maleta,<sup>32</sup> además de éstos llevamos objetos que en algún momento podían funcionar. La orden giraba en elementos que definieran simbólicamente al hombre y a la mujer y objetos que nos representarán a nosotras mismas, llegaron: un elefante de peluche, fotos, cinta métrica, sombrero, sabana, un cordón, una corbata, almendras, agujas de

---

<sup>31</sup> Con relación a la música y a la escenografía existen apartados, donde se especifica más su integración.

<sup>32</sup> También existían dos títeres que con el tiempo se desecharon, no sin haber comprobado con ejercicios que en realidad estorbaban.

tejer, un dinosaurio de cuerda, cojines, cobijas. Se colocaron los objetos al centro de nuestro espacio de ensayos y de ahí se tomaban para ser empleados.

Al igual que con los textos y los movimientos se desecharon unos objetos y se jugó con otros, aún sobre los ensayos y próximo al estreno se quitaron más objetos.

Se incorporó la maleta. Aquí lo primordial fue investigar qué movimientos se podían realizar con ella y dónde nos podía apoyar. El cuidado que debíamos de tener con este objeto era el de no utilizarlo de más, que no se volviera un exhibicionismo de la manipulación.

Para ese entonces aún no contábamos con un espacio definido.

Estábamos listas para recibir cosas nuevas que nos complementaran.

Creo que pondré un fin para esta etapa ya que de aquí en adelante se integran tanto el músico como el escenógrafo y el público.



#### IV. De cómo la música se integró.

Cuando nos topamos con la necesidad de encontrar sonidos o una musicalidad que nos apoyara en los textos, hicimos un ejercicio que consistía en cantar canciones que tuvieran alguna asociación con las emociones de las diferentes etapas.

Se cantó desde "la negrita cucurumbé " hasta "Yoshua" pasando por boleros, canciones "románticas de los ochentas" y canciones religiosas" . La intención era también provocarles a cada escena un ritmo, que nos ayudará con el público.

Una tarde hable con José Luis Fernández Ledesma y le expliqué a grandes rasgos que se trataba de un trabajo donde se integrara su trabajo como él lo concibiera según su necesidad. Le expliqué que lo único que teníamos en términos musicales era la canción de "la barca de oro".

Llegó a un ensayo<sup>33</sup> y ahí observó las secuencias y se le dio una versión aun incompleta del texto. También le mostramos el trabajo que realizamos para encontrar la musicalidad de los tiempos y el ritmo de la escena.

A José Luis le servían nuestras asociaciones porque llegamos a dividir los tiempos en personajes característicos, pero no personajes conocidos, eran títulos como Regina, haciendo amigos , Eugenia la cursi, Andrea la dura, la primera

---

<sup>33</sup> Finales de Abril, principios de Mayo de 1997.

sesión con el psicólogo, eran también asociaciones sobre los nombres y las situaciones.

El se identificó con algunas partes de la obra y nos dio su opinión, decía que le era confusa pero que no le parecía feminista ¡¡bravo!! Uno de nuestros temores era ése, José Luis fue el primer hombre que opinó sobre el texto. Nos dio gusto saber que podía interesarle a los hombres.

Durante los ensayos él tomaba notas para ver dónde podía haber música y de qué tipo, su libreto se dividió así (no es el definitivo pero fue su punto de partida):

1. Sonidos de pulseras, metro.
2. Música viva, sonidos de calle.
3. Tema de parodia.
4. Canción suave (piano y sax).
5. Tema jubiloso.
6. Tema con flojera.
7. Sirenas de barco.
8. Lluvia de noche y canción de fondo (serenata).
9. Teléfonos.
10. Canción con Cello.
11. Ola gigante

Con estas primeras impresiones del texto comenzó a jugar con "la barca de oro" sobre su línea melódica; alargar o acortar notas, cambiándole los intervalos,

ajustando notas, en fin como su imaginación y sentir le daban para jugar y expresar. El resultado es de un 90 % de la música con las variaciones de "la barca de oro", por otro lado nos ayudo a crear atmósferas y nos propuso que los cortes que existían; sobre el orgasmo y los consejos para corazones destrozados fueran grabaciones.

En los ensayos tomaba tiempo para hacer la música con la duración justa para la escena.

Para continuar con las reglas del proceso, él veía y escuchaba su música elegíamos<sup>34</sup>, acertábamos, quitábamos y fijábamos lo que nos satisfacía y apoyaba.

El fue el más integrado al proceso de echo la asistente llego cuando la música estaba terminada y necesitábamos a alguien que la pusiera<sup>35</sup> para poder ver y oír las escenas. El se acomodaba a nuestros sentimientos y proponía otros, su presencia fue enriquecedora.

---

<sup>34</sup> Las decisiones se tomaban entre los tres.

<sup>35</sup> A esta etapa se integró Irazú Díaz, mi asistente de dirección.

## V. El encuentro con el espacio.

Cuando trabajamos con los objetos dividimos el espacio geográficamente<sup>36</sup> según la división que teníamos ya en el texto definitivo, que era: hablarle al público, decir la frase con secuencia de movimiento, reflexión de sí misma y la canción.

Esto también le dio otro ritmo a la obra ya que en ocasiones Carmen tenía que correr de un lado a otro.

Hable con Alejandro Remolina<sup>37</sup>, esta relación fue un poco más distante -desafortunadamente - ya que llegó al trabajo en una etapa terminal, leyó el texto y le interesó. Como ya estaba el texto definido y con siete escenas, u tiempos propuso primeramente un espacio apuntado por siete puntos diferentes en relación a una filosofía hindú que habla de siete puntos cardinales, seis movibles y uno fijo. Los tres puntos del triángulo dentro de un cuadrilátero. Dividió la acción de desarrollo en tres tipos distintos de relaciones: El primer plano: **privado**, habla de la relación como reflexión para sí, se desarrolla dentro del triángulo. El segundo plano: **intimo**, habla sobre la relación de pareja, se realiza dentro del triángulo con relación a los objetos. El tercer plano: **público**, es la relación con el público y se da rompiendo con el triángulo vaciándolo de los objetos. Esto fue lo

---

<sup>36</sup> Como lo aprendimos en el curso que tomamos con Schechner aquí en México, en Marzo de 1997. CNA.

<sup>37</sup> Se integró en Junio-julio de 1997.

que Alejandro propuso en un principio lo que resultó fue una mezcla de espacios y momentos.

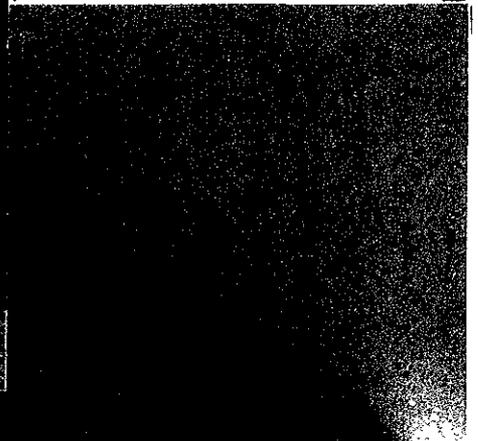
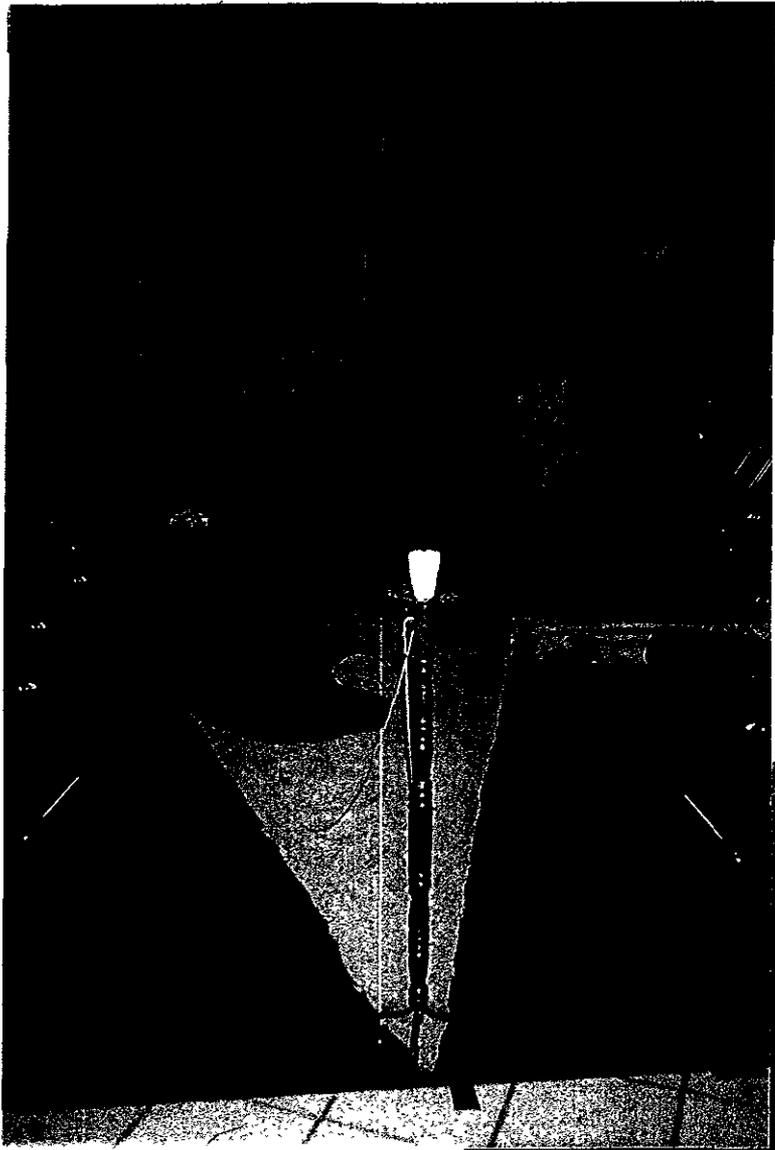
Alejandro tomó en cuenta el cuerpo de Carmen para el diseño del espacio, es antropométrico, no rebasa ni engrandece a Carmen, es justo el espacio donde se puede mover. El trazo es casi improvisado existe una partitura que seguir, pero existe la libertad de hablarle a la persona que desee.

La textura del espacio se dio porque la arena nos remite a un lugar seco pero con esperanza, ya que si uno escarba en ella va a encontrar siempre agua. La imagen que yo tengo es como estar sobre la corteza cerebral y poder sacar en físico tus recuerdos, para ponerlos en otro lugar o definitivamente guardarlos en una caja fuerte y no volverlos a ver.

La distribución del público, se dio definitivamente porque queríamos romper con la distribución tradicional, el tema de la obra y el tratarse de un monólogo no le permitía una gran distancia entre intérprete y público.

Además sabíamos que provocaría una sensación diferente; y nos interesaba esa provocación en el público; la disposición o indisposición que provocará para la recepción del texto y del movimiento.

Ahora sí lo único que faltaba era el público.



ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## VI. Los ensayos abiertos.<sup>38</sup>

Nos era muy necesario confrontar el trabajo con el público, ya que Carmen tenía mucho miedo de dirigirse plenamente al público, sentía que era una falta de respeto.

Convocamos a nuestros amigos; actrices y actores. Lo cual nos provocaba entre confianza y miedo por el famoso "qué dirán" para el que yo me venía preparando, no para defenderme si no para aceptarlo y asimilarlo.

En el primer ensayo abierto Carmen muy pocas veces entró en contacto visual con nuestro espectador y si tenía oportunidad realizaba la escena lo más lejos posible.

Al terminar el ensayo, Román estaba un poco molesto porque no se le había hablado directamente, pero entendía que Carmen estaba nerviosa. Conforme llegaba más gente y percibíamos su reacción, Carmen comenzó a relajarse, los comentarios eran muy alentadores, agradecían mucho la forma de incluirlos en el trabajo, provocábamos confianza y eso mismo recibíamos. Alguna vez un espectador, que no era actor nos comento que era demasiada información y un poco violenta la forma de decirla, Carmen encontró la forma de suavizar e incluso cortamos algunos textos y se reordenaron. Lo que más alegría nos causaba era

---

<sup>38</sup> Nuestro primer ensayo abierto fue en Agosto de 1997 con una sola persona; Román Valenzuela.

saber que la anécdota era clara y provocativa, algunas veces la gente lloraba dentro de los ensayos, esto nos causaba mucha curiosidad no creíamos que se pudiera dar esto, pero así fue gracias a esto Carmen adquirió mucha confianza.

En uno de estos ensayos Nicolás Nuñez<sup>39</sup> me sugirió leer "El Perfume" de Patrick Süskind, para comprender un poco más sobre las sensaciones, al terminar de leer el libro me cuestioné a qué nivel de sensación estaba el monólogo. La intención es que sea "percibido", más que "entendido". Aparecer y desaparecer por nuestro olor como Grenouille<sup>40</sup> por el mundo. Volver nuestra consciencia a los sentidos.

Ahora creo que gracias a estos ensayos abiertos logramos corregir y trabajar sobre nuestros objetivos. Aún en esta época<sup>41</sup> donde nos estamos presentando el público marca pautas para mejorar las representaciones, en el sentido de la recepción; qué y cómo hacer para que funcione.

Otra cosa que nos hizo ver el ensayo abierto es que hay públicos muy distintos y uno debe estar capacitado para darles lo que piden y recibir lo que estén dispuestos a dar. También darles la confianza para hacerlo.

Los ensayos abiertos duraron de Agosto a Septiembre aproximadamente después de esto no trabajamos durante nueve meses.

Esta distancia funcionó para verlo de lejos y afinar los últimos detalles, pero también nos costó mucho trabajo retomar.

---

<sup>39</sup> El asesor de esta tesina.

<sup>40</sup> Personaje principal de la novela El Perfume. Ver Bibliografía.

<sup>41</sup> Agosto de 1998. Museo Nacional de Culturas Populares.



ESTA ES UNA OBRA TERMINADA Y ESTÁ PROTEGIDA POR EL DERECHO DE AUTOR EN FAVOR DEL MISMO, TENIENDO POR ENTENDIDO QUE NO PODRÁ SER MODIFICADA NI PARCIAL NI TOTALMENTE, TAMPOCO MUTILADA, CAMBIADA O REPRODUCIDA FOTOGRÁFICA, FOTOSTÁTICA, O DIGITALMENTE EN NINGUNA DE SUS PARTES SIN EL PERMISO DEL AUTOR UNA VEZ AUTORIZADA SU REPRODUCCIÓN Y/O PUBLICACIÓN, QUIEN LO HAGA ESTÁ OBLIGADO A INCLUIR, AL PIE, EL SIGUIENTE TEXTO: FOTOGRAFÍA © JOSÉ JORGE CARREÓN

## **Conclusiones.**

En la necesidad de encontrar un método de dirección y en general de crear un espectáculo, me llevó curiosamente a entrar en un proceso que parece no tener una "estructura clara", en un término ortodoxo, porque comienza no trabajando sobre el texto que escoges, si no sobre conocer quién eres tú. El Teatro Ambientalista es así.

De alguna manera la propuesta del teatro ambientalista es encontrar un proceso por medio del cual se van a descubrir junto con todo el equipo de trabajo (desde actores, escenógrafos, músicos, director, asistente, todos) las necesidades reales tanto del cuerpo como de la mente; comunicar algo. Esto encuentra una forma que lo caracteriza.

Indudablemente el llevar este proceso me dio un gran aprendizaje; aprendí a conocer a la gente con la que se trabaja, no superficialmente sino de una forma más profunda, se tiene que aprender a reconocer los gestos, las actitudes corporales, los tonos de voz, etc.

No creo poder trabajar de otra forma, que no sea de hablar de mis preocupaciones, el mejor trabajo es el que parte de muy dentro de uno mismo,

exponerse, abrirse sin ningún pudor. Creo que por ahí todavía hay algunos tapujos que con la madurez laboral y de vida desaparecerán.

El tratar de integrar todo un equipo de trabajo desde un inicio ayuda al director y enriquece de una manera extraordinaria el trabajo. No creo en la omnipotencia del director. Me gusta más intercambiar las imágenes y sensaciones de otros con las mías.

No voy a hablar de cada una de las funciones, resumiré los logros que en cada una de ellas se dieron.

Para empezar Carmen se volvió la dueña del espacio donde "trabajaba", incluso si alguien llegaba empezada la función, Carmen los invitaba a sentarse y les mostraba los lugares vacíos. Pudiendo continuar con la función sin ningún problema.

La reacción de los cuerpos era evidente en muchas personas, una vez vi a una mujer aceptando con la cabeza todos los consejos para corazones destrozados, a otras mover las piernas desesperadas ante identificar su emoción con la de Carmen, otras lloraban inconsolablemente, otras se relajaban al grado de sentarse como se les diera la gana sobre su asiento. Incluso llegue a ver como las miradas de ciertas personas al reflexionar sobre una frase se iba a su interior.

También tuvimos participaciones verbales.

Algunas veces llegaron nuevamente chicas acompañadas de sus novios, lo cual me hizo reflexionar sobre la labor social que realizábamos, poníamos en los oídos de "ellos" ciertas palabras que ellas no se habían atrevido a decir aún.

Sobre la parte del orgasmo hubo una ocasión en que ciertas mujeres bajaban su mirada, como apenadas. Creo que esas palabras ni ellas mismas las habían escuchado. Se volvió un instrumento de comunicación pero también descubrieron la posibilidad de "decir". Así como nosotros (el equipo) nos abrimos ellos (el público) aprendieron que pueden hacerlo

Creo que el objetivo se cumplió en la medida que nos lo planteamos.

El proceso continua todavía, no se terminará hasta que la obra deje de presentarse.

Creo que se pudo haber reducido el tiempo en algunas etapas , fue un proceso muy largo, por que dejamos de trabajar mucho tiempo, la continuidad se veía afectada. Porque no se definía el objetivo del montaje yo vacilaba entre buscarle una temporada o enfocarme al examen profesional, finalmente las dos cosas se cumplieron cada una en su momento.

Trabajar , experimentando, sobre éste proceso me deja muy satisfecha y siento que es un buen camino para la representación, por lo pronto yo pienso adoptarlo.

El conocerse uno, da elementos para conocer y saber como comunicarte con otros.

Finalmente Schechner comenta;

“el desequilibrio del teatro no esta sólo en la trama sino en la relación entre actores y espectadores, en el espacio, en la ocasión social, en toda la increíblemente complicada y preciosa colocación de espejos que hacen imposible el separar la imagen teatral del objeto teatral. El teatro es un jugar- con -jugar.<sup>42</sup>”

---

<sup>42</sup> Schechner, Richard. El teatro ambientalista. p402.

Mis enormes gracias a:

- Elena Poniatowska.
- Indira S. Pensado· Adriana Lizana· Mercedes Noriega· Carmen Mastache· José Luis Fernández Ledesma· Alejandro Remolina· Irazú Díaz· Martha Amezcua por todo lo que me dejaron aprender de ellos.
- Claudia Mastache.
- Gabriel Figueroa· Salvador Zamora· Eleazar del Valle· Ricardo Esquerre· Claudia de la Cabada porque nos acompañan con sus voces.
- Elena y Nicolás.
- Sendabierta.
- Museo Nacional de Culturas Populares· América Pedraza· Karina Olguín· Silvia Toledo· César Macías· Guillermo González.
- José Jorge Carreón.
- Fernando Saldaña.
- Oscar Agiss.
- Todos los que fueron a nuestros ensayos abiertos y a aquellos que nos ayudaron a juntar la arena.
- Chico Buarque por darme ánimo en las madrugadas.

**Bibliografía.**

- Caruso, Igor. La separación de los amantes. Siglo XXI, México, 1996. 313pp.
- Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. Caralt, España, 1997. 334pp.
- Knapp, Mark L. La comunicación no verbal. (El cuerpo y el entorno). Piados, México, 1994. 373pp.
- Kuri-Aldana, Mario y Mendoza, Vicente. Cancionero Popular Mexicano. Vol 1. Dirección General de Culturas Populares, SEP. México, 1987. 665pp.
- Pavis, Patrice. Tendencias Interculturales y Práctica Escénica. Gaceta, México, 1994. 351pp.
- Schechner, Richard. El teatro Ambientalista. Árbol. México, 1988. 421pp.
- Süskind, Patrick. El perfume. Seix Barral, México, 1985. 237pp
- Von Wobeser Hoepfner. Psicología del Amor, (29-56) Antología de la sexualidad humana II. Porrúa, Conapo. México, 1989.

**Indice.**

Introducción .....	2
El teatro ambientalista de Richard Schechner. Una postura de vida ante el hecho teatral.	
I.El director y su propuesta.....	5
II. El intérprete; su entrenamiento y aprendizaje.....	14
III. El espacio, ambiental.....	22
IV. El público; su participación.....	25
La teoría hecha realidad. En la practica del ambientalismo.....	30
I.El entrenamiento físico y vocal.....	36
II.Creación de un texto y desarrollo de secuencias.....	37
III.Relación con los objetos.....	42
IV.De cómo la música se integró.....	44
V.El encuentro con el espacio.....	47
VI.Los ensayos abiertos.....	49
Conclusiones.....	51
Bibliografía.....	56