



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



Práctica - Mariposa: Dos relatos de un proceso creativo en el teatro

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADAS EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO PRESENTAN  
MARÍA MAGDALENA CRUZ ALEGRIA  
BARBARA VITERBO GUTIÉRREZ

ASESOR: DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ - GOYRI



CIUDAD UNIVERSITARIA

2005

m348901



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.

*Dedicatorias:*

*A mi Mamá por su cariño y apoyo incondicional.*

*A mi Papá por sus motivaciones a seguir por este camino.*

*A mis dos amores, mis hermanas, Alma Delia y Eréndira, compañeras de juegos y compañeras de vida.*

*A mi sobrina Carolina, porque me inspira a ser cada día un mejor ser humano y hace que aflore lo mejor de mí.*

*A Héctor, mi cuñado por amar a mi hermana y por darme una sobrina "bellísima"*

*A mis amigos Joaquín Morales y Antonio Monroi por esas largas noches, tardes y mañanas de conversación.*

*A Rafael Leyva, nuestro gran aliado y amigo.*

*A Héctor Rosales por su cariño y apoyo durante la travesía.*

*A Juan Soria por su cariño y apoyo.*

*A mis sobrinos elegidos: Hekiwa y Amadeo.*

*Al Doctor Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, por su ayuda y comprensión.*

*A mi compañera viajera, mi gran amiga, mi hermana elegida, Bárbara por su cariño, por las enseñanzas de vida y por su gran sentido del humor, (que muchas veces nos sacó de "agujeros negros") y sobre todo por compartir conmigo una de las misiones más importantes de mi vida.*

*A mi otra compañera de viaje, mi gran amiga, mi hermana elegida, Guadalupe por alentar esta travesía, por su cariño, solidaridad y porque siempre ha compartido con nosotras esa luz de guía que la caracteriza.*

*Para Patricia, Ernesto, Juan y Amadeo,  
con todo mi amor.  
No siempre el que espera desespera.*

*Para Ana Teresa, donde quiera que esté.*

*Agradezco de manera infinita su amor, comprensión, paciencia y apoyo:*

*A Juan Bautista, mi amadísimo compañero en la luz y la penumbra.*

*A Amadeo, mi locuaz vástago, alegría de mi vida.*

*A mis maravillosos padres, Ernesto y Patricia. Gracias por ser como son y  
aceptarme como soy.*

*A mis queridísimas hermanas, Caterina y Patricia, sus preciosos hijos  
Pablo, Diego, Alvar y Natalia y a sus queridos compañeros, Álvaro y  
Hebert: su existencia regocija la mía.*

*A mi tío Juan, a mi tío Quique, a Juan Carlos y Miros: Por ser y estar.*

*Al Doctor Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, por su confianza y sabiduría.*

*Al Maestro Héctor Rosales Ayala, por estar y saber.*

*A Guadalupe Corona, mi hermana de vida y luz, por su entrega y  
dedicación: Este trabajo es tan tuyo como nuestro.*

*Al pequeño Heki: Gracias por sonreír.*

*A Magdalena Cruz, mi pequeña hermana-mariposa, gracias por  
tolerarme, quererme, y entregarte como lo haces: La travesía fue mágica  
a tu lado.*



## Índice

Introducción	5
<b>Capítulo 1. <u>Creatividad</u></b>	12
1.1. Concepciones sobre la creatividad	15
1.2. Los estudios de la creatividad	22
1.3. Teorías y escuelas de creatividad	27
1.4. Tres generaciones de estudios de la creatividad	38
1.5. Proceso Creativo	49
<b>Capítulo 2. <u>El actor, el teatro y el proceso creativo teatral</u></b>	68
2.1. El origen del teatro: La mirada creativa	68
2.2. El actor y el teatro: Definiciones y conceptos desde el enfoque creativo	72
2.3. El proceso creativo en el teatro. La puesta en escena	86
<b>Capítulo 3. <u>Estrategias y activadores creativos como alternativas para el trabajo con los bloqueos en el proceso teatral</u></b>	100
3.1 ¿Por qué se dan los bloqueos?	103
3.2 Estrategias y activadores creativos	109
<b>Capítulo 4. <u>Relato y sistematización de un proceso creativo “Práctica- Mariposa”</u></b>	140
4.1 Descripción de la metáfora (metamorfosis de la mariposa-proceso creativo)	141

<b>4.2 Esquemas de Sistematización del Proceso Creativo. (Teórico y Práctico)</b>	<b>146</b>
<b>4.3 Esquemas de Sistematización del Proceso Creativo. (Teórico)</b>	<b>175</b>
<b>4.4 Análisis del Producto: (Texto dramático.) <i>Los vestidos de papel.</i></b>	<b>190</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>205</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>218</b>
<b>Anexos</b>	<b>220</b>

## **Introducción.**

### **Teatro y Creatividad.**

¿Qué pensamos cuando escuchamos estas dos palabras juntas? Quizás que una forma parte de la otra; que tienen puntos en común; que estamos hablando de lo mismo; que son dos entidades autónomas; dos campos de estudio diferentes; en fin, podría haber muchísimas respuestas a esta pregunta.

Nosotras (Bárbara y Magdalena), teatreras egresadas del Colegio de Literatura Dramática y Teatro habíamos escuchado muchas veces, durante la carrera, estas dos palabras. Casi siempre una venía a colación de la otra. Por ejemplo: que los alumnos de Teatro habíamos dado muestra de nuestra “creatividad” al tratar de resolver las carestías que teníamos a nivel de recursos y de infraestructura a la hora de proponer un montaje en el Colegio de Teatro. Y es que a los que nos tocó estudiar entre los años de 90-95 nos encontramos con “espacios vacíos” como dice Peter Brook. Estos espacios eran transformados de manera tal, con las propuestas de montaje, que muchos de los trabajos recibieron una excelente crítica por parte de los maestros. “Qué creativos son estos muchachos”, se escuchaba en algún examen de dirección.

En las clases de actuación descubrimos que Stanislavski hablaba del “proceso creativo” del actor en su propuesta de formación actoral. En esas mismas clases, bajo la técnica de “improvisación”, se nos pedía armar creativamente el ejercicio. Por todos lados, la palabra creatividad estaba a la orden del día en nuestro campo de estudio, el teatro. En esa etapa estudiantil nunca nos detuvimos a reflexionar sobre la relación que había entre creatividad y teatro. Para nosotras era obvio que ser creativos era una categoría que nos

daba el teatro. Es más nunca nos cuestionamos acerca de si éramos creativas o no. Creo que en ese momento no teníamos duda al respecto.

Pero... ¡Oh, sorpresa! Llegaron los tiempos de “crisis” y los cuestionamientos aparecieron. ¿Realmente soy creativa? ¿Por qué entonces no he podido resolver y concretar mi proyecto de tesis? ¿Por qué cada vez que lo intento siempre termino abortando el proyecto?

Una buena parte de nuestras energías estuvieron enfocadas en la resolución de un trabajo de tesis. Cada una de nosotras, por su lado, eligió un tema de interés. Aún así, nunca pasaron de ser (todas) ideas incubadas, proyectos mentales, investigaciones y hasta esbozos de textos dramáticos.

De modo que la situación se había vuelto incómoda y desagradable a nivel personal y laboral. La autocrítica se había tornado muy dura y los de afuera preguntaban: “¿Para cuándo?”

Después de todo ese tiempo de ensayo y error, decidimos, cada una por nuestra parte, emprender algo nuevo que logrará sacarnos del ‘sombrio letargo frustracional’ o del ‘hoyo negro’ en que nos encontrábamos. En esta búsqueda nos acercamos al enfoque de *La travesía creativa* de Graciela Aldana (autora fundamental en quien nos basamos en esta investigación), especialista en el tema de la creatividad, docente en el Master de Creatividad.<sup>1</sup> Fue a través de un Taller de Expresión Corporal y **Arquetipos** que impartía nuestra amiga y compañera Guadalupe Corona, quien en la actualidad se encuentra haciendo el Master en Creatividad, pero que en ese entonces había tomado un diplomado

---

<sup>1</sup> Organizado por el Instituto Avanzado en Creatividad Aplicada Total (IACAT), de Santiago de Compostela, España, que se imparte en la Universidad Fernando Pessoa, en Portugal.

con Graciela Aldana; ella nos contagió, entre otras cosas, de su inquietud por reflexionar en torno a nuestro proceso creativo.

Este taller dio pie a una profunda exploración en nuestro ser personal y artístico, comenzaron a brotar de manera natural algunas causas de nuestros procesos de titulación bloqueados y trancos. Allí descubrimos que lo que nos estaba pasando era una **“Parálisis creativa”**. Nuestro interés fue más allá al darnos cuenta que el tema de la creatividad era un asunto que tenía que ver con nuestro trabajo y con nuestra vida personal.

Nació entonces la inquietud de investigar en relación a esta nueva propuesta conjunta, en torno de los mecanismos que operan en el proceso creativo **para entender por qué en personas con una naturaleza creativa, como la que en nosotras existe, de pronto sufren una “parálisis creativa”** y entonces...¡Eureka! La no concreción de la tesis ha sido muestra de una gran **“invalidez creativa”**. ¿Pero qué puede sacarnos de esta invalidez creativa? ¿O cómo hacemos para salir de ella?

No encontramos en el campo de la investigación teatral un estudio relacionado con las **“parálisis creativas”** que se dan en el teatro y cómo resolverlas. Lo que si encontramos fue a otra compañera actriz, Sara Morales Guzmán intentando reflexionar a través de un informe académico que tituló: *El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia*. En él narra cómo vivió su proceso creativo dentro de un grupo de teatro independiente. Sus reflexiones la llevaron a sustentar lo peligroso que resulta en un proceso, cuando los objetivos a nivel personal y grupal no están claros. A valorar las vivencias personales y propuestas para escudriñar y aportar por medio de la experiencia un camino. Narra la experiencia y las sensaciones que le deja un proceso trunco y sin planeación. Y cómo a través del proceso activa su Arquetipo del Guerrero a partir de Don Juan Matos y Carlos Castañeda. En esa continua búsqueda activa su arquetipo del viajero

cuando el grupo tiene que trasladarse a Chile. Allí resuelve toda clase de “problemas” que el grupo en su conjunto no quiere afrontar. Cuenta cómo “pisotearon su proceso” a través de la “crítica sombría” destruyendo su personalidad de actriz y que ella ubica como bloqueo. Por último concluye que hacerse consciente de sus bloqueos no fue cosa fácil, pero que continúa en el camino tratando de resolverlos.

Resulta de lo más interesante la descripción de este proceso porque nos ilustra claramente cómo se fueron dando las parálisis y cómo, de manera intuitiva, básicamente, las resuelve activando su arquetipo del “guerrero”.

Nosotras intentamos ir más allá, queremos tener herramientas concretas que activen nuestros procesos creativos y que nos ayuden a afrontar las parálisis. Creemos que el campo de la creatividad puede ofrecernos estas alternativas y hacer más efectivos nuestros procesos teatrales.

Nuestra propuesta es acercarnos a la creatividad como un recurso que puede auxiliarnos en el trabajo profesional-actoral.

En este sentido planteamos la siguiente hipótesis:

**Comprobar que el estudio así como el conocimiento de la creatividad y las técnicas que la estimulan y desarrollan, contribuyen directamente a la resolución de problemas propios del quehacer teatral y actoral.**

De este modo, nacieron los planteamientos definitivos de nuestro trabajo de tesis:

- 1.- Comprender por qué se dan los bloqueos, concienciar las causas para estar preparadas y enfrentarlos.**
- 2.- Analizar los factores que integran el complejo creativo: Persona, proceso, producto, ambiente.**

3.- Observar y comparar, el proceso creativo con el proceso teatral buscando los puntos de encuentro.

4.- Revisar el proceso que ha seguido el actor en la historia del teatro para construir un personaje desde la perspectiva del enfoque creativo.

5.- Generar nuestras propias estrategias de trabajo, basadas en las herramientas que provienen de las técnicas creativas.

Para tales planteamientos hemos organizado esta investigación de la siguiente manera:

En el capítulo 1, llamado **Creatividad**, nos adentraremos en la parte teórica del tema. Aquí presentaremos algunas **concepciones** sobre el término para entender qué es la creatividad. Veremos como los primeros estudios intentaron aclarar la relación que pudiera haber entre **creatividad e inteligencia**. Analizaremos las **Teorías y Escuelas de Creatividad** que se han aventurado a analizar el fenómeno creativo. Revisaremos las aportaciones hechas por **Tres generaciones** dedicadas al estudio de la creatividad para aterrizar en la tercera generación, donde encontraremos el enfoque del **El vivir creativo**. En esta generación localizamos la propuesta de *La travesía creativa* hecha por Graciela Aldana, la cual sustenta la parte teórica, práctica y filosófica de nuestra propuesta. Cerramos el capítulo con la descripción de las fases del **Proceso Creativo** a través de la analogía **La metamorfosis de la mariposa**, misma que le dio título a la presente investigación.

En el capítulo 2: **El actor, el teatro y el proceso creativo teatral**: veremos qué tiene que ver el acto creativo con el origen del teatro. **El actor y el teatro: Definiciones y conceptos** es la revisión de estos conceptos desde un enfoque creativo a manera de desentrañar la visión que se tiene de creatividad por parte de los teóricos teatrales tanto en

el proceso creativo del actor como en el quehacer teatral. **El proceso creativo en el teatro.** **La puesta en escena,** es el análisis del proceso creativo que sigue la puesta en escena. **Analogías en espejo: El transcurrir de la creación dramática como proceso creativo,** es el análisis comparativo entre el proceso creativo y el proceso teatral, sus coincidencias y puntos de encuentro.

En el capítulo 3: **Estrategias y activadores creativos como alternativas para el trabajo con los bloqueos en el proceso teatral.** Revisaremos qué son los bloqueos o parálisis creativas. Y la descripción de las estrategias para resolverlos.

El capítulo 4 es la **Sistematización de las estrategias aplicadas a nuestro proceso creativo “Práctica mariposa”.**

Este trabajo también pretendía abarcar una de las necesidades más importantes que como creadoras tenemos: la de actuar. La idea de inicio era acompañar este trabajo de investigación con una puesta en escena, pero hemos comprendido que ese sería un segundo proceso, para el cual necesitamos de un tiempo y un espacio especial distinto al de esta tesis. Por eso lo vamos a plantear como la continuación de esta investigación en la que seguiremos probando las estrategias o activadores creativos, así como los Arquetipos en la construcción del personaje.

Para tal efecto nos era necesario contar con un texto dramático que satisficiera nuestras inquietudes como creadoras, sobre todo en cuestión de temáticas. Pero no encontramos ninguno. Así que nos dimos a la tarea de crear el texto que queríamos representar. En ese proceso, hemos aplicado las estrategias y las hemos sistematizado con el fin de proponer un modo de hacer que pueda servir a otros para la creación. Como resultado obtuvimos *Los vestidos de papel*, el cual ponemos a consideración como muestra de una sistematización de las estrategias aplicadas a la creación del texto dramático.



En *Los vestidos de papel* el lector va encontrar algunas de las temáticas que más nos inquietaban (a Bárbara y Magdalena) y que están relacionados con el proceso creativo como: los bloqueos, los arquetipos y el inconsciente colectivo, los sueños, el extravío de metas y objetivos, la baja autoestima, entre otros. En la base de esta historia están los cuentos de Clarisa Pinkola, psicóloga y terapeuta, autora del libro *Mujeres que corren con lobos*; en el cual la autora usa el recurso de los cuentos para ayudar a sus pacientes, principalmente mujeres, a identificar el por qué de ciertos comportamientos o patrones de conducta negativos que las somete a una especie de “extravío”, porque pierden el rumbo de su propia vida. A través de los cuentos, que representan al inconsciente colectivo de un pueblo, y de las figuras arquetípicas que en ellos aparecen es cómo muchas de sus pacientes llegan a comprender su situación y a encontrar respuestas para salir de ella. “No se puede fluir por las aguas de la creatividad si se está extraviado” -dice Clarisa Pinkola- “El río está seco.”<sup>2</sup>

Por ello en *Los vestidos de papel* veremos a dos personajes (mujeres) “extraviadas” (bloqueadas), con un instinto de supervivencia, que aunque no lo digan están en la búsqueda de retomar nuevamente el rumbo de sus vidas. Y como si un “orden supremo” quisiera volver las aguas a su cauce las ha puesto allí para encontrarse y ayudarse a encontrar las salidas.

El texto esta listo para la representación, sin embargo estamos abiertas y flexibles a las adecuaciones que puedan originarse una vez que inicie el proceso de montaje.

---

<sup>2</sup> Pinkola Estés, Clarissa, *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona, Ediciones B, 2001. p. 327.

## Capítulo I: Creatividad.

Es común escuchar o decir: “*Los mexicanos somos muy creativos*”; sobre todo, cuando se hace referencia a la hechura de productos artesanales realizados con materiales que tal vez a otras personas nunca se les hubiera ocurrido utilizar. De este modo nos referimos a la creatividad en cuanto a una forma de proponer figuras extrañas, decoradas o pintadas de una manera “original”, como por ejemplo los “alebrijes”. Somos creativos pues, cuando encontramos la manera de resolver algún problema de tipo doméstico o laboral, en donde se cuenta con pocos recursos materiales, económicos o humanos. Consideramos que todo esto es creativo, ya que supone una manera de resolver un problema, independientemente de la forma artística como se concrete. Así pues, encontramos en estos ejemplos algunas características muy definitorias de la creatividad, como son la **originalidad**, la **imaginación** y una **gran capacidad de inventiva**. Sin embargo es común creer que sólo se trata de un “don” otorgado a unos cuantos seres excepcionales. Sin embargo, la creatividad, esa “cualidad” de ser creativo, es una habilidad inherente a todas las personas, la cual contribuye al mejor desempeño en el trabajo, sin importar el campo en que se labore.

En referencia a su uso, desarrollo y aplicación, la creatividad suele relacionarse mucho más con unos campos de estudio que con otros. Por ejemplo, en el área de la ciencia es de suma importancia que los científicos, en el contexto de la investigación, cuenten con una gran capacidad inventiva, así como para la resolución de problemas. A pesar de esto, no se explicita la necesidad de ser creativo en este sentido. Como contraste, y por la especificidad del ámbito de acción, suele creerse que un obrero o un contador no precisan de ser creativos. ¿Realmente será así?

En cuanto al campo del arte podríamos decir que la creatividad se da como un asunto implícito. Incluso nos atrevemos a decir que la mayoría de la gente piensa que éste es el campo más fructífero de la creatividad. ¿Será esto cierto? Y si pensamos específicamente en el ámbito teatral, nuestro campo de estudio, no habría duda alguna de que la creatividad “debería” estar a la orden del día o a “flor de piel”. Pues si no es así, ¿cuál es el motor que pone a funcionar la maquinaria del trabajo creativo escénico?

Hasta este punto las cosas aparentan ser obvias o muy simples. Pero en realidad no lo son. En el fondo estamos intentando responder la interrogante, sobre la naturaleza de la creatividad y su necesidad de ser estimulada y reforzada de manera permanente en cualquier ámbito del quehacer humano, pero sobre todo, en el campo del teatro.

Pero, ¿Qué es la creatividad? ¿Es algo meramente subjetivo? ¿Contamos con estudios sobre la creatividad? ¿Se puede aprender a “ser creativo”, o se nace con ese “don”? ¿Se puede desarrollar la creatividad para potenciar la creación artística? ¿Cómo y de qué maneras?

#### **Falsas creencias en torno de la creatividad.**

Para dilucidar nuestras preguntas guía reflexionaremos primero acerca de lo que **NO** es la creatividad. Existen una serie de falsas creencias, en torno del concepto mismo. Dilucidarlas, en forma sintética, resultará muy útil para respaldar y clarificar las nociones a las cuales nos referiremos en esta investigación cuando hablamos de creatividad.

#### **Falsa creencia No. 1: La creatividad es un “don o cualidad” de unos cuantos.**

Una mayoría de personas cree que sólo unas cuantas poseen la cualidad de ser creativos. Como el Señor Jordain, el personaje principal de *El burgués gentil hombre* de Molière quien preguntó qué era prosa y quedó asombrado al descubrir que había hablado en prosa

toda su vida<sup>3</sup>. Lo mismo ocurre con la creatividad, de la cual la mitad del mundo cree que es una cualidad misteriosa que posee la otra mitad. La parte que se considera no creativa va por la vida creyendo que esa cualidad misteriosa no le corresponde, por lo tanto, no la puede cambiar, y quizás ni lo desea. Entonces **¿nada más unos cuantos son creativos o todos podemos ser creativos?**

**Falsa Creencia No. 2: La creatividad es “algo subjetivo y misterioso” que no se puede estudiar.**

Si la creatividad es “don” de unos cuantos, ¿cómo podemos pensar que pueda ser materia de estudio? **¿El misterio de la creatividad resulta impenetrable para el estudio científico? ¿La creatividad es un “don” y un misterio?**

**Falsa Creencia No. 3: La creatividad es exclusiva de los artistas y de los científicos.**

Los artistas son personas creativas al igual que los científicos. Los artistas tienen “esos momentos de inspiración” en los que surge su creatividad. Y los científicos son geniales, por eso son creativos. **¿Los artistas son necesariamente creativos? ¿Todos los científicos son geniales y creativos? ¿La creatividad es exclusiva de los artistas y científicos?**

Para los fines del presente estudio, hemos elegido estos tres ejemplos porque aparecen como los más comunes y ejemplifican, de manera general, el panorama sobre lo que se piensa o cree al respecto de la creatividad.

En el mismo sentido, la tesis pretende explorar los caminos del saber, llámese teóricos y prácticos que nos develen cómo se da el fenómeno creativo, qué podemos hacer para activar la creatividad, no solamente en el campo artístico, sino en todos los espacios de nuestra vida.

---

<sup>3</sup> Cfr. Molière, Jean Baptiste Poquelin, *Obras Completas*. México, Aguilar, 1991, p. 1009.

## Concepciones sobre la creatividad.

A continuación, revisaremos algunas definiciones que han sido generadas por diferentes estudiosos del tema, con el fin de obtener un marco referencial con relación al devenir de este concepto en el tiempo, el cual ha sido elegido como una categoría clave para establecer los objetivos, argumentos y propósitos de nuestra investigación. Aquí es importante situar los estudios sobre la creatividad en el campo de la psicología, en la que desde la década de los años cincuenta se han venido realizando estudios e investigaciones significativas.

Primero preguntémonos por el significado del concepto. Al respecto, Erika Landau (1987), psicóloga y terapeuta, señala: “La palabra creatividad tiene su origen en la voz latina *creare*, que significa engendrar, dar a luz, producir, crear”<sup>4</sup>. Lo que sugiere ya “algo dinámico, un proceso en marcha y en desarrollo y que lleva en sí su origen y su meta.”<sup>5</sup> El sentido dinámico de la palabra creatividad implica la “acción” de crear, de engendrar, o de producir. Al llevar a cabo esta “acción”, entramos en la dimensión del “movimiento” dirigido hacia la obtención de un algo. Movimiento de ideas, de pensamiento, de sueños, de hechos, de objetos, de actitudes y de materiales, entre otros; el cual puede llevarnos a cumplir con un objetivo o alcanzar una meta.

Esto nos remite a un proceso (complejo), puesto en marcha y desarrollo; ya que la “acción” supone tiempo y sigue un camino o procedimiento particular. Cuando el proceso llega al fin estamos seguros de haber creado o haber producido un “algo”, sea un producto tangible o intangible.

---

<sup>4</sup> Landau, Erika, *El vivir creativo*. Barcelona, Herder, 1987, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 17.

Por ello, “la creatividad se comprende mejor sobre la base de un conjunto de condiciones del ámbito subjetivo de la persona: el conocimiento y la vivencia, el coraje para avanzar y adentrarse en lo nuevo, en lo ignorado y desconocido.”<sup>6</sup>

De aquí se deriva la creatividad como un proceso complejo, el cual merece un especial interés, pues surge de la necesidad de tener en cuenta diversos factores relacionados con la persona, con los cuales poder entender integralmente el proceso mismo. Esos factores, o variables personales, a los que Landau llama **condiciones del ámbito subjetivo de la persona**, serán determinantes e influyentes para definir el contexto particular de cada individuo, desde el cual se comprenderá de manera más plena, su capacidad y respuesta creativa. De este modo:

“(…) la creatividad es un fenómeno común a todos los hombres. Picasso y Einstein la tuvieron. Ambos pensaron en conceptos que también a otros fueron familiares; pero ellos introdujeron nuevas relaciones y conexiones, que desembocaron en una escuela artística o en una teoría científica. En ninguno de los dos casos surgió la creatividad de la nada; sino que descansaba en el conocimiento y la vivencia, en el coraje para avanzar y adentrarse en lo nuevo, lo ignorado y desconocido. La creatividad representa el escalón más alto de la salud anímica, de la función intelectual y artística.”<sup>7</sup>

Si como afirma Landau, la creatividad es un fenómeno común a todos. Entonces todos tendríamos las mismas posibilidades que Einstein y Picasso para crear, sólo es cuestión de **introducir nuevas relaciones y elaborar nuevas conexiones** para obtener nuevos productos que hasta entonces no se conocían. Con esto, se derriba el mito de la genialidad o la generación espontánea de ideas originales y creativas.

Así pues, la creatividad ha de comprenderse mejor en la relación compleja con todo lo que hacemos, con el conocimiento o las habilidades, y la capacidad de relacionar unas experiencias con otras, para elaborar nuevas conexiones y productos. La creatividad,

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*

correctamente estimulada, logra accionar el pivote de la curiosidad, de la inquietud y el interés por adentrarse, una y otra vez, en lo que ya conocemos y en lo que nos es desconocido.

Aún más, la creatividad supone también una postura, en tanto que nos permite elaborar nuevas vivencias, gracias a lo conocido previamente, para combinarlo con aquello que nos aventuramos a conocer.

En su momento, Edward de Bono (1984), definió la creatividad como un “proceso complejo (que) implica obtener un resultado nuevo, un producto peculiar, que no se haya visto antes, para lo cual es necesario contar con un pensamiento aventurero, inventivo, de descubrimiento, con curiosidad, imaginación, experimentación y exploración (pensamiento divergente).”<sup>8</sup>

Para De Bono, es necesario el desarrollo del pensamiento divergente, lo cual significa: pensar en diferentes direcciones buscando diferentes posibilidades de solución. De este modo, entiende la creatividad como una capacidad propia del pensamiento, que permite la solución creativa de problemas en la práctica cotidiana. El pensamiento divergente, creativo, es también conocido como pensamiento lateral.

De Bono ha ideado un conjunto de estrategias eficaces para motivar este tipo de pensamiento, basadas en “metáforas ordenadoras” del pensamiento. Un ejemplo es la estrategia de los *Seis sombreros para pensar* (1998). Basándose en la metáfora de los sombreros como algo que se coloca en la cabeza y se puede quitar y poner, sugiere que de manera similar podemos manejar diferentes actitudes o puntos de vista ante un problema para no quedarnos con una sola manera de ver la situación. Esta herramienta permite un **abordaje flexible** de los problemas en la medida en que la búsqueda de la solución no

---

<sup>8</sup> De Bono, Edward, *El pensamiento creativo*. México, Paidós, 1984, p. 12.

sigue un orden rígido, sino pretende la combinación de elementos, según las características diferenciales del problema en cuestión.

Aquí el concepto de la flexibilidad aparece como una característica definitoria del pensamiento creativo y tiene que ver con la infinidad de posibilidades con que cuenta la persona para abordar una idea, un pensamiento, y sobre todo su solución.

De Bono<sup>9</sup> pertenece a la generación que en la década de los años setenta y ochenta marcó un precedente particular para abordar la creatividad.

Por su parte, en años más recientes, Julio Penagos, investigador de la Universidad de las Américas, en Puebla, integra en su enfoque la perspectiva de la Solución Creativa de Problemas; así pues, define a la creatividad como “(...) una capacidad humana que supone un proceso complejo, el cual deviene en la solución de problemas (...) Una cualidad de la personalidad y del pensamiento, ‘un estado de conciencia óptimo’ que establece una red de relaciones para la creación, identificación, planeación y solución relevante y divergente de un problema.”<sup>10</sup>

Para el común denominador de los autores citados con anterioridad, la creatividad se comprende como un proceso complejo y como una capacidad humana, que incorpora las nociones de la personalidad y del pensamiento.

En la actualidad, además de los enfoques pragmáticos sobre la creatividad, también se puede observar una impronta marcada por la interacción de filosofías y disciplinas, en las cuales lo multidisciplinar busca la integración de lo meramente instrumental con la intención de reconfigurar una filosofía desde la cual la creatividad entra

---

<sup>9</sup> Retomaremos más adelante a este autor en el apartado donde nos referimos a las generaciones que han estudiado la creatividad desde entonces hasta los años actuales y en el capítulo 3 para describir más ampliamente su estrategia de los *Seis sombreros*.

<sup>10</sup> Penagos, Julio, en <http://www.neuronilla.com>



en acción. De ahí que, por ejemplo, haya enfoques que sitúan a la creatividad como un estilo de vida, desde una perspectiva holística y que intentan abordar todos los ángulos posibles para su mejor comprensión.

“La creatividad para la vida implica una visión de lo sagrado, esto es, un cuidadoso proceso de conocimiento, y actuación, de la persona en sí misma, del otro y de los espacios que ambos construyen y comparten. Y decimos sagrado de acuerdo con la sabiduría de las culturas indígenas americanas, la cual nos recuerda que fuimos creados a imagen y semejanza de un creador sin límites (El Gran Misterio) por eso poseemos un potencial creativo ilimitado. Somos catalizadores de energía y heredamos la capacidad de crear infinitamente. Cuando este don es descubierto y utilizado en forma adecuada, nos volvemos donadores y receptores al mismo tiempo. Nos volvemos antenas vivas y puentes que posibilitan el flujo de energía entre la Madre tierra y sus hijos.”<sup>11</sup>

En este sentido Corona, nos propone comprender, asumir y vivir la creatividad como una filosofía para la vida en la que se incluye lo sagrado, lo cual dota de sentido la misión del creador, sin dejar de lado la visión de la propia cultura en que se encuentra inscrito. Desde este punto de vista la creatividad forma parte de un todo más complejo, donde se ponen en juego la interacción constante de planos que van desde la persona, hasta la cultura y el universo social y filosófico del creador. Podríamos decir que esta visión mística de la creatividad llama a integrar desde una mirada sistémica lo subjetivo y objetivo que se encuentran implicados en el acto de la creación.

Desde una perspectiva similar, Graciela Aldana (1996), hace un llamado a entender, investigar y asumir la creatividad de una manera más integral. Y es justo esta visión la que nos ha llevado a configurar las preguntas de nuestra investigación, con la finalidad de poder dilucidar en el contexto de nuestro tema de interés, lo creativo-teatral.

---

<sup>11</sup> Corona, Guadalupe, en *El camino sagrado de la creatividad*, hace referencia a Jamie Sams, y a su libro *As cartas do caminho sagrado*, pp. 301-305. Ponencia presentada en el 1er. Coloquio: *Diversidad, Cultura y Creatividad*. (FONCA-CRUM-UNAM, 2001). Cuernavaca, Morelos. p.10. Publicado en <http://www.crim.unam.mx/cultura>

**¿Qué ocurre con los procesos creativos teatrales, desde un nivel personal y hasta el nivel de la acción teatral global?**

Nuestra referencia es pues este enfoque de la creatividad. “Una creatividad más integral, la de la persona que es creativa en las relaciones consigo mismo, con los demás, en su trabajo, en las áreas de expresión creativa que su yo artista le ayude a descubrir.”<sup>12</sup> Donde la creatividad es “una manera especial de pensar, sentir, actuar; y que conduce a un logro o producto original, funcional o estético; bien sea para el propio sujeto o para el grupo social al que pertenece.”<sup>13</sup> Aquí Aldana pone el énfasis en lo que significa ese modo “especial de sentir”, en el cual, por supuesto, el ingrediente clave es la sensibilidad.

La sensibilidad como la posibilidad de utilizar toda la riqueza de nuestros sentidos; la cual nos proporciona información valiosa, que más tarde se convierte en experiencia de vida, en experiencia de creación.

“La sensibilidad tiene que ver también con la apertura, la receptividad, la permeabilidad a la experiencia, la capacidad de sorprendernos, de ver y oír más allá de lo obvio, esforzándonos en remozar a nuestra vieja mirada sobre las personas y las cosas (...) Decir sensibilidad es capacidad para escuchar; tener la posibilidad de oírnos a nosotros mismos: nuestras intuiciones, miedos, sentimientos y pensamientos y acogerlos como punto de partida de nuestra creatividad.”<sup>14</sup>

El ingrediente de la sensibilidad permite considerar aspectos de la persona fundamentales para la comprensión y desarrollo del proceso creativo. Ofrece la oportunidad de explorar en el campo de las emociones, de los miedos, de las intuiciones, también de los pensamientos, para tomarlos como referencia y como tierra de cultivo para nuestro mundo creativo. Con lo que enriquecemos de manera sustancial nuestros procesos creativos

---

<sup>12</sup> Aldana de Conde, Graciela, *La travesía creativa*. Santafé de Bogotá, Colombia, Creatividad e Innovaciones, 1996, p. 38.

<sup>13</sup> *Ibid.* p.40.

<sup>14</sup> *Ibid.* p.41.

(teatrales). El llamado a **oírnos a nosotros mismos**, marca la importancia que tiene el autoconocimiento personal en cualquier proceso.

Hasta aquí, en suma, hemos anotado un conjunto de definiciones sobre la creatividad, que con su distinto enfoque enriquecen la perspectiva de la noción que actualmente se tiene sobre este tópico.

De lo anterior podemos concluir que la creatividad es un proceso complejo, entendido como procedimiento, como forma de pensar, de ser y de vivir. Asumido también como una filosofía de vida. En definitiva, una cualidad de la persona, caracterizada por un pensamiento divergente (creativo), mismo que puede verificarse a partir de la capacidad para imaginar, para inventar, para poner a actuar el espíritu aventurero, para experimentar y explorar. Y que encuentra su eficacia, pertinencia y operatividad en la resolución de problemas y/o en la obtención de un producto nuevo (tangible o intangible) para el beneficio del sujeto o del grupo al que pertenece.

En nuestro caso, hemos encontrado en el enfoque de *La travesía creativa* (Aldana, 1996) muchas de las respuestas a las preguntas de esta investigación. Nos hemos identificado con la visión de una creatividad integral que invita a ejercer una creatividad para la vida. Hemos hecho nuestras las propuestas de atender, estimular y trabajar por las **actitudes creativas** (arquetipos) con el fin de fortalecer la autoestima personal. También hemos tomado la analogía de *La metamorfosis de la mariposa* para analizar y describir nuestro propio proceso creativo. Cuando hablemos de las generaciones que ha habido en este campo de estudio describiremos en detalle en qué consiste el enfoque.

## Los estudios sobre creatividad.

La creatividad ha acompañado al ser humano a lo largo de la historia. Apareció junto con el hombre cuando tuvo que encontrar formas de sobrevivir a un ambiente hostil. Esto le hizo buscar los medios para adaptarse a su entorno y resolver de manera “creativa” las dificultades que le planteaba su realidad: sobrevivir a los animales feroces, conseguir su alimento y mantenerse en resguardo de las inclemencias del tiempo.

Visto desde esta perspectiva, la creatividad es un asunto implícito a la condición humana. Los estudios sobre el tema, iniciados en los años cincuenta, han ido develando su naturaleza, procedimiento y maneras de actualizarse.

Según Erika Landau (1987), la investigación científica sobre la creatividad inició a partir de un acontecimiento científico: el lanzamiento del primer *Sputnik* al espacio. Lo cual provocó la necesidad en el estado y en la industria, sobre todo de Norteamérica, de producir “científicos creativos”. Para lograr tal objetivo se financió y se promovió la investigación sobre la creatividad en el campo de la psicología.

Estos estudios iniciales, determinaron el **carácter polifacético de la creatividad**, y se confirmó que son muchos sus tipos y modelos, tantos como las diversas formas de actuar de las personas. Así mismo, se concluyó que son múltiples los factores que deben ser considerados para su estudio y comprensión: psíquicos, intelectuales, sociales, emotivos, además de la edad y la pertenencia a una cultura determinada.

De este modo, la creatividad se plantea como un fenómeno complejo que comprende una serie de múltiples aspectos a considerar.

El camino de estas investigaciones ha sido complicado, pues aún en la actualidad no puede considerarse a la creatividad como un campo de estudio propio. Se le ha

abordado por distintos campos del conocimiento del quehacer humano, incluso en el ámbito de la multi e interdisciplina. De allí que no haya fronteras muy delimitadas para enfocar el tema, y sobre todo, para aceptar las conclusiones a las que se han llegado.

Un denominador común lo representan los cuatro ámbitos de análisis de la creatividad, desde los cuales ésta se puede indagar: **la persona creativa, el ambiente o clima, el producto creativo y el proceso creativo**. Mas tarde analizaremos estos cuatro ámbitos.

### **Creatividad e Inteligencia.**

En los primeros acercamientos al campo de estudio, la creatividad se relacionó con la inteligencia, pero hubo aquellos investigadores que quisieron probar cómo los tests que medían la inteligencia no consideraban los factores relacionados con la creatividad. Estos estudios omitían sustancialmente las características de la persona creativa, así como sus capacidades y el proceso creativo implicado. De esta forma, medir el nivel de coeficiente intelectual no garantizaba el grado de capacidad creativa implicado por el individuo. Por ello, se pensó que era una gran injusticia aplicar estas pruebas a personas altamente creativas, pues no siempre “coincidían” con el formato de medición de inteligencia.

### **Tres diferentes modelos para comprender la creatividad.**

#### **1. Modelo de Piaget.**

La comprensión de la estructura del **pensamiento creativo** fue siendo posible a partir de una serie de modelos o estructuras. El punto de partida es el modelo de Piaget (1954), pues su concepto de inteligencia es el que más se acerca al de creatividad. Él consideró la inteligencia como una “adaptación, es decir, como la interacción entre la influencia del

organismo sobre el entorno y la influencia del entorno sobre el organismo”.<sup>15</sup> La capacidad de adaptación del individuo requiere de un proceso y un sistema mental que se despliega poco a poco (desarrollo de la inteligencia) hasta lograr el equilibrio. El individuo no nace con dichas capacidades, el cerebro las crea y desarrolla paulatinamente. Estas capacidades son: razonar, analizar, enjuiciar, hacer conexiones y asociaciones de ideas, así como resolver problemas (todas ellas, capacidades del pensamiento creativo). A estas capacidades se suman las representaciones de tiempo, espacio y número, las cuales se adquieren a través de experiencias sensoriales y motrices durante la primera infancia. Más adelante, el proceso se acelera mediante la relación con las personas y la capacidad creciente de comunicación que vamos teniendo.

Aquí está la mayor aportación de Piaget, aunque observamos que no toma en cuenta factores emocionales decisivos en el proceso de enseñanza-aprendizaje como la motivación, elemento esencial que funciona como pivote de la creatividad.

## 2. Modelo de Guilford

Guilford (1968), propone un modelo tridimensional para la comprensión de la estructura del intelecto con el cual ofrece una nueva interpretación a la concepción tradicional de la naturaleza de la inteligencia.

Con esta estructura Guilford diseñó **baterías de tests divergentes** para medir las capacidades de la conducta creativa, criticando así los *tests* de inteligencia habituales. Al mismo tiempo identificó también seis capacidades del pensamiento creativo:

- 1) **Fluidez** (*fluency*). Capacidad para recordar circunstancias: palabras, ideas, asociaciones, frases o expresiones.
- 2) **Flexibilidad** (*flexibility*) o afluencia de las informaciones acumuladas. Mezcla “espontánea” de las clases de información y la posibilidad de acceso al problema (adecuada, “acomodativa” o adaptativa).

---

<sup>15</sup> Landau, Erika. *Op.cit.* p.23.

- 3) **Elaboración** (*elaboration*). Capacidad que hace posible edificar una estructura de acuerdo con las informaciones obtenidas.
- 4) **Originalidad** (*originality*). Capacidad para generar ideas y productos nuevos.
- 5) **Sensitividad** (*sensibility* o *sensitivity*): Capacidad de captar los problemas; apertura frente al entorno.
- 6) **Redefinición**: (*Redefinition*), capacidad de interpretar un objeto o una parte del mismo de manera diferente a como se había hecho hasta entonces, aprovechándolo para fines completamente nuevos.<sup>16</sup>

Los aportes de Guilford fueron punto de partida para estudios posteriores sobre las habilidades del pensamiento creativo. Consideramos razonable la objeción hecha por Landau al modelo de Guilford, el que sólo se mueva en un plano consciente y no incluya la noción de proceso. Por lo cual faltaría una cuarta dimensión relacionada con la modalidad sensorial (visual, acústica y cinestésica).

### 3. Modelo de Lowenfeld.

Víctor, Lowenfeld (1972) identifica cuatro factores y cuatro capacidades, que considera criterios de la personalidad creativa, muy similares a los de Guilford. Dichos factores son: "sensitividad para los problemas, variabilidad (*fluency*), movilidad y originalidad. Las cuatro capacidades son: redefinición, análisis, síntesis y coherencia de la organización"<sup>17</sup>

La **sensitividad** se refiere a la apertura o capacidad para captar de manera sensible lo que se oye, ve y toca, como los sonidos, colores y las formas. Así como con la empatía ante las emociones o sentimientos de otras personas, razas o culturas.

La **variabilidad** es la capacidad de encontrar una serie de resoluciones distintas frente a la situación, la idea, el pensamiento o los sentimientos, y con el proceder de acuerdo a dichas resoluciones. Esto ayuda a identificar los distintos "supuestos" de la situación.

<sup>16</sup> Guilford, Joy Paul, *La naturaleza de la inteligencia humana*. Argentina, Paidós, 1997, pp. 81-87.

<sup>17</sup> Lowenfeld, Víctor, *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires, Kapelusz, 1972, p. 73.

La **movilidad** supone la capacidad para adaptarse a la situación o la circunstancia, lo que Guilford denominó flexibilidad.

La **originalidad** es la capacidad para generar ideas en oposición a la conformidad o conformismo.

La capacidad de **transformación** o **redefinición** es una de las características de la persona creativa, por lo que de continuo se encuentran transformando el material o combinándolo con distintos objetos para utilizarlos de distintas maneras.

La capacidad de **análisis**, Lowenfeld la entiende como la capacidad de atender a los detalles, luego de haber considerado el conjunto. Las personas creativas tienen la habilidad de identificar las diferencias tanto en personas, como en objetos. El observar los detalles enriquece la experiencia y le da mayor importancia.

La formación del conjunto, a partir de elementos, dispares tiene que ver con la **síntesis**. El conjunto debe ser ordenado de manera coherente e ingeniosa.

En cuanto a la **coherencia de la organización**, según Lowenfeld, debería estar guiada por lo que él denomina armonía interna, lo cual tiene que ver con una composición agradable, buscando la unidad del conjunto en un proceso coherente, en el que se van sucediendo los pasos de modo natural y lógico. Esta última capacidad, Lowenfeld la relacionó con las actividades artísticas.

Otra de las ideas en común entre estos investigadores, es que coinciden con que la **creatividad es transmisible** (teoría de la transferencia). Es decir, se pueden **aprender actitudes creativas o desarrollar habilidades del pensamiento creativo** y el resultado aplicarlo en los distintos campos del conocimiento y el quehacer humano. Así mismo, consideran que los actos creativos participan de un proceso de aprendizaje. Éste se encuentra comúnmente relacionado con la acumulación de información que, en general,



tiende a olvidarse y sólo conduce a una ampliación de saberes (teoría asociacionista). Resolver tareas específicas se diferencia del proceso creativo en cuanto que éste se encamina a encontrar relaciones entre la información ya acumulada, o a reorganizar estos saberes para ser aplicados a un aspecto general del aprendizaje, por ejemplo, en la resolución creativa de problemas.

Estos tres modelos fueron las primeras propuestas de estudio en cuanto a las características y habilidades del pensamiento creativo. Surgieron de la inquietud de demostrar la independencia de la creatividad de la inteligencia. Había una necesidad de evaluar estas habilidades (Torrance 1962-1963)<sup>18</sup> con el fin de encontrar los caminos que también pudieran estimularlas. Luego de estos estudios llegaron a la conclusión de que las personas muy creativas eran también inteligentes. Pero que de entre las personas muy inteligentes, sólo pocas eran creativas.

Desde nuestra visión creemos que no debemos hacer una división tajante entre creatividad e inteligencia. La creatividad es un complemento de la inteligencia, así como un grado supremo de la misma. Lo que si podemos afirmar, es que los estudios iniciales sentaron apenas las bases para la discusión que continúa vigente sobre la creatividad y la inteligencia.

## **Teorías y Escuelas de creatividad**

Al igual que en el teatro, en el campo de la creatividad también existen diversas escuelas que constituyen las bases teóricas que han ido configurando este campo de estudio.

---

<sup>18</sup> Torrance (1962-1963), al igual que Guilford quiso demostrar la independencia de la creatividad con relación a la inteligencia. Los *tests* de Torrance "todavía vigentes permiten evaluar las principales habilidades de pensamiento creativo, a partir de estímulos tales como: adivinar causas y consecuencias, sugerir usos poco habituales o mejora de un producto, plantear preguntas o realizar dibujos diversos a partir de un estímulo." Aldana de Conde, Graciela. *Op.cit.* p. 34.

Los enfoques dependen de la escuela de que se trate. De manera muy general anotaremos sus características con el propósito de contextualizar el campo de estudio propio.

### **Teoría psicoanalítica de la creatividad.**

En la base de todas las teorías psicoanalíticas sobre creatividad se encuentra el concepto freudiano de la “sublimación”. Según Freud “los impulsos sexuales (...) son sublimados, es decir, desviados de sus objetivos sexuales y dirigidos hacia metas socialmente más altas que ya no son de índole sexual”<sup>19</sup>

Para Freud, la satisfacción del placer sexual sucede a través del desplazamiento de la libido hacia otras actividades. De este modo, cuando el individuo tiene la necesidad de trasladar o canalizar los impulsos sexuales no satisfechos por el medio externo, a través de otras actividades que pueden ser de tipo artístico, científico, ideológico o espiritual, en realidad está buscando resolver la necesidad primaria, sexual, encontrando la satisfacción buscada en estas otras actividades. De esa manera, el individuo se refugia en su mundo fantástico para dar cuerpo a sus fantasías y “crear” una realidad distinta en dónde sublimar esos impulsos.

Esa es la razón por la cual la psicología profunda ve el origen de la creatividad en dicho proceso de desplazamiento. La satisfacción de los impulsos sexuales, a través de operaciones superiores espirituales, da como resultado un producto creativo, que en el caso del arte sería la obra de arte.

Pero Freud limita esta capacidad creativa a unas cuantas personas, ya que según él se deben contar con ciertas aptitudes para poder transformar esa realidad. Y entre esos pocos aptos se encuentran los artistas. En este mismo rubro reconoce que el contemplador de arte también experimenta dicha sublimación creativa. Al relacionar la sublimación con

---

<sup>19</sup> Landau, Erika. *Op.cit.* p. 47.

la cultura, concluye que ésta última es precisamente producto de las actividades sublimadas del individuo.

Estas inferencias hechas por Freud también levantaron, por mucho tiempo, incluso en la actualidad, la discusión en torno a la personalidad creativa como una personalidad neurótica, conflictiva, oscura, atormentada representada por una imagen trágica con personajes como Van Gogh, Edgar Allan Poe y Salvador Dalí, entre otros, quienes “sublimaron” su problemática en la obra artística.

Para Freud el proceso creativo se desarrolla en el inconsciente (ello), el cual está regido por leyes distintas al pre-consciente (yo). En cada una de estos estadios se dan procesos distintos. Llama **proceso primario** a las leyes que rigen al inconsciente y **proceso secundario** a aquellas que rigen al pre-consciente. En el inconsciente están los conflictos de los individuos, manifiestos en algunas personas como neurosis. Así mismo, es allí en donde pueden encontrarse las soluciones creativas a los conflictos, o las respuestas neuróticas a los problemas dados. Desde esta su perspectiva, la obra de arte es producto de los impulsos reprimidos, en la que el autor deposita una descarga de emociones.

Insistimos, Freud ya fue superado en este sentido, no necesariamente se están resolviendo los conflictos del inconsciente o la neurosis a través de la obra artística. Lo importante de la aportación es haber señalado en qué parte del Yo se sucede o se desata el proceso creativo.

Kris (1964), al analizar la teoría de Freud, sugiere que durante el proceso creativo se establece una lucha del yo contra el ello. Considera que la creatividad en general sólo es posible gracias a la **regresión del yo** (al inconsciente). Y que esta regresión ocurre en los estados de fantasía, sueño, intoxicación y cansancio que es donde se genera la

inspiración.<sup>20</sup> Disentimos de Kris con respecto a la inspiración; es cierto que hay momentos más propicios para la generación de ideas y son aquellos en donde estamos relajados, descansados o desconectados (distanciamiento del problema, como la ducha en el baño, haciendo el jardín, el sueño, etc.); pero también la creatividad puede generarse bajo estados de presión como veremos más adelante.

Pine (1959), inscrito también a la corriente psicoanalítica. Sostiene que entre más integradas están las necesidades insatisfechas, tanto mayor es la calidad de los productos creativos. Mientras los individuos tengan resueltos sus conflictos y satisfechas sus necesidades, mayor será la probabilidad de llegar a los productos creativos de calidad. Luego entonces el camino de la creatividad no tiene que ser tajantemente la satisfacción o resolución de los conflictos reprimidos.

Esta teoría nos heredó importantes análisis respecto a cómo interviene el inconsciente (ello) y el pre-consciente (Yo) en el proceso creativo. ¿De qué nos sirve saber esto? Consideramos que nos da pistas para seguir indagando la fuente de dónde provienen nuestras ideas (las que desatan el proceso creativo) y de la manera en cómo vienen o se presentan ante nosotros. En la actualidad se dice que la fuente de nuestras ideas, inferencias u ocurrencias son diversas. Y van desde el plano de lo inconsciente (*El Yo Ocurrente*) de las cuales no tenemos ningún control sobre ellas como el cuerpo con sus necesidades y deseos; así como las enfermedades mentales, el carácter, el estilo entre otras; hasta aquellas que son totalmente conscientes (*El Yo Ejecutivo*) y que nos ayudan a dirigir aquellas otras.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Cfr. Kris, Ernst, *Psicoanálisis de lo cómico y psicológico de procesos creadores*, Buenos Aires, Paidós, 1964, p. 129-131.

<sup>21</sup> Cfr. Marina, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, pp. 210-236.

### Teoría asociacionista de la creatividad.

La teoría asociacionista tradicional del aprendizaje propone que existe una conexión entre estímulo y respuesta. Algunos de los aportes más significativos en cuanto al estudio de la creatividad son de Mednick<sup>22</sup>

Mednick define la creatividad “como una transformación de elementos asociativos creando nuevas combinaciones, que responden a exigencias específicas o que de alguna manera resultan útiles”.<sup>23</sup> Al parecer entre más alejados se encuentren estos elementos, más creativos resultarán los procesos o la solución de problemas, ya que las asociaciones remotas requieren de mayor elaboración.

Cada uno de los campos creativos, se trate de ciencia, arte o algún otro ámbito del quehacer humano se distingue por un tipo de asociación creativa (Serendipity, Semejanza, Mediación)<sup>24</sup>. En esta teoría, se diferencia a los individuos por su capacidad para producir “asociaciones remotas” o relaciones que tienen poco en común. Entre más asociaciones produzca una persona, más creativa será.

La teoría asociacionista parte del pensamiento lógico para poder hacer las asociaciones. Con la expectativa de alejarse rápidamente de él. Su aportación sustancial ha sido la creación de *tests* para medir el número de asociaciones que puede realizar una persona creativa. Esto constituye la base para la creación posterior de técnicas eficaces para activar la creatividad, como la analogía directa, indirecta o cruzada.

<sup>22</sup> Cfr. Mednick, Sarnoff A. *Aprendizaje*. México, Grupo UTHEA, 1992, p. 110.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>24</sup> Mednick ubica tres tipos de **asociaciones creativas**:

1. **Serendipity**, es el logro de asociaciones, mediante el hecho casual de una contigüidad de perfiles que conducen a nuevos descubrimientos. Ejemplo: los inventos.
2. **Semejanza**, que puede ser provechosa en la contigüidad de palabras, ritmos, estructuras, y objetos para la creatividad artística. Ejemplo: la música, danza, literatura.
3. **Mediación**, a través de símbolos, como las matemáticas, la química y otras ciencias, capaz de suscitar asociaciones que conducen a nuevas ideas. Ejemplo: los científicos: ideas, teorías.

Dichos estudios aportaron elementos importantísimos al descubrir el papel que juega la analogía en la búsqueda de puntos de vista nuevos. Esta teoría también es la base del **Pensamiento Lateral o divergente**, fundamental y característico del Pensamiento Creativo.

#### **Teoría gestáltica de la creatividad.**

Esta teoría define la creatividad “como una acción por la que se produce o moldea una nueva idea o “visión”<sup>25</sup>. Lo nuevo surge de la capacidad de imaginación.

La teoría enfatiza que la creatividad no es producto de un pensamiento lógico, sino que activa otras habilidades como la intuición y la imaginación, las cuales permiten establecer nuevas relaciones entre las ideas, las formas y los objetos. Con ello se comprende la estructura interna de una situación o problema y se tiene mayor posibilidad de reorganizar la información, siempre pensando en el todo, para establecer una solución al problema. Como podemos observar esta teoría confirma la idea de introducir nuevas conexiones y relaciones que desemboquen en la resolución del problema. Sólo que aquí jugará un papel fundamental la intuición y la imaginación al hacer estas conexiones.

Wertheimer (1959) critica justo el pensamiento lógico y razonado argumentando que pensar es realizar agrupaciones, reorganizar, estructurar siempre pensando en el todo, en el problema que se quiere solucionar. A diferencia se trata, dice, de encontrar la relación interna entre forma y volumen. Esta relación interna significa encontrar la estructura interna de cualquier relación. El impulso para encontrar la relación interna entre forma y volumen es mayor en el artista que en cualquier otro pensador creativo.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Landau, Erika, *Op. Cit.* p.53

<sup>26</sup> Cfr. Wertheimer, Michel, *Fundamental issues in psychology*. Nueva York, Harper & Row, 1979. pp. 150-155.

Identificamos que esta teoría intenta apartarse del pensamiento lógico para acercarse a otras habilidades como la imaginación y la intuición que no estaban incluidas sobre todo en el pensamiento lógico y que le darán al proceso creativo otra dimensión.

### **Teoría existencialista de la creatividad.**

Los enfoques existencialistas de la creatividad, la entienden como un encuentro con el propio mundo, con su entorno y sus semejantes. El grado de creatividad se mide de acuerdo con la intensidad con la que la persona se “encuentra” con ese mundo circundante.

Rollo May, es el representante más significativo de esta escuela. Él afirma que el artista encuentra lo que quiere comunicar a través de una actividad específica como pintar, por ejemplo. En ella se expresa y se “encuentra”. Así mismo, sugiere que las formas, los colores, son sólo medios para expresar su vivencia. Los instrumentos son secundarios, lo esencial es el “encuentro”. Lo importante es el compromiso y el nivel de ahondar en él para valorar el acto creativo. Para May, la creatividad es producto de la máxima salud emocional del individuo.<sup>27</sup> Con esta definición critica a los psicoanalistas, quienes reducen todo a un rasgo neurótico.

El punto en común entre los existencialistas, lleva a considerar la creatividad como un producto del individuo, sano y abierto en comunicación con su entorno. En sí, la creatividad hace que el individuo se reconozca en lo que hace y encuentre la forma de comunicar lo que es, lo que piensa y lo que siente. La creatividad lleva a la persona a plasmar su vida y su interior, tanto en la obra de arte como en el resto de sus actividades. En este sentido la gran obra de arte del individuo es su propia vida en relación con el entorno.

---

<sup>27</sup> Cfr. Rollo May, *The courage to create*. Norton and Company, New York, 1975, pp. 77-94.

De esta manera percibimos a la creatividad no solamente en un sentido práctico como la resolución de problemas, sino enfocada a un sentido y forma de vida que deberá plasmarse en todo lo que el individuo es. Esta teoría dio pie al enfoque de la *Travesía Creativa* de Graciela Aldana y el cual también representa nuestra postura, es decir, la de una creatividad para la vida.

#### **Teoría de la transferencia de la creatividad.**

Su representante es Guilford, para él, el individuo tiene un impulso intelectual para estudiar los problemas y encontrarles solución.

El concepto de transferencia se entiende como la capacidad necesaria para aplicar al campo que se desee el pensamiento creativo, sin importar dónde se aprendieron o adquirieron dichas habilidades.

En este sentido, los aportes de esta teoría han sido muy valiosos. En ellos podemos encontrar toda una serie de ejercicios prácticos y estrategias que estimulan la creatividad, aplicables a cualquier situación, campo de acción o estudio. En el capítulo 3 *Estrategias como activadores creativos* describiremos algunas de estas estrategias. Recordamos que uno de los planteamientos de esta tesis es la sistematización de estrategias para resolver los bloqueos dentro del proceso creativo.

#### **Teoría interpersonal o cultural de la creatividad.**

En esta teoría el énfasis se encuentra en la persona que depende de los semejantes, del entorno y de la cultura. Es decir, en cómo influye la sociedad, la cultura, así como los otros individuos en el desarrollo de la creatividad de una persona o un grupo. El entorno es el factor determinante en el individuo para establecer cómo se presenta el desarrollo de su creatividad. Esta teoría propone que podemos alcanzar una madurez interna y adquirir una



postura creativa si dejamos de considerar como parte sustancial de la creatividad las “proyecciones y deformaciones neuróticas”.

“Adler (1927) define la creatividad como “la utilidad suprema” (*supreme usefulness*), y desarrolla el concepto de **fuerza creativa** del individuo a la que se subordinan todos los otros aspectos de la personalidad”<sup>28</sup>. Entiéndase como utilidad suprema, aquella creatividad que funciona tanto al individuo, como a la sociedad. Una utilidad que constituye un aporte, una ayuda para el desarrollo personal y social. La fuerza creativa significaría, en este contexto, el motor que dota de sentido la vida del individuo.

Adler concede al individuo la máxima libertad para construir su vida a través de sus fuerzas creativas. Sin embargo, reduce la motivación a la idea del complejo de inferioridad y el hecho de otorgar a unos cuantos la capacidad de ser creativos. Con lo que aparecen las limitaciones de su enfoque.

Para Fromm (1959) la existencia humana está determinada por la dicotomía entre el ser diferente y el ser conformista. El impulso a ser diferente nos puede llevar a asumir el riesgo de ser rechazado, pero también significa aprovechar la oportunidad que nos da el cambio de “nacer nuevamente”, de estar en continua renovación. Un componente para la personalidad y el comportamiento creativo.

Asimismo Rogers, Carl R. (1959), señala una condición primordial de la actitud creativa, la cual es que el individuo sea capaz de percibir su entorno de manera abierta y sin prejuicios. Para él la creatividad es un producto de nuevas relaciones entre la materia, los sucesos, las personas o las circunstancias. Así que, un producto creativo puede referirse tanto a las relaciones humanas, las situaciones vitales; como a la obra de arte.

---

<sup>28</sup> Landau, Erika, *Op. Cit.* p. 56.

Para que el individuo desarrolle su potencial creativo, Rogers identifica determinantes internas y externas. Las externas tienen que ver con la atmósfera de su entorno. Las internas están relacionadas con la apertura a las vivencias, a los criterios axiológicos internos y a la capacidad de jugar con algunos elementos.

De modo que, según este enfoque, los elementos particulares que influyen en la creatividad específica de un individuo se encuentran dentro de la persona misma. Una vez que identifica su propia fuerza creativa, será capaz de entablar nuevas relaciones con los objetos, las ideas o las emociones, con lo cual podrá construir nuevas “formas”.

Los factores sociales y culturales que pueden fomentar o bloquear la creatividad están relacionados con lo que la sociedad o la cultura esperan del individuo.<sup>29</sup>

Por otra parte, Tunin (1962), señala que el sentido de conformismo fomentado por la sociedad constituye un estorbo para la creatividad del individuo. Si la sociedad requiere del individuo un *status* para ser aceptado, la persona está obligada a no ser diferente, a ser conformista, conservando un patrón de conducta que lo iguala con los demás. Entonces lo importante no es el disfrute del proceso creativo, sino el resultado de éste, es decir el producto por sí mismo, lo cual le proporcionará el reconocimiento de su grupo social, pero limitará su creatividad. Para revertir este condicionamiento es necesario educar o reeducar a las personas en la importancia que tiene el disfrute, goce y peculiaridad del proceso. Con lo cual se reduce la impronta del *status* exigido por la sociedad.

Las determinantes que tienen que ver con los factores culturales han sido estudiados por Stein (1953), Murphy (1958), Anderson (1959) y Margaret Mead (1959).

---

<sup>29</sup> Cfr. Rogers Carl, R. *Towards a theory of creativity*. New York, Harper & Row, 1959, pp. 195-211.

Stein, por ejemplo, argumenta que los factores determinantes para la forma como se manifiesta la creatividad en un individuo, pueden encontrarse en las necesidades del grupo o en alguna experiencia sobresaliente de la cultura en que éste vive.

Mead, al igual que Anderson, hace hincapié en la estrecha relación que existe entre la influencia de la cultura y la creatividad del individuo. En este sentido, habla de aquellas culturas que educan a sus hijos de un modo abierto (también llamados sistemas abiertos) y libre para incorporar los estímulos del entorno, son culturas que aceptan un pensamiento divergente y se orientan por el proceso, no por el producto, con lo que producen individuos creativos.

De este modo, esta teoría comprende la creatividad como un complejo en el que interviene la sociedad, la cultura y el universo particular del individuo, en una interacción sistémica. La interdependencia entre uno y otro ámbito influye de manera importante en la creatividad en general. Resulta sobresaliente cómo dicha teoría interpersonal o cultural, considera la creatividad como parte del individuo sano e integrado, donde la creatividad forma parte de todos sus ámbitos y campos de acción.

Cada una de las teorías antes mencionadas, con su visión particular de la creatividad, han hecho aportes particulares que han enriquecido la visión que ahora tenemos de la creatividad. Desde la **teoría existencialista** con un primer intento por señalar la fuente (el inconsciente y el preconscious) en donde se desata la creatividad; pasando por una **teoría asociacionista** que nos ha heredado el pensamiento analógico y el pensamiento lateral; sumándose también la **teoría gestáltica** en las que se incluyen otras habilidades del pensamiento como la intuición y la imaginación apartándose del pensamiento lógico; después se evoluciona hacia una propuesta de tipo "existencial" en la que el individuo debe tomar las riendas de su propia vida, por lo tanto de su propia creatividad; Por último y



como resultado de todas las anteriores la **teoría interpersonal o cultural** concluye que la creatividad está determinada por la estrecha relación que existe entre el individuo y su entorno.

En suma, el recorrido a través de las distintas teorías que han estudiado la creatividad nos permite hacer una retrospectiva analítica, con la cual poder fundamentar nuestra propia mirada al respecto de la creatividad dramática, específicamente actoral. Hemos observado la evolución de los conceptos sobre creatividad, y cómo cada vez resultan mucho más complejos, como el universo humano que supone la personalidad creativa misma.

### **Tres generaciones de estudios de la creatividad**

A continuación citaremos de manera sintética el trabajo de Graciela Aldana, mismo que forma parte de su libro *La travesía creativa*. Entre otros tópicos, aquí distingue tres generaciones dedicadas al estudio de la creatividad. En la actualidad se habla incluso de una cuarta generación cuyo paradigma busca incidir en la noción pragmática de la creatividad. Con la cual se la entienda como un asunto no solamente personal, sino colectivo, social. En este sentido se habla de democratizar la creatividad, donde el eje de acción es la calidad de vida.<sup>30</sup>

#### **Primera generación (años 50 y 60): El pensamiento creativo.**

Esta generación desarrolló sus investigaciones en los años cincuenta y sesenta centrándose en el funcionamiento del pensamiento de las personas creativas y cuáles eran las habilidades de este pensamiento. Guilford exploró las características de la personalidad

---

<sup>30</sup> Cfr. Rodríguez, Antonio, *Creatividad Social y Calidad de Vida*. (Monografía). Master Internacional en Creatividad Aplicada Total, LACAT, 2003.

creativa en su modelo de estructura del intelecto, con lo cual inició una indagación científica sobre las habilidades del pensamiento creativo intuyendo que dichas habilidades eran factibles de ser desarrolladas. Esto representó un reto para los educadores quienes necesitaban formas para estimular dichas habilidades y desarrollarlas en los niños. De allí se desprendieron propuestas como la de Torrance (1962) y el propio Guilford (1967), quienes consiguieron identificar algunos factores y las capacidades que intervienen en el proceso creativo.<sup>31</sup>

El gran aporte de esta generación fue identificar las habilidades del pensamiento creativo en contraposición con las que no lo son. Al respecto, Graciela Aldana recomienda no identificar como características de la personalidad creativa a las habilidades, ya que éstas son susceptibles de seguir transformándose. En su lugar sugiere identificarlas como polaridades de la personalidad, con lo cual en contraposición dialéctica podremos reconocer las habilidades del pensamiento creativo a diferencia de aquellas que no lo son.

A continuación sintetizamos las polaridades sugeridas por Aldana y que dan cuenta de las habilidades del pensamiento creativo:<sup>32</sup>

a) Rigidez	vs	Flexibilidad
- Relacionada con un tipo de pensamiento no creativo. -El pensamiento se mueve hacia un sólo lado, sin opción a considerar otras opciones, otros puntos de vista.		- Relacionada con un pensamiento abierto a todas las posibilidades que un problema pueda plantear.

b) Trivialidad	vs.	Imaginación
- Relacionada con lo ya conocido, lo obvio, la aceptación de los esquemas establecidos. Permanecer en el lugar seguro sin atreverse a explorar en lo		- Capacidad para abstraernos del mundo real y encontrar otras formas de hacer las cosas, de crear distintos caminos, de emprender una búsqueda nueva.

<sup>31</sup> Cfr. Aldana De Conde, Graciela, *Op. Cit.* Pp. 33-34.

<sup>32</sup> *Ibid.* pp. 77-84.

desconocido, por comodidad, por miedo o por flojera.	
<b>c) Improvisación</b>	<b>vs. Elaboración</b>
- Creer y confiar en que el resultado de una idea es producto de un momento o "chispazo" de inspiración y nada tiene que ver con un proceso, planeación u organización de las ideas.	- Un proyecto o idea debe ser el resultado de un proceso determinado por la elaboración que supone planeación y organización, con lo cual poder diseñar una forma de trabajo para echarle a andar.  - No implica seguir un camino rígido, sino la oportunidad de ir adaptando cosas que hagan más lúdico el proceso.
<b>d) Transparencia</b>	<b>vs. Opacidad</b>
- La transparencia nos muestra la realidad tal como es.  - Nos quedamos con una visión frontal de lo que se muestra, sin permitirnos elaborar otros juicios. Otras interpretaciones	- La opacidad ofrece la oportunidad de imaginar qué hay detrás de lo que no alcanzamos a ver o comprender bien.  - Significa escrutar lo que hay en el fondo para comprender la idea, nos invita a buscar los distintos ángulos para descubrir la esencia de las cosas o los distintos significados.
<b>e) Pobreza Relacional</b>	<b>vs. Actividad Combinatoria</b>
- La pobreza relacional esta vinculada con la costumbre de acumular experiencias, sensaciones, emociones, para guardarlas en sus respectivas cajas, y dejarlas allí sin combinarlas o proponer nuevas alternativas para crear otras experiencias y nuevas síntesis.	- Al aprovechar al máximo las posibilidades combinatorias, se cuenta con la oportunidad de encontrar nuevos saberes y elaborar nuevas síntesis que enriquezcan nuestra experiencia de vida.
<b>f) Pobreza Ideacional</b>	<b>vs. Fluidéz</b>
- Escasez de ideas por un enjuiciamiento crítico.	- Producir gran cantidad de ideas nos aleja de lo obvio y lo conocido. La práctica de esta acción nos lleva a la fluidez de pensamiento.  - Se trata de generar ideas sin ningún tipo de crítica prematura, como sucede con la estrategia de "llovía de ideas". Esto permite enfrentar de manera natural una situación nueva para abordar lo cotidiano con muchas más posibilidades.

En suma, la primera generación de estudios en creatividad se centró en estudiar las habilidades del pensamiento creativo, dentro de un contexto en el cual se educaba y ensañaban hábitos contrarios a este tipo de pensamiento. Por lo tanto, los resultados de sus hallazgos buscaron movilizar los modos como se cultivaban las habilidades del pensamiento hasta entonces.

La buena noticia es que es posible cultivar estas habilidades del pensamiento creativo a través de estrategias concretas (Metáforas, Analogías, Torbellinos de Ideas, Diseño y Elaboración de Proyectos, entre otros) y que por medio de la práctica constante, podemos hacer que dichas habilidades se integren a una forma de pensamiento habitual. La otra vía para desarrollar estas habilidades es a través de la enseñanza en la etapa escolar de hábitos que se relacionen con este tipo de pensamiento.

#### **Segunda generación (años 80): Solución creativa de problemas.**

En la dimensión de la vida cotidiana, enfrentamos a diario la pregunta de cómo resolver los problemas que se nos presentan en todos los ámbitos de nuestra vida. Desde los problemas domésticos, hasta aquellos en los cuales se involucra nuestro trabajo, nuestra empresa, o las relaciones con los demás y con nuestra familia. Las probabilidades de encontrarnos frente a la resolución de un problema son altas. Todo el tiempo contamos con esa posibilidad.

La segunda generación de estudios de la creatividad, identificada con Edward de Bono, George Prince y Francisco Corvacho, colocó el énfasis en la necesidad del nivel pragmático, para buscar la eficiencia en los distintos órdenes de la creatividad aplicada a la práctica cotidiana. Tuvo como principal enfoque el cambio de mirada sobre los problemas, para enfocarlos como oportunidades y retos. Con ello poder poner en marcha una serie de herramientas estratégicas para abordar los problemas.

Esta generación sitúa la mirada en la denominada “estrategia del hemisferio derecho”; lo cual lleva a incorporar la intuición, las analogías, las metáforas, los sueños, la visualización para encontrar soluciones originales a los problemas.

En la medida en que se adquieren una mayor cantidad de habilidades y estrategias para enfrentar los problemas, se puede desplegar mejor la capacidad creativa. Se dice que la persona creativa no huye de los problemas, por el contrario tiene un gusto por ellos, convirtiéndolos en oportunidades de cambio y de crecimiento personal. Una persona creativa desarrolla una gran capacidad de percepción para identificarlos.

En el polo contrario se encuentran aquellos que prefieren reforzar la cultura de la queja, y agotan un tiempo valioso colocando “afuera” las causas de sus problemas, culpando a los demás de sus desgracias.

Pero veamos ¿Qué es un problema? “Una situación generalmente insatisfactoria, susceptible de modificarse, para la cual no existen soluciones conocidas, y por tanto, representa un reto a nuestra imaginación.”<sup>33</sup> Ahora bien, cuando los problemas no se afrontan en su momento tienden a convertirse en “quejas”, es decir, situaciones insatisfechas de las cuales nadie se hace responsable.

Es pertinente distinguir aquí entre problemas y “restricciones”, estas últimas son factores del medio que afectan la solución del problema. Son limitantes u obstáculos a los objetivos, como la falta de presupuesto o de habilidades, por ejemplo.

Las “restricciones autoimpuestas” son aquellas que la persona se impone y generalmente no tienen que ver con obstáculos reales, sino con supuestos fantaseados. Una vez identificados, unos y otros, hay la posibilidad de abordar la situación con conocimiento de causa sin desgastes o inversión de energía innecesaria. De este modo hay una mejor

---

<sup>33</sup> Aldana De Conde, Graciela, *Op.Cit.* p. 99.



posibilidad para concentrarse y canalizar la energía en aquellas situaciones que sí tienen posibilidad de ser transformadas.

Resolver un problema implica la puesta en marcha de un proceso. Usualmente se cree que sólo se utilizan estrategias del hemisferio izquierdo para la resolución de problemas; como la lógica, el raciocinio o el análisis; y que, lo subjetivo, intuitivo, y emocional (funciones del hemisferio derecho) nada tendrían que ver con esto. Sin embargo, la activación e interacción de ambos hemisferios en la solución creativa de problemas garantiza un tratamiento más integral que conduce a una solución más efectiva.

En el proceso de la resolución creativa se identifican tres momentos o estadios (comprensión del problema, alejamiento del problema, diseño y puesta en marcha de la solución)<sup>34</sup> que están correlacionados y no siempre están claramente delimitados. Son más bien complementarios.<sup>35</sup>

Esta segunda generación con una visión pragmática de la creatividad, nos ha aportado una serie de estrategias que nos han permitido desplegar nuestra creatividad; cambiar la mirada hacia los problemas para abordarlos como retos creativos y apoyarnos en la intuición, en nuestros sueños, visualizaciones en la resolución de problemas, ejercitando así nuestro hemisferio derecho. Ejemplo de ello es nuestra propuesta de sistematizar

---

<sup>34</sup>

1. *Comprensión del problema*: Etapa de la recolecta de la información. Se analizan las causas, se identifican los distintos puntos de vista o enfoques de la situación. La información se organiza del mejor modo posible para ubicar la información relevante y los recursos de que se disponen. Se tiene una visión amplia de la situación y de los factores que intervienen en el problema.

2. *Alejamiento del problema*: Se trata de un momento de distanciamiento para tener una mejor visión del panorama. Ver desde lejos el problema con el fin de alcanzar objetividad, buscar otros puntos de vista y explorar otros caminos que aporten nuevas ideas.

3. *Diseño y puesta en marcha de la solución*. Significa el momento para transformar la situación proponiendo acciones organizadas y coherentes que permitan a los involucrados saber qué se va hacer y quiénes lo van a hacer, cómo y cuándo.

<sup>35</sup> *Ibid* pp. 35-37 y 86-109.

algunas de estas estrategias como activadores del pensamiento creativo que aplicamos a nuestro proceso de tesis y que describiremos en el capítulo 4.

### **Tercera generación (años 90 hasta la actualidad): El vivir creativo.**

Generación guiada por las teorías existencialista e interpersonal o cultural de la creatividad y sumándose a los hallazgos obtenidos en las dos generaciones anteriores, hace que investigadoras como Carol Pearson, y Graciela Aldana enfoquen la mirada en el trabajo con la actitud de la persona creativa desde una perspectiva de la psicología junguiana.<sup>36</sup>

“El origen de los bloqueos a la creatividad no es de carácter racional, sino que tienen que ver con limitaciones y estrategias para el fracaso... muchos de los bloqueos se originan en una autoestima fragmentada, confusa... esto lleva a perder de vista la misión y por tanto entorpece el proceso creativo. Inhibe, o en el peor de los casos, “enclaustra” la capacidad creadora.”<sup>37</sup>

En esta generación prevalece una intención por reconocer la creatividad como una actitud de vida (existencialista). Actitud con la cual el individuo ha de poder reconocerse como responsable de su propia vida y de la realidad que construye. El propósito fundamental de este enfoque es la **autotransformación**. En la medida en que la persona toma las riendas de su vida será capaz de poder escribir su propia historia creativa.

Así pues, el **vivir creativo** utiliza la metáfora de “la vida como una **Travesía Creativa** y al arquetipo (metáfora, imagen) del viajero como la figura que asume la responsabilidad de su viaje.”<sup>38</sup> En este enfoque el cambio personal implica la necesidad de un despliegue de la creatividad hacia donde queramos vernos en lo futuro. Es un camino interno de auto renovación que coloca a la creatividad al servicio del cambio.

El viaje o la travesía implica la oportunidad para la autotransformación, después de la cual el viajero acumula experiencias de vida que lo ayudan a enriquecer su propio

<sup>36</sup> El psicólogo Carl G. Jung introdujo la noción de arquetipos al campo de la psicología.

<sup>37</sup> Aldana De Conde, Graciela, *Op.Cit.* pp. 37-38.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 140.

universo personal. La vida entonces es una constante travesía, con pequeñas microtravesías, que el viajero debe asumir con conciencia.

El enfoque propone el encuentro con nuestro propio ser, a fin de maravillarnos por todo aquello que nos falta por conocer de nosotros mismos.

Aquí la creatividad se entiende como la maravillosa capacidad con que contamos todas las personas para “generar productos creativos (artísticos, científicos o artesanales) y hacer así de nuestra vida una (continua) obra de arte”.<sup>39</sup> De manera muy específica y práctica, Graciela Aldana propone animar, provocar, el proceso creativo a partir de la noción de los **arquetipos** que son representaciones de las **actitudes creativas**. Al respecto de los mismos hablaremos específicamente en el apartado dedicado al **proceso creativo**.

Intentemos una recapitulación de esta primera parte para ir aclarando algunos puntos y paralelamente también vamos reafirmando nuestras conclusiones.

1. Partimos de identificar lo que NO es la creatividad para hacer a un lado las falsas creencias que han influido de manera negativa en nuestra forma de pensar, de vivir y de sentir la creatividad. Una vez hecho esto podemos compenetrarnos en el asunto sin prejuicios.
2. Después revisamos las concepciones que se tienen de Creatividad por algunos estudiosos del tema: Erika Landau, Edward de Bono, Julio Penagos, Guadalupe Corona, y por último Graciela Aldana. Cada uno de ellos plantean las siguientes ideas sobre creatividad:

A) La creatividad desde el enfoque de la Resolución de problemas (De Bono, Penagos). Es la visión pragmática. Importante desde nuestro punto de vista

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 156.

porque nos ha brindado una serie de herramientas (estrategias) para resolver problemas.

B) La creatividad como un estilo y una forma de vida desde una postura filosófica (Corona y Aldana). La propuesta de esta tesis no es quedarse sólo con la visión pragmática de la creatividad, creemos que debe estar sustentada en una filosofía que nos comprometa con una forma de pensar y de ser. Por ello hemos elegido la propuesta de Graciela Aldana *La travesía creativa*, lo cual quiere decir que estamos en una búsqueda de una creatividad para la vida.

3. Enseguida apuntamos los inicios y la evolución de los estudios sobre Creatividad.

De aquí señalamos que:

❖ Hay cuatro ámbitos de análisis desde donde indagar la creatividad: **Persona, Proceso, Producto, Ambiente o Clima.**

4. Creatividad e Inteligencia. Mostramos tres modelos (Modelo de Piaget, Modelo de Guilford y Modelo de Lowenfeld) para comprender la creatividad en los que se distinguen las capacidades del pensamiento creativo y las diferencias entre creatividad e inteligencia. Sus aportes tienen que ver con la revelación de las habilidades del pensamiento creativo y en la manera de desarrollarlas. Después de revisar estos estudios concluimos que la creatividad forma parte de la inteligencia.

5. Teorías y escuela de Creatividad. Distinguimos las cinco teorías siguientes:

- a) Teoría psicoanalítica de la creatividad. La creatividad como resultado de la sublimación de impulsos.
- b) Teoría asociacionista. La creatividad como una transformación de elementos asociativos.

- c) Teoría gestáltica. La creatividad no es producto de un pensamiento lógico; la intuición y la imaginación, permiten establecer nuevas relaciones entre ideas, las formas y los objetos
- d) Teoría existencialista. Considera la creatividad como un producto del individuo, sano y abierto en comunicación con su entorno.
- e) Teoría de la transferencia. La capacidad necesaria para aplicar al campo que se desee el pensamiento creativo sin importar dónde se aprendieron o adquirieron dichas habilidades.

En la presente investigación partimos de la idea de estimular el pensamiento creativo, a través de estrategias, que funcionen como activadores en el proceso. Nos apoyamos en esta teoría, considerando que dichas estrategias pueden ser aplicables a cualquier campo de estudio, que en nuestro caso será el **teatral**. En el capítulo 3 y 4 hablaremos de las estrategias que aplicamos a éste nuestro proceso creativo (Cuerpo teórico y Texto Dramático).

- f) Teoría interpersonal o cultural de la creatividad. La sociedad, la cultura, y los otros individuos influyen en el desarrollo de la creatividad de una persona o grupo.
6. **Tres generaciones de estudios de la creatividad.** En este campo de estudio ubicamos tres generaciones.
- a) Primera generación El pensamiento creativo. Distinguir las habilidades del pensamiento creativo de las que no son. Resignificarlas o revalorarlas, unas y otras como polaridades, que posibilitan la transformación.
  - b) Segunda generación: Solución creativa de Problemas. Propone hacer un cambio de mirada sobre los problemas para enfocarlos como oportunidades y retos.

- c) Tercera generación: El vivir creativo. Prevalece una intención por reconocer la creatividad como una actitud de vida (existencialista). El propósito fundamental de este enfoque es la **autotransformación**.

En síntesis, los conceptos, arriba enunciados, forman parte de las claves que guían nuestra propia reflexión sobre el proceso creativo y que hemos seguido desde nuestra época de preparación en la carrera de teatro, y después durante nuestro ingreso al medio profesional (escénico y docente). Claves de estudio que finalmente nos dirigen hacia la concreción de un proceso, la tesis misma (que significa la reunión del cuerpo teórico que sustenta la creación de un producto creativo: un texto dramático y su consecuente montaje escénico).

Asimismo, los estudios de la creatividad constituyen un vasto mundo que integra múltiples dimensiones: científicas, filosóficas, artísticas y humanas. Hemos descrito brevemente los aportes realizados por cada una de las generaciones para darnos cuenta que los hallazgos se han ido sumando y enriqueciendo. Pretendemos que los rubros antes anotados constituyan un panorama claro de lo que es la creatividad. Hemos visto cómo los estudios en creatividad a lo largo de cinco décadas han dado lugar a una importante metodología que contribuye a desarrollar, y dimensionar el potencial creativo. Se trata de estrategias explícitas que pueden ayudarnos a entender en la práctica de mejor manera cómo se da el fenómeno de la creatividad; qué ocurre con el proceso; qué le sucede al individuo o a la persona; y cómo utilizar la creatividad para el diseño y resolución de proyectos diversos, en nuestros caso artísticos; indudablemente creativos.

## **El proceso creativo.**

Ahora bien, para comprender el proceso específico que hemos seguido para la elaboración de esta investigación y su producto teatral consecuente, es preciso detenemos en las claves que comprenden dicho proceso, sus definiciones y contextualización.

En la primera parte del presente apartado, veremos algunas definiciones de creatividad, que centran su atención en el proceso, en la persona, y en el producto. Después atenderemos los elementos significativos del proceso creativo.

Partamos de una primera analogía, para relacionar la noción de proceso creativo con el mito de la creación del Génesis Bíblico. En éste se detalla el proceso que siguió Dios para hacer el universo, la tierra y todo lo que en ella habita, incluyendo a su obra maestra: el hombre. Dios representa aquí a la persona creativa quien tiene una idea de partida, con la que provoca y pretende cierta innovación. El hacer mismo, la creación en siete días, (aunque en el último descansara), representa en esta analogía el proceso, indica paso a paso cómo y de qué está hecha su creación. El producto, es en esta relación, lo conseguido: el universo, la tierra, los animales y el hombre.

Ahora bien, preguntemos algunas cuestiones: ¿Dios habría podido crear el universo y todo lo que en él habita bajo presión o en un ambiente hostil? ¿El resultado obtenido habría sido el que conocemos? ¿Hubiera seguido el mismo proceso? O bien, démosle a la cuestión una visión científica. Los elementos químicos indispensables para crear la vida son cuatro, los famosos CHON: Carbono, Hidrógeno, Oxígeno y Nitrógeno. ¿Habría sido posible la creación del planeta tierra sin estos cuatro elementos en el ambiente? Para concluir este juego de **analogías fantásticas o imposibles**, arriesguemos una respuesta global: NO. Creemos que Dios no hubiera obtenido el mismo resultado, el

proceso a seguir hubiera sido distinto dependiendo del ambiente; con respecto al cuestionamiento científico, creemos que las condiciones de la vida serían distintas sin la existencia de alguno de los cuatro elementos o una combinación diferente que no los incluyera.

Así como en la naturaleza encontramos cuatro elementos para la creación de la vida, también en **creatividad** hay cuatro ámbitos indispensables para su estudio y comprensión: La **Persona**, el **Proceso**, el **Producto** y el **Clima o Ambiente**. Este último, como pudimos observar en la ideas expuestas con anterioridad, resulta además determinante con respecto a los resultados o **productos**. Lo cual quiere decir que a la **creatividad** no se le puede pensar sin estos cuatro ámbitos: no hay **Producto** sin **Proceso**, no hay **Proceso** sin **Persona**, no hay **Persona** sin **Producto** y todos ellos dependen del **Ambiente o Clima** para su realización; lo que define a la **creatividad** como un fenómeno integral o interdependiente.

En este sentido, hay un consenso reconocido como las 4P's:<sup>40</sup> “Podemos constatar que la creatividad puede ser investigada a través de distintos ángulos, siendo el más común aquel que define las áreas de estudio a partir de las llamadas 4P's (*Person, Process, Product, y Place y/o Pressure*), tal como lo propone Christian De Cock (1993), refiriéndose a la división inicial de Mackinnon, o sea, la Persona, el Proceso, el Producto, y el Clima o Ambiente.”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> En inglés *Person, Process, Product, y Place o Pressure* con respecto al Ambiente o Clima, este último no tendría un equivalente exacto en español, algunos expertos señalan a las palabras *Plaza* y *Presión* como los más cercanos equivalentes.

<sup>41</sup> Fernando J. V. Cardoso de Sousa. *A criatividade como disciplina científica*, Creación Integral, Santiago de Compostela, España, 2004. Traducción Guadalupe Corona Candelaria.



### Una “P” más: El problema.

El acto de la creación supone en todos los casos la resolución de problemas. Siempre hay problemas, son de diversos tamaños, chiquitos, medianos, grandes, extragrandes, “jumbo”, dobles, triples, gordos, flacos; de diversas formas: cuadrados, redondos, triangulares, planos, sencillos, complejos, amorosos, enojosos. Podríamos incluso afirmar que hay problemas a cada paso; cada segundo que transcurre se origina un nuevo problema.

Para la mejor comprensión del problema, Edward De Bono propone una clasificación de tres tipos: El **primer tipo** requiere para su solución más información, o bien técnicas más eficaces de manejo de la información. El **segundo tipo** no requiere información adicional, sino una reordenación de la información disponible, es decir, una reestructuración perspicaz. El **tercer tipo** es menos definido. El problema consiste precisamente en la ausencia del mismo. La cuestión consiste en reconocer la existencia del problema, así como la posibilidad de perfeccionamiento y definir esta posibilidad como un problema concreto.<sup>42</sup> De Bono, puntualiza que el primer tipo de problemas pueden solucionarse a través del **pensamiento vertical**, es decir el de la lógica-matemática; y los dos últimos tipos de problema requieren de las técnicas del **pensamiento lateral**.<sup>43</sup>

La definición del tercer tipo de problemas nos conduce a la siguiente reflexión: Para llegar a la solución del problema, primero debemos darnos cuenta de que existe, que está presente, que es. Algunas veces los problemas se manifiestan sin que logremos verlos. Una vez que los hemos percibido, lo pertinente sería solucionarlos.

Así pues, la búsqueda o exploración que realiza la **Persona** para solucionar un **Problema** la sumerge en un **Proceso**; el camino y la solución concreta llevada a cabo por la

---

<sup>42</sup> De Bono, Edward. *El pensamiento creativo*. México, Paidós, 1984, p. 69.

<sup>43</sup> *Ibid.*

**Persona** define el **Producto**. Todas estas **P's** dependerán, como ya lo hemos señalado, del **Ambiente o Clima** para su evolución favorable.

Y si como se afirma en la tercera ley de Newton que “A toda acción corresponde una reacción de igual intensidad, pero en sentido contrario”; ¿será posible aplicar esta máxima al caso de los problemas? Sí. A cada problema le corresponde una solución, o distintas alternativas de solución. Y para re-editar el dicho popular “Según el sapo es la pedrada...” aquí decimos: “Según el **Problema** es la **Solución...**” o “Según la **Persona** será el **Problema...**” o más aún, “Según la **Persona** será el **Proceso...**” o también, “Según el **Problema** será el **Proceso...**”

Así pues, los problemas establecen correspondencia con los procesos; por lo tanto, los problemas simples requieren de procesos simples; así como los problemas complejos de procesos complejos. Pero, ¿en que consiste un **proceso creativo simple** y en que se diferencia del **proceso creativo complejo**? La diferencia radica en la cantidad de dificultades o retos que han de afrontarse. Por ejemplo, en un **proceso creativo complejo**, los **productos creativos** que se desean obtener son más de uno y las **personas** que intervienen en su solución son más de dos. Este sería el caso de la construcción de una casa, un puente o un estadio. Los procesos creativos simples también pueden ser abordados por más de una **persona**, pero en éste las dificultades que se presentan son pocas y sencillas; bordar con lindos adornos un lienzo o conseguir no salpicarse de leche al ordeñar una vaca, serían ejemplo de **procesos creativos simples**. En ambos casos veremos que las distintas fases del proceso que los caracterizan, más adelante descritas a detalle, se repetirán múltiple y sucesivamente.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. Goleman, Daniel *et Al.* *El espíritu creativo*. España, Vergara, 2000, p. 32.

Ahora bien, para la solución de un problema, es preciso **pensar**, la principal función del cerebro. El proceso de pensamiento desata la obtención, la generación de *ideas*. Es esta la etapa primera en la que inicia el *proceso creativo* propiamente.

### **Las ideas**

La *idea* es el primer esbozo de **solución** de un **problema**. Hay problemas cuyas ideas ya han sido pensadas, y sus soluciones puestas en práctica; como quien necesita algo para escribir, y piensa en un cuaderno. La solución ya existe.

Pero, es importante reconocer que no basta con tener la *idea*, por moderna, genial y novedosa que resulte; es necesario aterrizarla, ponerla en práctica. Al respecto, Howard Gardner afirma: “ser creativo significa que haces algo que ante todo, (se encuentra) fuera de lo común... (...), pero también (que) tiene bastante sentido, (para) que los demás lo tomen en serio.”<sup>45</sup> No siempre la aceptación de la *idea* es inmediata: la crítica, la autocensura, la falta de seguridad, pueden hacer que una buena *idea* no prospere, por lo que además serán necesarias, la persuasión y la perseverancia para llevarla a cabo.

La aparición de las *ideas* no es automática. Para que éstas se generen deben existir condiciones propicias; aunque de manera consciente no estemos pensando en el problema, nuestro inconsciente (en donde no existe la autocensura) almacena todas nuestras preocupaciones; luego cuando “menos lo esperamos”, llega la solución. Ésta suele llegar cuando estamos en la regadera, recién levantados, o recién acostados, cuando conducimos un coche o durante una larga caminata, es decir, cuando estamos en un cierto estado de

---

<sup>45</sup> Gardner, Howard, citado por Goleman, Daniel *et Al*, en *El espíritu creativo*, p 36.

relajación, o cuando nos habla esa “voz de juicio”, (la autocrítica o autocensura) que muchas veces no nos deja en paz.<sup>46</sup>

De Bono define las analogías como “un proceso del pensamiento fundamentado en la existencia de casos paralelos.”<sup>47</sup> Éstas logran que podamos ver el problema desde diferentes perspectivas, realizando comparaciones con otros ámbitos, generando *ideas*, y por lo tanto, soluciones. Ejemplo: Comparar el hecho teatral, una función, con una operación del cerebro. En donde los doctores son los actores, el quirófano el escenario, la operación la obra y el paciente el público.

Cuando surgen las ideas, no siempre conocemos las estrategias o manera de llevarlas a cabo, lo cual nos conduce a un proceso de indagación que a veces causa, además de incertidumbre y angustia, una gran frustración. Goleman afirma que las personas que han mantenido la creatividad como una forma de vida aceptan que los períodos de angustia y frustración constituyen una parte necesaria del proceso, siendo momentos de “oscuridad antes del amanecer”. Por otra parte, esto indica que las personas muchas veces no llegan a la solución del problema, no porque sea irresoluble, sino porque se estancan precisamente en esta etapa, dándose por vencidas antes de tiempo.<sup>48</sup> Este periodo de angustia y frustración se traduce en forma de bloqueo o parálisis creativa, repercutiendo en la autoestima de la persona, principalmente.

---

<sup>46</sup> Cfr. Goleman *et Al.* *El espíritu creativo*, pp. 28 y 29.

<sup>47</sup> De Bono, Edward. *Op.cit.* p. 182.

<sup>48</sup> Cfr. Goleman, Daniel *et Al.* *Op.cit.* pp. 27 y 28.

### La persona

Como hemos dicho párrafos arriba, existen falsas creencias con relación a que la creatividad es exclusiva de personas excepcionales, como artistas, científicos o inventores locos. Este tipo de creencias son las que sostienen que los jóvenes suelen ser más creativos y que la creatividad no se enseña ni se aprende. En este último sentido quizá sea necesario precisar que la creatividad en sí misma no se enseña, en virtud de que se trata de una cualidad que se traduce en habilidades y actos específicos de una persona. Pero podemos afirmar que todos somos creativos en algún campo específico de acción. Lo que sí puede, y debe enseñarse, son las actitudes para ser y sostener una vida creativa. De igual modo, las técnicas creativas –estrategias que consiguen motivar, ejercitar y redimensionar la creatividad– son transmisibles y susceptibles de aprendizaje. Precisamente en eso radica esta propuesta de investigación, en la aplicación de técnicas creativas para motivar y ejercitar la creatividad en nuestro proceso creativo.

Ésta serie de falsas ideas con relación a la persona creativa, hacen necesaria la revisión y estudio sobre la misma. Al respecto, Graciela Aldana asegura que una persona con una autoestima fragmentada difícilmente concluirá un proceso creativo, ya que sus pensamientos, búsquedas y actitudes serán estrechas, pobres, deprimidas inseguras, tímidas y cerradas.<sup>49</sup>

Sin la persona no es posible el proceso creativo. Es la persona, al igual que el sujeto en la construcción de una oración gramatical, quien comete las acciones adecuadas para la transformación. Ahora bien, la persona, trátase de una persona o de un grupo de

---

<sup>49</sup> Cfr. Aldana, Graciela. Op.cit. p. 163.

personas, y según George Land, hasta de la naturaleza misma,<sup>50</sup> es quien genera las ideas, desarrolla las acciones y las actitudes adecuadas. De otro modo, si éstas no son positivas y propicias, no hay posibilidad de nada.

Todo proceso creativo implica necesariamente cambios en la persona. No podemos transformar nuestro entorno sin sufrir un cambio en nuestra parte interna. Muchos solemos ser rígidos, estrictos, duros implacables con nosotros mismos; en gran medida por haber asumido por educación, costumbre o influencias sociales y culturales, posturas extremas y polares ante la vida, lo cual no nos permite darnos cuenta si podemos incorporar actitudes diferentes a las conocidas. Si soy agresiva, no puedo ser tierna, ni viceversa.<sup>51</sup> Éstas son posturas que no permiten los matices y que se encuentran tan arraigadas en nuestra forma de ser que, difícilmente bajamos la guardia para modificarlas, pues representan patrones de conducta que hemos adoptado como defensa frente al medio para sobrevivir, y resolver hasta cierto punto nuestros problemas.

Cuando Dante Alighieri, en su *Divina Comedia*, afirma que el creador del cielo, del infierno y del purgatorio es él mismo; y que el purgatorio existe para los que buscan la transformación, comprendemos entonces la importancia de la aceptación de la dualidad, pues sin contrastes, no disfrutaríamos -por ejemplo- del día y la noche y no reconoceríamos la llegada de la salud después de la enfermedad. Somos seres duales, contradictorios y contrarios; somos más complejos, admitiendo las simplezas. La riqueza radica en la capacidad de aceptación tanto de la agresividad como de la ternura.

---

<sup>50</sup> George Land es citado por Daniel Goleman en *El espíritu creativo*: Land hace más que una analogía al afirmar que la naturaleza se encuentra inmersa, de manera permanente, en un proceso creativo. Cfr. pp. 187-190.

<sup>51</sup> Cfr. Aldana, Graciela. *Op.cit.* pp. 169-190.

Encontrar alternativas para integrar nuestras polaridades constituye la posibilidad de recuperar la autoestima y la salud. Las posibilidades de cambio se encuentran incorporadas en la persona misma, expresadas como energías transformadoras, a decir de Graciela Aldana.

Aceptando nuestras polaridades, flexibilizaremos nuestras actitudes internas, esto nos permitirá relacionarnos mejor con lo demás, además de que ganaremos en autoestima al ponernos a trabajar con nuestra **autotransformación**.

Como una aportación para el trabajo con las alternativas para la integración de nuestras polaridades, Graciela Aldana, en su libro *La travesía creativa*, propone un enfoque basado en los estudios de Carl Jung, sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo. Aquí Aldana presenta una revisión teórico-práctica de las actitudes y acciones significativas que intervienen a lo largo del **proceso creativo**. Basando su propuesta en las nociones que Carol Pearson desarrolla en su propio trabajo con arquetipos<sup>52</sup>, Aldana considera que son ocho arquetipos los que explicitan la dinámica en la que se haya la persona inmersa durante un proceso creativo dado.

### **Arquetipos y Creatividad**

¿Qué es un arquetipo? En su definición etimológica, la palabra arquetipo, del griego *Archetypos*; donde *archo* quiere decir ser el primero, y *typos*, el modelo, nos conduce a la idea de un **tipo supremo, o prototipo ideal de las cosas**. Por extensión se aplica al modelo original y primario en el arte u otra cosa. Por ejemplo, el arquetipo de la bondad está representado por la Madre Teresa de Calcuta o Mahatma Gandhi. La Venus, de Milo, representa el modelo del amor esencial.

---

<sup>52</sup> Cfr. Pearson, Carol, *Despertando a los héroes interiores*. Madrid, Mirach, 1992.

Carl Jung define los **arquetipos** como guiones de la personalidad que se encuentran latentes en el inconsciente personal y colectivo, y constituyen potencialidades diversas de expresión y realización personal, las cuales configuran una herencia psicológica general (cultural) de la que somos depositarios los seres humanos. Pueden entenderse también como formas determinadas (actitudes particulares) con que contamos para afrontar la vida y se nos representan a través de imágenes.

Los arquetipos propuestos por Aldana son: **El viajero, el bienhechor, el crítico, el guerrero, el destructor, el artista, el bufón y el mago**. Dichos arquetipos son abordados desde sus polaridades, ya sean luminosas o sombrías. Las luminosas se refieren a posibilidades de realización y transformación positivas. Las sombrías se refieren a los sesgos negativos que se pueden adoptar cuando dichas polaridades no son asumidas conscientemente. Ahora bien, todos los arquetipos y sus polaridades son inherentes a una misma persona a lo largo de un proceso creativo dado.<sup>53</sup>

Arquetipo del Viajero	
Parte Luminosa	Parte Sombria
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cualidad de la persona que le lleva a atreverse, a emprender una travesía creativa, asumiendo todos los posibles riesgos y consecuencias que esto implique.</li> <li>- El arquetipo activo en su aspecto luminoso dota a la persona de una capacidad libre, de exploración, de investigación e indagación; desata la capacidad de asombro.</li> <li>- El viajero en su travesía nunca se encontrará solo, siempre contará con aliados ya sean del mundo de lo mítico, lo simbólico o lo espiritual o del mundo material.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aquí se presenta en la forma de un turista, quien ha comprado un <i>tour</i> porque no quiere arriesgarse a perder su seguridad, ya que moverse hacia lo desconocido le hará emerger temores y angustias, de ahí que se manifiesta con esa sensación de pérdida del control.</li> <li>- Un viajero en sombra no asume riesgos, con él no hay retos, no explora ni investiga, porque ya alguien lo ha hecho por él; difícilmente se asombra y depende de otros para llegar a concretar su destino.</li> </ul>
<p>El arquetipo del viajero, integrado en su polaridad, permite a su vez, integrar los demás arquetipos de acuerdo a las situaciones y retos a enfrentar.<sup>54</sup></p>	

<sup>53</sup> Cfr. Aldana, Graciela, *Op.cit.* pp. 200-204

<sup>54</sup> *Ibid.* pp. 150-158, 204 -209.



Arquetipo del Crítico	
Parte Luminosa	Parte Sombria
<p>- En su fase luminosa, es necesario para auto-reconocernos y para objetivar nuestros logros y alcances; para aceptar nuestros tropiezos o fallas, no para desmotivarnos, sino para crear a partir de éstos, nuevas oportunidades de crecimiento.</p> <p>- El arquetipo del crítico debe apelar siempre a la objetividad, la flexibilidad y la relatividad. En contraste juez crítico (arquetipo en su polaridad sombría) tiende a descalificar de manera absoluta y partiendo desde la inflexibilidad subjetiva.<sup>55</sup></p>	<p>- Es el arquetipo que suele presentarse silenciosamente, en todo momento, principalmente en su faceta sombría. Lo hace a partir de una voz de juicio<sup>56</sup> que surge desde nuestro interior.</p> <p>- El arquetipo del crítico ha sido alimentado a lo largo del tiempo por críticas que recibimos de los demás, bien o mal intencionadas, en un afán socializador. Desafortunadamente este criticón provoca que nos sintamos inseguros, ridículos, fuera de nuestro centro; nos inutiliza logrando paralizarnos o lo que es peor bloquearnos durante años.</p>

Arquetipo del Bienhechor	
Parte Luminosa	Parte Sombria
<p>- El bienhechor da, sirve, se entrega desinteresadamente, es quien busca la armonía, el equilibrio, la estabilidad.</p> <p>- Ayuda a administrar nuestro crítico, interviniendo cuando surge una lucha interna.</p> <p>- El bienhechor representa también una actitud positiva que sería benéfico orientar hacia uno mismo, aprendiendo a ser buenos con nosotros, buscando a nuestros padres y madres internos.<sup>57</sup></p>	<p>- Un bienhechor en la sombra es la representación del dicho: "el que da y quita, con el diablo se desquita"; da para después recibir, su intención no es desinteresada; da para chantajear, controlar, dominar, reprimir, sofocar y quitar; también puede asumir la postura de un "salvador mesiánico" al que hay que agradecer su sacrificada existencia.</p>
<p>El arquetipo del bienhechor, es representado gráficamente como una madre que amamanta a su hijo.</p>	

Arquetipo del Guerrero	
Parte Luminosa	Parte Sombria
<p>- Es el arquetipo que fija metas y no cesa hasta alcanzarlas. No permite que lo saquen de su centro arrebatándole su poder. Ayuda a poner límites entre nosotros y el mundo externo, para que los demás no invadan nuestro tiempo o entorpezcan nuestras metas. Este arquetipo es quien puede enfrentar a los críticos</p>	<p>- En su parte sombría es la imagen de un ser devastado, que permite que le vengan, que puede incluso dejar que lo pisoteen y lo humillen. Su fase sombría también la podemos encontrar en el exceso, y no solo en la falta; el guerrero con excesivo poder, se presenta como quien no tiene causas por las que luchar, o se comporta como un</p>

<sup>55</sup> *Ibid.* pp. 209-214.

<sup>56</sup> Concepto citado por Goleman, Daniel, *et Al.* en *El espíritu creativo*, pp. 148-150, 155 y 156, 159, 177-179.

<sup>57</sup> Aldana, De Conde Graciela. *Op.Cit.* pp. 214-217.

sombrios (criticónes) cuando estos aparecen en el horizonte, pues posee -estando bien posicionado- todas las armas y estrategias para vencer.	soldado a sueldo, que cobra para humillar a los demás, detentando su poder. <sup>58</sup>
Al arquetipo del guerrero lo define el espíritu de lucha. Combate con sus enemigos internos y externos; contra quien busca disminuir su energía o poder interno.	

Arquetipo del Destructor	
Parte Luminosa	Parte Sombria
<p>- En su polaridad luminosa está activo de manera natural, sobre todo cuando somos niños, cuando "destruimos", descomponemos para experimentar, para satisfacer nuestra curiosidad, para divertirnos. El niño no destruye porque sí, destruye como parte de un proceso de continua transformación: destruye para construir.</p> <p>- Es activarlo cuando se desea un cambio de fondo, para romper esquemas, deshacernos de lo viejo, lo inservible, dando paso a cambios e innovaciones como la mítica ave fénix, quien renace de sus cenizas, poniendo de manifiesto su constante naturaleza transformadora.</p>	<p>- Este arquetipo cuando ingresa en nuestra vida en forma de enfermedad, desolación o muerte provocada por nosotros mismos hacia los otros y para la autodestrucción.</p> <p>- Al destructor en la sombra lo podemos ver destruyendo indiscriminadamente, con un afán "esnobista" de cambiar e innovar, aunque no tenga ninguna necesidad. El destructor debe aprender a distinguir qué es lo que verdaderamente demanda un reciclaje y qué no.<sup>59</sup></p>
Arquetipo del Artista	
Parte Luminosa	Parte Sombria
<p>- Arquetipo más ligado al hecho creativo. Es la representación de quien logra objetivar en lo externo, la demanda o necesidad interna, quien imagina y crea en la mente para transformar su entorno, su realidad. Es el arquetipo de la autorrealización y la autotransformación. Le pertenece genuinamente la sensibilidad, materia esencial de su trabajo. El artista percibe el mundo a través de los sentidos; lo recrea y nos devuelve la imagen transformada. El artista debe tener una autoestima reafirmada, que logre llevarlo a asumir riesgos, a experimentar, a desprenderse de un estilo o de las formas preconcebidas del hacer, para sobre todas las cosas concluir el proceso artístico.</p>	<p>- El artista en la sombra piensa, imagina, hace castillos en el aire, pero su creatividad se encuentra coartada, se detiene allí, en sus ensueños sin lograr concretar, sin el atrevimiento de exponerse y desnudar su interior por medio del proceso creativo. Un artista sombrio es incapaz de trabajar en equipo para sacar adelante nuevos proyectos de manera conjunta y solidaria. Utiliza su energía para la destrucción irracional.<sup>60</sup></p>

<sup>58</sup> *Ibid* pp. 218-220.

<sup>59</sup> *Ibid* pp. 220-226.

<sup>60</sup> *Ibid* pp. 228-234.

Arquetipo del Bufón	
Parte Luminosa	Parte Sombria
<p>- Irrumpe, transgrede, altera el orden, trayendo dinamismo, humor y liberación. Representa la apertura, la flexibilidad, lo espontáneo. Enseña que en la vida hay cosas que NO deben tomarse tan en serio.</p> <p>- Es el sabio que mira los problemas con humor y positivismo; se atreve a cuestionar lo existente, a imaginar la diferencia.</p> <p>- Devuelve la alegría al viajero, relativiza las actitudes del crítico y se burla de nuestros bienhechores cuando se han vuelto mártires. Recuerda que la vida debe ser alegre y plena.</p>	<p>- El bufón sombrío es quien ocupa el defecto y hasta el dolor ajeno para provocar la risa y el escarnio, quien lo utiliza para berir y ridiculizar.<sup>61</sup></p>
Arquetipo del Mago	
Parte Luminosa	Parte Sombria
<p>"Este arquetipo representa nuestro alquimista interno."<sup>62</sup> Tiene el poder interno de la transmutación, de la transformación, de los milagros. Puede transformar "el dolor, la lucha y el afán de control por la fe, la confianza y la posibilidad de sintonizar con cada experiencia como única."<sup>63</sup> Su intuición le lleva a explorar lo mejor de nosotros mismos, para transformar lo oscuro en luminoso; para aprender a ver las flores de entre los cardos. Sallie Nichols -cita a Jung-, y dice que éste "describe cómo al trabajar con los elementos &lt;&lt;allá afuera&gt;&gt;, los alquimistas conseguían una conexión intuitiva que les hacía ver transformaciones similares en su propia naturaleza interior."<sup>64</sup> El mago al transformar se auto transforma.</p>	<p>- El mago en la sombra nos lleva a abusar del poder, influyendo sobre otros, ejerciendo la manipulación, el control, transgrediendo los propios límites y arrebatando el poder interno de los demás.<sup>65</sup></p>

Finalmente, situar la mirada en las nociones anteriores (arquetipos y proceso), permiten que el análisis y estudio del proceso creativo se centren principalmente en la persona. Pues es en ella donde deben generarse los cambios, de índole energética,

<sup>61</sup> *Ibid.* pp. 234-237.

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 237.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 238.

<sup>64</sup> Nichols, Sallie. *Jung y el Tarot*. Barcelona, Kairós, 2001. p. 84.

<sup>65</sup> Cfr. Aldana, Graciela. *Op.cit.* pp. 237-240.

<sup>74</sup> Cfr. Goleman, Daniel, *et Al.* *Op.cit.* pp. 42 y 43.

actitudinal o motivacional. Insistimos en esto de los cambios hacia las actitudes creativas, pues la experiencia personal (Talleres de Expresión Corporal y Arquetipos)<sup>66</sup> nos dice que trabajando la autotransformación mejoran también nuestros procesos creativos. Es decir, los asumimos con menos angustia y más gozo, nos encontramos más fuertes para superar los momentos de frustración, exploramos en las alternativas de solución y sobre todo no apartamos la mirada de la concreción del proceso. Esto nos confirma que si la persona se conoce a sí misma y se reconoce en estas polaridades es capaz de “dirigirlas” (las actitudes creativas) con “libertad” hacia dónde ella crea más conveniente.

Sumado a esto, también es importante la motivación, pues ésta es el punto de arranque del **Proceso Creativo**. Principalmente la **motivación intrínseca**, la cual tiene su origen en nuestros intereses y deseos más profundos; nuestros anhelos y sueños, que en ocasiones han sido guardados por años en nuestro inconsciente. Las **motivaciones intrínsecas** son las que nos llevan a elegir nuestra profesión, nuestro quehacer en la vida madura, tienen su origen (en casi todos los casos) en la infancia.

La **motivación extrínseca**, a diferencia de la anterior, es generada por factores externos, por el deseo de satisfacer necesidades vitales como la comida o la vivienda, por ejemplo, o determinadas por otros. Ambas motivaciones funcionan y son válidas, pero es más probable que un proyecto llegue a buen puerto si está motivado intrínsecamente.<sup>67</sup>

Una vez que identificamos que la persona es la que desencadena la “acción” del **proceso creativo**, veamos ahora en qué consiste o cómo se suceden las fases.

---

<sup>66</sup> La tesis, Bárbara y Magdalena hemos participado en estos talleres impartidos por Guadalupe Corona en distintos lugares como Reintegra, Escuela Nacional de Enfermería, CRIM- UNAM, entre otros.

<sup>67</sup> Cfr. Goleman, Daniel *et Al. Op. Cit.* Pp. 45 y 46.

### **Las fases del proceso creativo**

Primero reconocemos que la **creatividad** sigue un proceso en pasos o fases, que de algún modo equivaldrían al los que se siguen en el método científico. Estos pasos o fases dan forma al **proceso creativo**.

Para comprender en su mejor dimensión la emergencia y la evidencia del proceso creativo es fundamental observar y reconocer las fases del proceso creativo. En el siglo XIX, Henri Poincaré (Francia), fue uno de los primeros en proponer un “modelo”, que todavía hoy se acepta como las etapas básicas del **proceso creativo** para la solución de problemas. Con diferentes nombres, variando un poco entre un estudioso y otro, podríamos decir que las fases del **proceso creativo** son cuatro. Para describir cada una de estas cuatro fases hemos elegido la analogía que hace Graciela Aldana entre el **proceso creativo** y “La metamorfosis de la mariposa.”<sup>68</sup> Queremos recordar que esta analogía es también la base que nos ayudará a describir en el capítulo 4 nuestro propio **proceso creativo** al cual hemos llamado “**Práctica- Mariposa**”. Si metamorfosis quiere decir transformación de un ser en otro; cambio radical experimentado en la forma, el carácter o el estado; esta analogía representa la travesía interna por la que hemos viajado a lo largo de este proceso de cambio en el que continuamos creciendo y aprendiendo. Ahora bien, “la metamorfosis de la mariposa”, indica cuatro etapas que evolucionan hasta alcanzar el estado adulto y cumplen un ciclo de vida. Estas cuatro etapas se conectan con las fases del **proceso creativo**. Veamos como se suceden.

---

<sup>68</sup> Aldana, Graciela. Op.cit. p. 245.

## **La Metamorfosis de la Mariposa.**

### **FASE I. EL HUEVO.**

Las mariposas ponen muchos huevos con el fin de garantizar que algunos se salven de los depredadores. Los ubican en el envés de las hojas y usan la seda para que queden firmemente adheridos. Eligen las hojas que garantizan el alimento apropiado para la oruga.

El huevo madura en un tiempo de ocho días aproximadamente. Aunque son tan numerosos, muy pocos fecundan.

### **FASE I. GENERACIÓN DE IDEAS.**

En el inicio del proceso creativo se generan muchas ideas, como la mariposa pone muchos huevos. De este modo se tiene de dónde escoger, evitando la tendencia a contenerse con la primera y única idea que se nos ocurre. Se dejan madurar las ideas antes de seleccionar las mejores y defenderlas de los depredadores (por ejemplo no comunicándolas antes de tiempo). En este momento, cualquier evaluación positiva o negativa entorpece el proceso. Dependiendo de las condiciones de la persona o el grupo creativo conviene ubicar las ideas estratégicamente para evitar que sean robadas o asesinadas prematuramente.

### **FASE II: LA LARVA.**

Durante un periodo aproximado de 20 días la larva se dedica a recibir alimento. Realiza intercambio con las hormigas. La larva le permite comer una sustancia dulce que estas secretan a cambio de que aquellas les lleven hierbas y alimento.

Dado que son visibles para pájaros y otros animales, se mimetizan asumiendo colores similares a los de las hojas. Cuando el peligro se acerca, bajan por un hilo de seda; se petrifican simulando estar muertas y cuando el peligro pasa, suben nuevamente y continúan su proceso de nutrición y crecimiento.

### **FASE II. PREPARACIÓN Y RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.**

La fase de nutrición de la larva equivale al proceso de maduración de las ideas iniciales. Para ello se requiere de un concienzudo proceso de preparación que incluye: recabar información, prepararse en aquellos aspectos en los que se carece de información; estar abierto a retroalimentación de aliados especiales (críticos de luz); y tener la habilidad de "mimetizarse" pasando desapercibido hasta hacerse el "muerto" cuando las condiciones externas no favorecen en desarrollo el proyecto.

En esta fase se hace énfasis en la necesidad de combatir la improvisación, es como pretender que la larva vuele sin un proceso de preparación y maduración requerido

### **FASE III. CRISALIDA.**

Buscan un lugar adecuado, alejado y se fijan al lugar escogido iniciando el proceso de autotransformación en el cual "la madre le da vida a la hija que sin embargo es ella misma". Se libera de la envoltura larvaria haciendo que el pasado caiga descabezado. Durante unos 20 días aproximadamente realiza el proceso de transformación interna hasta convertirse en mariposa, los colores de la crisálida le permiten mimetizarse con la corteza de los árboles y pasar desapercibidas, defendiéndose con movimientos y sonidos ultrasónicos de las amenazas externas. Si se presentan cambios climáticos desfavorables pueden suspender temporalmente la metamorfosis. Entonces no realiza ningún intercambio con el exterior. Acumula los residuos en el meconio el cual es expulsado una vez que termina esta fase. Finalmente emerge lenta y majestuosa la mariposa.

### **FASE III. DESARROLLO DEL PROYECTO.**

El recogimiento que caracteriza la etapa de crisálida o desarrollo del proyecto implica igualmente la producción del producto mientras se delinea adecuadamente y de la necesaria comunicación con nuestro mundo interno como la principal fuente de expresión creativa. En esta etapa no debe descartarse prematuramente el material. Todo debe estar a la mano para ser utilizado en el momento oportuno. Lo anterior requiere la capacidad de generar "espacios crisálida" en los que nos alejemos del bullicio cotidiano para poder crear.

La lección más importante se refiere a cómo en la medida que creamos, nos transformamos a nosotros mismos y para ello debemos dejar morir lo que no contribuye a nuestro desarrollo.

#### **FASE IV. MARIPOSA.**

El primer reto que debe asumir el adulto es romper la crisálida y salir de ella, lo cual es difícil dada la fragilidad de la mariposa y lo endeble de sus alas. Entonces se produce algo extraordinario: un ser excepcional que pasó por estados casi grotescos sufriendo traumáticos cambios en su cuerpo, sale volando ante nuestros ojos atónitos, llevándose muchos de los misterios que aún nos quedan por descubrir. Una vez que emerge, se demora unos momentos probando fuerzas con el viento, antes de alzar el vuelo.

En esta etapa se mimetiza con el ambiente buscando flores de colores similares. Lo más paradójico de este proceso es que una vez finalizado, se da el caso de que muchas mariposas no viven sino 24 horas. En este corto periodo polinizan, barren los desperdicios de la naturaleza, alcanzan a poner huevos y a reproducirse.

#### **FASE IV. PROCESO DE LANZAMIENTO DEL PRODUCTO.**

Las lecciones de esta fase.

Implica estar preparados para emprender nuevos retos.

Aceptar que los productos creativos tienen ciclos de vida independientes de la voluntad del creador.



Reconocer cómo se suceden las fases del **proceso creativo** nos servirá para identificar a grandes rasgos lo que puede ocurrir en cada fase del proceso y estar preparados para los acontecimientos. Esto de cierta forma nos baja la angustia cuando reconocemos los momentos difíciles como una fase transitoria y esperamos gustosos los momentos placenteros que se dan con cada ¡Eureka! y con el resultado final. También nos ayuda a saber cuál es el momento para generar ideas, para guardarnos mientras éstas se incuban, de pasar de muertito cuando los depredadores (los críticos en sombra) están al acecho, compartir con los otros los hallazgos, y por último soltar nuestro producto creativo.

En el caso del proceso teatral, se viven como un proceso creativo complejo (porque son varios los creativos que participan en ella: Director, actores, escenógrafos, iluminadores, etcétera) que van desde el montaje hasta el estreno. Ver, organizar y planear el proceso teatral a partir de estas fases servirá para apuntalar las actividades que se pueden hacer en cada etapa dirigidas a la concreción del proyecto, en este caso el estreno. Sobre todo se pueden ir haciendo los cambios o adaptaciones necesarios de acuerdo a las necesidades del proyecto y del proceso.

De este capítulo podemos concluir que el tema de la creatividad es vasto y diverso, que lo que hemos tratado en este apartado es solo una aproximación para comprender el tema desde la teoría y que por supuesto han quedado fuera distintos estudios que no dejan de ser importantes. Ahora lo que sigue es la aplicación de esta teoría en el proceso teatral.

## **Capítulo 2. El actor, el teatro y el proceso creativo teatral.**

### **El origen del teatro: La mirada creativa.**

Si bien hemos definido muy ampliamente el significado de la palabra **creatividad** a lo largo del capítulo anterior; consideramos importante detenernos un poco a reflexionar también en el verbo ‘crear’; el cual, tiene su origen en la palabra latina *creare* que significa, en sentido implícito: ‘hacer que algo crezca’. La palabra *creare*, del mismo modo, tiene su origen en el indoeuropeo *Krē-yā* que significa: ‘crecimiento’. Esta última proviene de *Krē*, de *Ker*, es decir, ‘crecer’. El *Diccionario de la lengua española*<sup>69</sup> nos invita a revisar la palabra ‘cereal’; la cual, tiene su origen en el latín *cerealis*, que nos remite a *Ceres*, ‘diosa de los granos, de la agricultura, del crecimiento; frecuentemente representada con corona de espigas de algún cereal’. *Ceres*, le debe su nombre al indoeuropeo *Ker-es*, es decir, ‘cultivador’. Y cultivador viene de nuevo, de *Ker* que significa: ‘crecer, hacer crecer, cultivar’. Por último se nos indica que a la misma familia pertenecen: ‘Concreto, **crear**, **crecer**, cría, criado, criar, criollo, hipocorístico, incremento, prócer, reclutar, **recrear** y sincero’.

Luego entonces **crear** significa “hacer que algo crezca” o “hacer crecer o cultivar”, y encontramos que **recrear** y **sincero** forman parte de la misma familia.

Veamos qué relación tiene el significado de esta palabra con el teatro. Franca Rame nos remite al mito eleusino con relación al origen del espectáculo trágico. Éste nace para celebrar una recreación bufonesca, fue inventado por una moza muy ingeniosa con el fin de apartar a Deméter de la desesperación que le causó el rapto de su hija Perséfone.<sup>70</sup> Muy similar resulta el mito del origen del teatro “No”. La diosa solar Amaterasu se encuentra enojada con el resto de los dioses, su enfado le ha llevado a refugiarse en una gruta. La tierra está envuelta en la más absoluta oscuridad. Los dioses

<sup>69</sup> *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe, España, 2001, Vigésima Segunda Edición.

<sup>70</sup> Cfr. Fo, Dario, *Op.cit.* p. 410.

se han reunido ante la gruta esperando que a la diosa se le baje el enfado. Mientras tanto una joven y bella semi-diosa Ama no Uzume se sube a una piedra cerca del fuego, comienza a cantar, moviéndose en forma voluptuosa, al tiempo que se desnuda. La joven se excita. Esto la lleva a realizar algunos movimientos obscenos; en este contexto la letra de su canción adquiere tonos cómicos y procaces. Los dioses entusiasmados ríen y aplauden. Amaterasu desde su encierro escucha las carcajadas y curiosa sale a ver lo que sucede. Corre la gran piedra que obstruye la entrada de la gruta; una luz cenital cae sobre la joven *stripper*, quien halagada aumenta los lascivos contoneos de su cadera; los dioses silban y aplauden, también la diosa ríe a carcajadas. La oscuridad ha terminado, la vida vuelve a empezar.<sup>71</sup> Qué imágenes más bonitas y representativas del origen del teatro nos dan Deméter y Amaterasu y que podemos relacionar con el **estado creativo**. Ambas en un estado de tristeza profunda han dejado de **crear**, la diosa del sol, Amaterasu, encerrada en esa cueva no permite que la vida siga en la tierra por eso se ha llenado de oscuridad (es como una especie de parálisis creativa; es el arquetipo en la sombra) que impide que suceda el acto creativo. Lo mismo sucede con Deméter, diosa de la agricultura, ensimismada en su tristeza (arquetipo en la sombra) se ha olvidado de hacer crecer y germinar las semillas. Y es precisamente un acto creativo, la **recreación (el hecho teatral)**, a través de un arquetipo en luz (**El Bufón**) quien las saca de ese estado de oscuridad, de esa parálisis creativa para activar, por lo menos en el caso de Deméter, estrategias para buscar a su hija y encontrarla.

Con relación a esto, Daniel Meyer-Dinkgräfe dice que: “La exposición de los genitales puede ser interpretada como el momento mítico del nacimiento (creación) del hecho teatral: el momento en el que la función de los órganos reproductores es dejada

---

<sup>71</sup> Cfr. Fo, Dario. *Op. cit.*, pp. 412 y 413. También Meyer-Dinkgräfe, Daniel. *Approaches to Acting. Past and Present*, Continuum, Gran Bretaña, 2001. p. 7.

de lado, para que cumplan el propósito “teatral” de entretener, es descubierto y celebrado.”<sup>72</sup>

¿Quién es Amaterasu sino Deméter? ¿Y quien es Deméter sino Ceres, la diosa de la agricultura?

Lo anterior es, por un lado la demostración de que el teatro —como el resto las expresiones artísticas— y la creatividad han caminado juntas a lo largo del tiempo. ¿Qué es el teatro, sino un acto creativo? Sin embargo, pensamos que aquí se encuentra también la razón por la cual, a la creatividad se la considera un asunto implícito, y hasta simple. Un asunto al que se califica despectivamente como lugar común, sobre todo, cuando se intenta poner el énfasis en la necesidad de incorporar y sistematizar de manera específica las estrategias (activadores creativos) que desarrollan, estimulan y propician la creatividad en el arte, y específicamente, en el teatro.

Ahora bien, si continuamos con esta premisa de que el origen del teatro está relacionado con el acto creativo y que se han acompañado a lo largo de la historia, revisemos cuales son los puntos en común entre éste último y el primero.

El origen formal del teatro, y por consiguiente de la actuación, lo encontramos en Grecia, concretamente con Tespis quien fue el primero en modificar el ditirambo para poder emerger del coro actuando a uno de los personajes de la historia.<sup>73</sup> Aunque el actor estuviera disfrazado no debía olvidar nunca su función como narrador, además era considerado vulgar que el actor se identificara con los personajes que estaba interpretando.<sup>74</sup> En esta versión el actor es un elemento fundamental pues es, a través del personaje que interpreta, como se desata la acción. En el acto creativo sucede algo parecido, será la persona en acción quien desate el proceso creativo.

<sup>72</sup> Meyer-Dinkgráfe, Daniel. *Op.cit.*, p. 7.

<sup>73</sup> Cfr. Meyer-Dinkgráfe, Daniel. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 303.

Continuando con la tradición grecolatina, el término que se utilizó para designar al actor fue *hypocrites*, “replicador” –quien responde-.<sup>75</sup> Pero Darío Fo afirma que el término correcto era *hithopios*. De este modo Fo, relata cómo en una ocasión Solón al escuchar en un teatro de Atenas a un actor, quizá Tespis, quien lograba imitar extraordinariamente voces masculinas y femeninas de diferentes edades, indignado se levantó y gritó: “¡Basta, ése no es un *hithopios* (actor) sino un *hipocrites* (tramposo)!” También nos recuerda que *hithopios* quiere decir aquel que puede cambiar la moral de los seres humanos.<sup>76</sup> Aquí nos señalan a un actor con ciertas habilidades para el oficio y cumpliendo con una función social (cambiar la moral de los seres humanos). En el acto creativo es necesario partir de un conocimiento o habilidades previas (no se parte de la nada) que nos permitan hacer nuevas conexiones que pueden resultar también en una función social.

En este punto es importante precisar algunos de los conceptos que hasta el momento hemos presentado como denominador común. Del mito, el rito y la religión, se desprenden tres ideas:

a) El actor como relator y generador de historias, por lo tanto, relator/generador de creencias. El actor como generador y participe de procesos y actos creativos.

b) El actor como representador de símbolos e imágenes en los rituales, es decir como sustituto de otra cosa. El actor como representador de signos en el proceso creativo teatral. Este concepto generará el siguiente.

c) El actor como imitador de todo lo que le rodea, principalmente de lo relacionado con la naturaleza humana. El actor como creador de un arte-oficio para exponer la naturaleza humana a través del proceso teatral.

<sup>75</sup> Cfr. Meyer-Dinkgräfe, Daniel. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>76</sup> Cfr. Fo, Darío, *Op. cit.*, p. 303.

Por otra parte, en el relato del origen del teatro “No” y en la definición citada de la palabra griega *hithopios*, se pone de manifiesto la naturaleza benefactora y creativa del actor: ante un problema de carácter cósmico o moral, hay una solución creativa y artística; de este modo el teatro y el arte del actor cumplen ante todo, una función social. Esta cara del asunto irá de la mano con conceptos artísticos que desprecian la idea “del arte por el arte”; por este camino llegamos también a definir al teatro como un género literario que no puede prescindir de la “acción” y al actor como quien la realiza. Lo mismo sucederá con el proceso creativo, éste no existe sin la persona que acciona. Hasta aquí hemos visto sólo algunos puntos en común entre el origen del teatro y el acto creativo. Seguramente existen otros más que podríamos encontrar en el camino.

### **El actor y el teatro: Definiciones y conceptos.**

El siguiente apartado constituye una revisión de los conceptos y las definiciones, que algunos de los más importantes teóricos del arte teatral han generado a lo largo del tiempo, para concretar ideas definitivas y definatorias relativas al teatro y la actuación. Lo anterior nos permite ubicar nuestra práctica (investigación y puesta en escena) y fundamentar nuestro propio trabajo como actrices. Debido a ello, creemos necesario hacer este recuento con el propósito de analizar fundamentalmente el procedimiento (proceso creativo) seguido para la creación de personajes.

Edgar Ceballos en su libro, *Las técnicas de actuación en México*, cita a Platón (429-347 a.C.), en el punto donde éste sostenía que “tanto el rapsoda como el actor, deberían trabajar solamente sobre la base de la inspiración y “posesión divina” sin reglas de arte”<sup>77</sup>. Creencia que permeó durante mucho tiempo a lo largo de los siglos y que trajo como consecuencia el aprendizaje empírico sobre el oficio. Vemos pues, como

<sup>77</sup> Ceballos, Edgar. *Las técnicas de actuación en México*. Gobierno del Estado de Hidalgo-DIF Hidalgo, Instituto Hidalguense de la Cultura, Escenología, Primera edición 1993, p. 24.

dicha visión romántica inspiracional, es la base de una de las falsas creencias más socorridas sobre la “inspiración creativa”, todavía presente en muchos de los campos del conocimiento y del quehacer humano en general. Así, podemos reconocer a aquellos que consideran absolutamente necesarios esos momentos de “inspiración” para poder crear. O a aquellos que siguen pensando en que las reglas destruyen todo efecto natural y espontáneo que pueda tener el quehacer artístico. Luego veremos cómo este tipo de pensamiento sigue afectando de manera inadecuada el enfoque y el proceso creativo artístico

Por otra parte, Benoin Constant Coquelin (1841-1909) establece una relación especial entre el personaje como ser viviente y el actor como creador. Más que cualquier otro actor de la época Coquelin fue el actor que llevaba las cosas a la exactitud, trabajando con fría persistencia intelectual para crear personajes dramáticos.

Definió su método de construcción de un nuevo papel con estas palabras:

“Cuando tengo que crear un nuevo papel, empiezo por leer la obra con la mayor atención, cinco o seis veces. Primero, considero cuál posición ocuparía mi personaje, en qué plano del cuadro lo debo colocar. Luego estudio su psicología, para entender lo que piensa y lo que es moralmente. Deduzco cómo tendría que ser físicamente, cuál será su porte, su manera de hablar, su gesto. Una vez decididas estas características, me aprendo el papel sin pensar en él más adelante. Luego, cuando lo sé, retomo a mi hombre otra vez y cierro mis ojos para decirle, “actúa esto para mí.” Entonces lo veo representando el parlamento, la frase que le pedi; él vive, habla, gesticula ante mí y entonces no tengo más que imitarlo”.<sup>78</sup>

Lo anterior es una maravillosa descripción de un **proceso creativo** desarrollado de manera permanente por un antiguo actor francés. No es necesario revisarlo detenidamente para notar, que los procedimientos para construir un personaje no distan mucho de lo que se desarrolla actualmente como podremos observar a lo largo del presente capítulo.

<sup>78</sup> Ceballos, Edgar, *Las técnicas de actuación en México*. Gobierno del Estado de Hidalgo-DIF Hidalgo, Instituto Hidalguense de la Cultura, Escenología, Primera edición 1993, Pág. 137.

“El actor es la esencia de una representación teatral.” Vladadimir Ivanovich Nemiróvich-Dánchenko,<sup>79</sup> quien enfatiza: “En el teatro la primera persona es el actor. Él es el centro, el eje, el alma de la escena, y sin él, el teatro no existe... por lo demás, para mí, un verdadero <<animador escénico>> tiene que ser el actor, y afirmaría un gran actor.”<sup>80</sup>

De aquí destacamos dos aspectos:

- a) La presencia del actor como esencia y fundamento del quehacer teatral.
- b) Y, definir al actor como un <<animador escénico>>, quien da el soplo vital a la escena, o como diríamos en términos creativos: el mago que hace posible la transformación de la escena.

Si el actor es lo más importante eso quiere decir que no debemos perder de vista el proceso que éste lleva cuando se sumerge en un proceso de creación de personajes y mucho menos, el proceso que vive la persona. Para tal efecto los arquetipos pueden ser de gran utilidad, tanto en la creación de personajes como en el trabajo de reconstrucción personal (autoestima).

Para Richard Boleslavski:

“Representar es la vida del alma humana recibiendo su nacimiento a través del arte. En un teatro creativo el objeto de la concentración de un actor es el alma humana. En el primer periodo de su trabajo –la búsqueda- el objeto en el cual se concentra en su propia alma y aquella de los hombres y mujeres que lo rodean. En el segundo periodo –el constructivo- sólo su propia alma. Lo que significa que, para actuar debe saber cómo concentrarse en algo materialmente imperceptible, (...) necesita concentración espiritual en emociones que no existen, pero que son inventadas o imaginadas. (...) El teatro existe para mostrar cosas que no existen realmente. (...) Recuerde, este es el trabajo fundamental de un actor: ser capaz de ‘ser’, lo que ‘él desea ser’ (...).”<sup>81</sup>

Aquí aparecen varios conceptos que encierran una gran profundidad filosófica y que se vislumbran como periodos integradores de un proceso creativo en el teatro. El

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 82.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 161 y 172.



primero argumenta el nacimiento del alma por medio del arte de la representación; añadiríamos que al concluir cada función, el alma, después de haber nacido y vivido en una entrega apasionada recibe su muerte, para renacer al día siguiente, de entre las entrañas del escenario de un teatro. A continuación, Boleslavski añade que en un teatro al cual se le puede considerar creativo, la concentración, a la que podríamos suponer como una característica esencial del trabajo actoral, debe de localizarse en el alma humana. Señala dos fases que integrarían dicho proceso, una de búsqueda y otra de construcción. La primera se refiere a esa etapa en la que el actor explora tanto interna como externamente lo relativo a su personaje; en la segunda, la concentración debe proyectarse únicamente hacia el interior. Más adelante veremos como se integran estos dos periodos al proceso creativo. El siguiente concepto nos habla de la relación entre teatro y ficción, recordándonos cómo aquello que sucede arriba del escenario no existe, por lo menos no al nivel de lo que está más allá de las candilejas. El último concepto hace hincapié en el deseo y el sometimiento del actor: el deseo de dejar de ser uno mismo para convertirse en otro; al mismo tiempo, el sometimiento para borrarse a sí mismo y dejar salir aquello que le pertenece al que quiere salir.

Siguiendo con las concepciones al respecto del significado de la esencia de la actuación, Jean Louis Barrault nos deja las siguientes reflexiones:

“El fenómeno único de la representación teatral, objetivo final del teatro, es esencialmente la recreación artificial del acto. Entre la escena y la sala, entre los actores y el público, sucede un acto cuyo símbolo exacto es el acto sexual, es decir: el deseo y el amor. (...) La representación teatral es arte todo un acoplamiento de dos grupos humanos: la escena y la sala. En el transcurso de este ‘acto’ teatral compartido por los dos grupos, cada individuo reconoce y participa con los otros del ‘Alma colectiva’ reconcentrada. Esta recreación artificial del ‘acto’, factor esencial de la vida, se hace posible gracias a la cualidad del ser humano.

El hombre es doble. Es gracias a la explotación del ‘ser’ y de su ‘doble’ que el actor puede existir, así como el espectador existe gracias a esta misma cualidad. El actor, como el espectador, ‘es’, y al mismo tiempo ‘no-es’. ‘El uno como el otro son dobles’.”<sup>82</sup>

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 228-229.

Artaud y Barrault comparten esta visión y nos obligan a dirigir la atención a la relación que surge entre los actores y el público durante la representación teatral. En primer lugar equiparándola con el acto sexual, en el cual las dos partes se entregan en un ritual propiciatorio del que emerge, como más adelante se señala “el alma colectiva”, resultado de la comunión de los amantes. Barrault después nos habla de la cualidad del ser humano, misma que como veremos en Artaud, posee el teatro como reflejo de la naturaleza humana; esta cualidad es ser doble y se presenta dejando de ser uno para convertirse en otro mediante un desprendimiento provocado por el acto ritual, formando parte de ese “ser” que sólo es posible gracias a la unión de las dos partes (Actor y Espectador).

Por su parte, Constantin Stanislavski deja una serie de conceptos y teorías que propician la reflexión y el análisis; ya que sus ideas, llamadas entre los teatristas mexicanos “vivenciales”, han puesto de cabeza a más de uno, sobre todo cuando se intenta definir lo que es “actuar”. “Interpretar un papel significa mostrar en el escenario la vida del espíritu humano. ¿Acaso puede crearse en el escenario la vida del espíritu humano sin haber creado en el escenario el flujo realmente auténtico de la vida?”<sup>83</sup> Esta frase es una muestra del enfoque naturalista que Stanislavski deseaba imprimir en su teatro, en el cual las cosas suceden sin ir más allá de cómo son en la vida; es decir, la realidad imitada en el escenario con la misma fuerza, que si las acciones fueran auténticas. Es además importante notar la trascendencia que para Stanislavski tiene la creación de ambientes, o correspondencias muy similares a las de la vida cotidiana, dudando que el actor pueda construir un personaje sin estos ingredientes. Resulta pertinente recordar, la relevancia que constituye el ambiente o clima dentro de la

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 337. Fragmento tomado, así mismo de *Stanislavski dirige*.

evolución de los procesos creativos en general, ponderando la intuición de Stanislavski al hacer observaciones como la anterior.

“El arte (de la actuación) no es una fotografía, debe ser un óleo o una acuarela, tiene que ser tamizado a través de la imaginación del actor.”<sup>84</sup> Esta frase citada por Vera Soloviova, una de las más fieles seguidoras de Stanislavski, aclara de un modo vehemente el concepto que sobre el actor tenía el afamado director. Donde la imitación no tiene cabida, es más bien una recreación de la vida. La **imaginación** adquiere en el proceso creativo del actor un lugar relevante. De la misma manera prestemos atención a lo siguiente, que no solo confirma lo que con anterioridad hemos escrito sino que además, resulta un indicador de lo que Stanislavski señaló como propio del proceso creativo del actor.

“La meta fundamental de nuestro arte es la creación de la vida interior del espíritu humano y su expresión en forma artística.

Conforme vayan progresando, aprenderán más y más maneras de estimular su Yo subconsciente, y dirigirlo dentro de su proceso creativo, pero debe admitirse que no podemos reducir este estudio de la vida interior de otros seres humanos a una técnica científica.”<sup>85</sup>

Stanislavski al igual que Boleslavski, refiere la fase de interiorización como parte fundamental del proceso creativo, además de aseverar que es la creación de la vida interior el vehículo de transformación del actor en un personaje.

Aunque muchos aseguran que Lee Strasberg malinterpretó y desvirtuó a Stanislavski, sus nociones se localizan en la misma sintonía que las de éste. Baste atender las siguientes ideas *strasbergianas*:

“Pero, ¿qué es actuación? Es la creación de un personaje que tiene una vida independiente, de la misma manera que una pintura está separada del pintor.

(...) El actor funciona como un instrumento de la vida real, no como un imitador de la vida (...) la buena actuación existe cuando un actor piensa y

<sup>84</sup> Jiménez, Sergio. *Op.cit.* p. 449. Frase de Constantin Stanislavski, según Vera Soloviova.

<sup>85</sup> Jiménez, Sergio. *Op.cit.* p.465.

reacciona lo mismo en las situaciones imaginarias, tanto como en aquellas de la vida real.”<sup>86</sup>

Se distinguen varios aspectos, en principio, el considerar que la actuación es la creación de un personaje que tiene vida independiente de la del actor, es decir, estableciendo una diferencia entre el personaje y el actor, lo que implicaría, la puesta en marcha de un proceso creativo. Por otra parte, establece una diferencia en lo que a “actuar” y “bien actuar” se refiere, asumiendo que quien piensa y reacciona lo mismo en la vida como en el escenario lo hace bien; o sea que ¿la personalidad del actor con todas sus facetas, puede sustituir la del personaje? O ¿El actor asume la personalidad del personaje y en la realidad reacciona como lo haría aquel? Muchos de los detractores de Strasberg cuentan que los actores formados por él, llegaron incluso a rechazar algunos de los personajes que les ofrecieron por el simple hecho de que éstos no se parecían a ellos, en ningún aspecto.<sup>87</sup> Desde luego que para una gran cantidad de actores el verdadero reto creativo lo constituyen precisamente las diferencias que puedan encontrarse entre las características del personaje y las del actor. Sin embargo la idea de que el actor debe asemejarse al personaje no es nueva y ha prevalecido para intentar mantener un “*Star system*”.

Las visiones descritas con anterioridad sobre creación teatral dan una muestra de la diversidad de caminos (procesos creativos) que se han propuesto con el afán de contribuir en la profesionalización y especialización del oficio del actor y que son ahora las bases teóricas para seguir avanzando en las nuevas propuestas .

#### **“Dos tandas por un boleto”: Conceptos y definiciones del teatro en México.**

Consideramos importante integrar en el siguiente apartado las definiciones y conceptos sobre el arte de la actuación, que han surgido a lo largo del tiempo en el contexto de la

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 397 y 350. Escrito por Læ Strasberg en *Theatre Arts*, Marzo, 1952.

<sup>87</sup> Cf. Jiménez, Sergio, *Op.cit.*, pp. 350 y 351.

creación teatral de nuestro país. Caldo de cultivo en el que hemos fincado nuestros procesos creativos, nuestras historias profesionales y el conjunto de experiencias adquiridas, que son el resultado de una herencia teatral fundada en una gran diversidad de conceptos y criterios generados en el ámbito teatral mexicano.

Y aunque por otra parte, la historia del teatro en México tiene sus orígenes en el arte y las culturas prehispánicas, el recuento que realizaremos comienza en el siglo XX, por parecernos esta etapa la que marca el inicio de la profesionalización del teatro en nuestro país.

Comencemos con Antonio Gale (1919), quien define lo que es actuar como el "(...) copiar de la naturaleza y hacer de ella una creación propia es una de las primeras reglas que debe tener en cuenta el actor si quiere alcanzar gloria y renombre."<sup>88</sup> Ricardo López Ochoa (1949), por su parte se pregunta, "¿Qué cosa es el arte escénico o teatral? Es la copia de la verdad, la copia de las costumbres sociales, la interpretación perfecta de las pasiones humanas."<sup>89</sup>

En ambas definiciones es importante resaltar la presencia del verbo "copiar", usado aquí como sinónimo de "actuar o interpretar". En la definición de Gale, el objetivo es copiar la naturaleza humana de un modo tan único y original, que logre distinguirse de lo realizado por otros, de forma tal que alcance la gloria, entendiendo la misma como sinónimo de éxito y fama. Por su parte, la definición de López Ochoa resulta menos ambiciosa, más cercana y comprensible de lo que es la naturaleza del trabajo del actor; el cual abarca varios aspectos, sobre todo la "acción de copiar" algunas de las facetas que nos ofrece la vida, elemento esencial del trabajo actoral.

El actor Andrés Soler, además de haber trabajado en cine y teatro, se desempeñó también como docente. Ésta práctica lo llevó a encontrar una equilibrada

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 262.

definición de lo que es el Arte Dramático: “El arte dramático(...) es la producción voluntaria de un género de vida que toma todas las formas de la naturaleza humana, y cuyo impulso de origen interno se halla en la fuerza de expresión.”<sup>90</sup> En esta definición aparece de nuevo la palabra “vida”, la cual nos remite a los conceptos desarrollados por Richard Boleslavski y Constantin Stanislavski, quienes consideran de alguna manera que es en el trabajo interno del actor, donde se origina el proceso creativo para la construcción del personaje. Ahora bien, para Soler la “vida” no es aquello que se trata de emular, sino lo que se origina, se produce; lo que está en la escena, es una forma de vida más y lo que la hace surgir es la fuerza de la expresión.

Por otra parte, Alejandro Jodorowsky, utiliza la palabra “mímica” como sinónimo de “actuación, y así lo explica:

“La mímica no es un arte para ser explotado comercialmente. La mímica es en primer lugar, ‘una ciencia de conocimiento del universo’ a partir de sí mismo, ‘es una transformación psicológica, es una filosofía dinámica’ y en último de los términos es ‘una vía mística’, de la misma manera que lo es el arte del tiro con arco o el arreglo floral del Budismo *Zen*.

(...)La mímica no es un arte de muecas. El secreto de la expresión facial consiste en retener la expresión del sentimiento, pero que el sentimiento se trasluzca a pesar de los esfuerzos. Debemos imaginarnos siempre que tenemos una máscara inexpressiva pegada al rostro y entonces, “sentir por debajo de la máscara” con tal intensidad que el dolor, la alegría, cólera, etc., “se filtren” por los poros de esa máscara. Esa es la expresión noble. La expresión bastarda, bufonesca utiliza la mueca exterior.”<sup>91</sup>

Las definiciones anteriores recuerdan a la *Confesión Negativa* de *El libro de los muertos* egipcio, donde el autor toma la misma decisión que Jodorowsky, quien mediante las declaraciones sobre lo que no es la “mímica”, nos hacen deducir lo que ésta sí es. Parece ante todo, que sus reflexiones nos llevan a considerar a la “mímica” no sólo como un arte, sino también como un estilo de vida, una filosofía; una manera creativa de ser y actuar en todos los ámbitos; un modo de vincularnos con lo que somos y con lo que nos rodea; un camino para comulgar con el universo. Además nos habla de

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>91</sup> Las dos citas provienen del mismo escrito consignado en: Ceballos, Edgar, *Op.cit.*, p. 331, la primera; y p. 335, la segunda.

ese otro proceso de creación que debemos seguir cuando actuamos, de ese sometimiento que nos lleve a sentir y lograr que la mueca, el gesto salga desde adentro, pues esa es la expresión noble, la auténticamente valiosa.

Además de Jodorowsky, otro extranjero que dejó una huella profunda en los escenarios y aulas de nuestro país fue el maestro Seki Sano. Si bien no fue alumno directo de Stanislavski podría considerarse como uno de los más importantes introductores del “Sistema” en México. Incluso, podríamos afirmar que Seki Sano fue quien introdujo el término: “Escuela vivencial o escuela de la vivencia” refiriéndose a aquella relacionada con el “Sistema”.“(…) No se trata en realidad, de retratar bien o mal al personaje; la ‘Escuela de la vivencia’ exige que el actor sea el personaje que se identifique con él.”<sup>92</sup>

Lo anterior señala una de las principales funciones que debe de realizar el actor cuando se encuentra en el proceso de construcción de un personaje. Dicha función es la de buscar identificarse con éste, es decir, ponerse en la “situación” o el lugar del personaje -como Stanislavski solía repetir- sobre todo antes de que desarrollará el Método de Acciones Físicas. De alguna manera, esto integraría también el periodo de interiorización en el proceso creativo del actor.

El maestro Dimitrios Sarrás escribió en 1982 un ensayo sobre el arte del actor al que llamo *El actor creativo*; en él refiere lo que a continuación transcribimos.

“De todas las artes, sólo la actuación exige la creación de seres humanos. Para lograr esa meta creativa el actor se usa a sí mismo, al ser humano que es. Y podrá lograrlo con mayor o menor éxito en proporción al conocimiento que tenga de su propio ser. Él es su propio instrumento, su única materia prima: cuerpo, rostro, voz, cerebro (sistema nervioso), sus cinco sentidos físicos, su mente, sus recursos interiores (su vida psicológica), y el nivel de conciencia que tenga de su propia realidad.”<sup>93</sup>

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>93</sup> Ceballos, Edgar. *Op.cit.*, pp. 410 y 411.

De esta manera Sarrás pone el acento en la persona, la cual integra uno de los 4 ámbitos de la creatividad; en este caso, encarnada en la persona del actor, quien se tiene a sí mismo para desarrollar los tres ámbitos restantes, o sea, el proceso, el producto y el ambiente o clima creativo.

Fuimos alumnas del maestro Héctor Mendoza, y una de nosotras (Bárbara) no había escuchado definición alguna de lo que es actuar sino hasta que cursó la clase de actuación del maestro mencionado. En lugar de hacer alguna referencia vaga de aquellas clases, citamos aquí un texto en el que se teatraliza el conflicto que un aspirante a actor tendría ante la definición de lo que es este arte. Se hace la cita de aquello que resulta más relevante en este punto del discurso.

**“El profesor:** Me explicaba usted que actuar es **reaccionar a estímulos ficticios** y me preguntó si era verdad y yo le contesté...”<sup>94</sup>

Durante una de las primeras clases con el maestro Héctor Mendoza se nos dio a conocer esta misma definición. Fue tan convincente que no hubo un intento de profundizar en ella. Pero, a diferencia, el alumno del diálogo citado, sí lo hace; y no conforme con lo que se le dice, visita al maestro en su casa para problematizar más la cuestión.

**“El estudiante:** Tal vez lo que me atormenta de esa definición es lo tajante. ¿No podría ser que a veces en la vida diaria reaccionáramos a estímulos ficticios y en un escenario a veces reaccionáramos a estímulos reales?”<sup>95</sup>

Para ayudar a la comprensión el profesor ejemplifica el problema anterior planteando la situación de un actor que tiene que sacar a escena una pistola real que le presta el vigilante del teatro, porque la de utilería no aparece. Este actor por supuesto estaría reaccionando ante un estímulo real, pues la pistola está cargada de balas.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 434.



Mientras tanto, el segundo actor, a quien le debe disparar el primero, no distingue entre una y otra pistola; éste reacciona como si fuera real, ante un estímulo verdadero. Ocurre lo inverso cuando sin estar actuando reaccionamos verdaderamente ante una mentira.

“El profesor: ¡Exacto! Resulta claro, supongo, que el público reacciona a estímulos de carácter ficticio, sí; pero lo hace en forma pasiva. No interviene en la acción; sólo la observa.

El estudiante: Por lo tanto, la definición más puntual quedaría así: ¿Actuar es reaccionar activamente a estímulos ficticios?”

El maestro aclara:

“El público también reacciona ante estímulos ficticios, pero lo hace pasivamente; aunque no sé que tanto. Considero que si algún espectador se conmueve hasta las lágrimas por lo que ha visto en escena, esa reacción no puede considerarse pasiva del todo. Los espectáculos teatrales para niños resultan un magnífico ejemplo de la interacción que ejerce la sala con los actores.”<sup>96</sup>

De cualquier modo la definición del maestro Mendoza resulta la más descriptiva y concreta; la consideramos así, pues su principal virtud sería el indicar el proceso relativo a la acción-reacción, basada en la capacidad imaginativa del actor y del espectador, que se ejerce a lo largo de una obra de teatro.

Del tristemente desaparecido maestro Julio Castillo han sido conservadas sus enseñanzas para beneficio nuestro y el de futuras generaciones. Él escribió:

“El actor es quien crea el espacio escénico; aquello que tiene o no posibilidad de existir puede hacerlo realidad; por ello debe tener esa habilidad para hacer creer de pronto que está en un barco sin que exista ningún elemento. Creo que es infinita la habilidad de crear en un actor; eso lo hace ser el guía, el sumo sacerdote capaz de crear toda la magia, toda la creencia en lo real.”<sup>97</sup>

Una vez más se destaca la obligación del actor de poseer habilidades para crear la ficción escénica, tan auténtica, que no parezca que es tal. Esto nos lleva a cuestionarnos si dichas habilidades pueden desarrollarse o se presentan como innatas; suponemos que ambas cosas son posibles. Si embargo, hay quienes piensan que es algo

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 449.

que ya se trae; asimismo nosotras consideramos que las habilidades creativas del actor se pueden desarrollar mediante innumerables estrategias, como ya se verá más adelante.

Por otra parte, Luis de Tavira dijo que no debe olvidarse:

“(…) que el actor es el posibilitador de una verdadera reacción y una verdadera intensidad basada en la relajación, no es otra cosa más que su propia disponibilidad para enfrentarse en forma abierta, libre, sin prejuicios y sin prefabricaciones al estímulo como viene; para que de ahí surja espontáneamente la **reacción verdadera** que no puede ser prefabricada.”<sup>98</sup>

Nos parece reveladora la advertencia hecha por Tavira, que aunque de alguna manera no es sino una variación de lo discutido por el maestro Héctor Mendoza, añade el elemento de ‘la relajación’ como aquello que permite que el actor reaccione – entendiéndolo en términos creativos- **fluida, tolerante, y flexiblemente** durante el desarrollo de su trabajo escénico. Apuntamos nuevamente que la relajación es un elemento fundamental en la generación de ideas y en la fluidez de éstas.

¡Una definición hedonista! Sólo podía aportarla Juan José Gurrola: “(…) Si no hay placer no hay actuación. Por todo ello, el actor vive más allá de todo espectáculo; el actor es un Dios porque representa otra realidad que no tiene que ver con este mundo; se convierte en un mito de sí mismo.”<sup>99</sup>

Todos hemos subido al monte en algún momento; todos nos hemos sentido merecedores del néctar y la ambrosia; hemos tenido la sensación de ser arrullados con las odas de Píndaro. Pero la mayoría hemos caído con estrépito, dejando batido el suelo que nos recibe con los brazos abiertos. ¿Para qué subir tan lejos y reflejarnos en espejos que nos devuelven imágenes de lo que no somos? Esto sigue siendo un enigma. Lo mejor es entrar en el escenario y disfrutar lo que allí se hace. Recordemos que el gozo de la actividad es una de las características de un proceso creativo que está motivado intrínsecamente. El disfrute y goce de una función de teatro que puede aproximarse, ser

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 470.

casi semejante, al cansancio que se experimenta al finalizar el encuentro sexual. Disfrute después del cual se obtiene un cansancio energético.

Podríamos continuar enlistando cualquier cantidad de definiciones y conceptos sobre lo que es **actuar**. Sin duda cada uno de ustedes, gentiles lectores, tendrán algo que agregar, ajustar o tal vez quitar. Lo que resulta evidente es la estrecha vinculación que guardan el teatro y la creatividad. Y no es únicamente porque alguno de ellos utilice la palabra 'creatividad' para definir 'actuación', sino porque los elementos, los ámbitos y los indicadores de la creatividad o la sombra de los mismos, están presentes de manera permanente en la actividad teatral.

Si como parte de una búsqueda interrogativa\* nos preguntáramos que ¿qué fue primero si el teatro o la creatividad? Nuestras divagaciones nos conducirían a incluir a una dentro del otro, como el huevo dentro de la gallina o la gallina dentro del huevo.

Asimismo para concluir este apartado, continuamos preguntándonos: ¿Hacia dónde van el teatro y el actor? ¿Quiénes están proponiendo cosas nuevas y diferentes? ¿Qué nuevas formas o lenguajes están desarrollándose? Tal incertidumbre nos ronda aún en pleno siglo XXI a todos los que nos dedicamos a este arte. Por momentos el panorama parece muy desalentador, sobre todo en el marco del desarrollo cultural, artístico y económico de nuestro país. Y quizá sean estos momentos de crisis los que provoquen los cambios necesarios para dar el salto a las innovaciones.

Aunque también reconocemos que, en cuanto a formas y estilos, la tendencia es hacia la apertura, la innovación y la búsqueda de modelos o maneras de hacer teatro provenientes de Asia, África o Europa. Tal vez sintamos que nuestras formas están agotadas, o creemos que al otro lado del mundo son más contemplativos y reflexivos. Quizá hemos permanecido por siglos encerrados en nosotros mismos y ahora queremos

---

\* Uno de los activadores creativos que han sido utilizados por las autoras del presente documento. Para mayor información ver p. 174 de esta tesis.

compartir y que nos compartan; enseñar y aprender; escuchar y ser escuchados. Porque queremos creación, actuación, sin límites ni fronteras.

## **El proceso creativo en el teatro.**

### **La puesta en escena**

El proceso que sigue un grupo de artistas para montar una obra de teatro se le puede analizar desde muy diferentes puntos de vista. La puesta en escena, en general, es el resultado de una interacción de disciplinas y saberes artísticos que se complementan uno a otro. En una obra de teatro podemos encontrar el resultado del trabajo artístico de casi todos los ámbitos del arte: pintores, escultores, arquitectos, músicos, bailarines, escritores, actores, diseñadores, a veces hasta cineastas.

Así pues, podríamos considerar a la puesta en escena como una **Síntesis Creativa** hecha a partir de un conjunto de haceres artísticos realizados por diferentes creadores que van encadenando o mezclando sus propuestas alrededor del eje central, el texto dramático y la propuesta de dirección.

Si observamos el asunto desde el punto de vista de la creatividad en sí, podríamos concebir entonces a la puesta en escena como un proceso creativo complejo, caracterizado por la integración y síntesis de varios productos creativos.

Como sea, podemos afirmar que la esencia del teatro, la magia que se consigue durante el tiempo de la representación, se encuentra y está determinada por la relación que el autor, el director, el actor y el público puedan establecer.

Ahora bien, si hemos llegado a la comprensión de que toda disciplina artística posee una dialéctica propia, también podríamos considerar a la puesta en escena como un proceso de comunicación complejo. El autor es el primer emisor, la obra, el mensaje; y cualquier lector de la misma, el receptor. Si, por ejemplo, alguno de estos lectores

desea retransmitir el mensaje, y es un director de teatro, elegiría el camino de la puesta en escena y el mensaje adoptaría otra faceta. El director, junto con los actores quienes también ya han recibido el mensaje de manos de éste y del autor, trabajarían incesantemente con el texto dramático analizándolo, sintetizándolo, recreándolo, y por lo tanto, generando nuevos significados que se pondrán en relieve con el trabajo escénico de todos, incluyendo el de los demás creativos.

Así, la puesta en escena será el resultado del mensaje recreado, el cual se retransmite en cada función realizada. En el último sitio de la estructura del proceso creativo se encuentra el público, receptor de este sistema complejo de comunicación. El director, los actores y demás creativos decodifican el mensaje creado por el autor para después recodificarlo con el fin de que éste sea acogido por el público, receptor principal del sistema.

### **El proceso creativo y el proceso teatral: Analogías en espejo del transcurrir en la creación dramática.**

Tomás Motos Teruel<sup>100</sup>, autor del libro *Creatividad Dramática*<sup>101</sup>, advierte que la creatividad en el teatro, puede valorarse en función de la invención de la historia y/o el análisis de la historia; en la forma de interpretarla; en el empleo de los recursos del lenguaje dramático y literario; en las transformaciones; en los matices dados a la caracterización de los personajes; y en la planeación e identificación de los espacios.<sup>102</sup>

Además, señala que los cuatro indicadores básicos de la creatividad que son la **fluidez**, la **flexibilidad**, la **originalidad** y la **elaboración**<sup>103</sup>, se manifiestan y fomentan

<sup>100</sup> Tomás Motos Teruel, Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación y Profesor del Master Internacional de Creatividad Aplicada Total.

<sup>101</sup> Motos Teruel, Tomás, *Creatividad Dramática*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999.

<sup>102</sup> Cfr. Motos Teruel, Tomás. *Op.Cit.* p. 10.

<sup>103</sup> Ver primer capítulo, pp. 23, 24 y 38.

en el proceso teatral. La **fluidez**, por ejemplo, se presenta básicamente en la utilización de todos los recursos de la expresión corporal, el uso de objetos y materiales reales o imaginarios y en la variedad de usos de la palabra, entre otros.

La **flexibilidad** se pone de manifiesto cuando el actor tiene que ponerse en el lugar del personaje, obligándolo a ver la realidad desde otro punto de vista y a descubrir nuevos usos y funciones de diferentes objetos y situaciones.

La **originalidad** se revela en las respuestas no previsibles a las situaciones problemáticas que se plantean, reales o ficticias, dentro y fuera de escena, y en el número de soluciones aportadas.

Finalmente, la **elaboración** se observa en la forma en la cual se desarrollan y representan las ideas, es decir, en la realización del proceso en general.<sup>104</sup>

Así mismo, Motos Teruel advierte que el proceso de representación dramática, como cualquier medio de expresión artística, tiene tres fases que son: La **percepción**, la **acción** y la **reflexión**.

A la **percepción** la define como ese momento en el cual se despliegan las antenas de los sentidos para captar los estímulos del exterior y luego dirigir la mirada hacia el mundo interno. Es tanto como estar a la escucha de uno mismo y del entorno. Esta fase se caracteriza por ser de orden sensorial y emocional; permite alcanzar las percepciones sensoriales con la imaginación; exige una actitud de espera activa y disponibilidad corporal; las actividades de observación, percepción y análisis, facilitan al sujeto una toma de conciencia personal.

Por otra parte, cuando un sujeto pone en **acción** sus imágenes interiores a partir de un texto, una situación, un tema o un personaje, está elaborando un producto artístico. En la **acción** se ponen de manifiesto todos los medios e instrumentos de

---

<sup>104</sup> Cfr. Motos Teruel, Tomás. *Op.Cit.* pp. 9 y 10.

expresión de los artistas que intervienen en el proceso como son: la voz, el cuerpo, el uso del espacio y los objetos, entre otros. Así mismo, la puesta en acción de las imágenes interiores se puede orientar en dos direcciones: la **exploración** y la **actualización**.

La **exploración** puede entenderse como un período de ensayos múltiples, de lanzamiento de propuestas diversas, cuya finalidad es que el director y el actor, principalmente, exploren los elementos que puedan constituir al personaje, en el caso del actor, y a la puesta en escena, en el del director.

Así pues, la **actualización**, es el momento por excelencia de la expresión-comunicación; en la cual, la creación emerge a partir de la selección de las propuestas planteadas durante la etapa de **exploración**. Podría decirse que este período representa el momento cumbre del hecho teatral, es decir, el de la puesta en escena o representación dramática.

La última fase es la **reflexión**, en la cual, se trata de disponer de momentos de pausa para volver sobre las actividades realizadas y apropiarse de la experiencia vivida anteriormente. De ésta forma se favorece la toma de conciencia de los medios que han sido utilizados en la expresión. Por otra parte, también permite una confrontación entre lo vivido y lo sentido por todos y cada uno de los participantes del proceso y ciertos valores estéticos, sociales y culturales, llevándoles a tomar conciencia del trabajo realizado.<sup>105</sup>

Consecuentemente, cada uno de estos momentos que se manifiestan durante el proceso de representación dramática o puesta en escena corresponderán a las fases del proceso creativo. Así, podremos ver que la **percepción** se relaciona con las fases primera y segunda del proceso creativo, es decir con la **preparación** y la **incubación**;

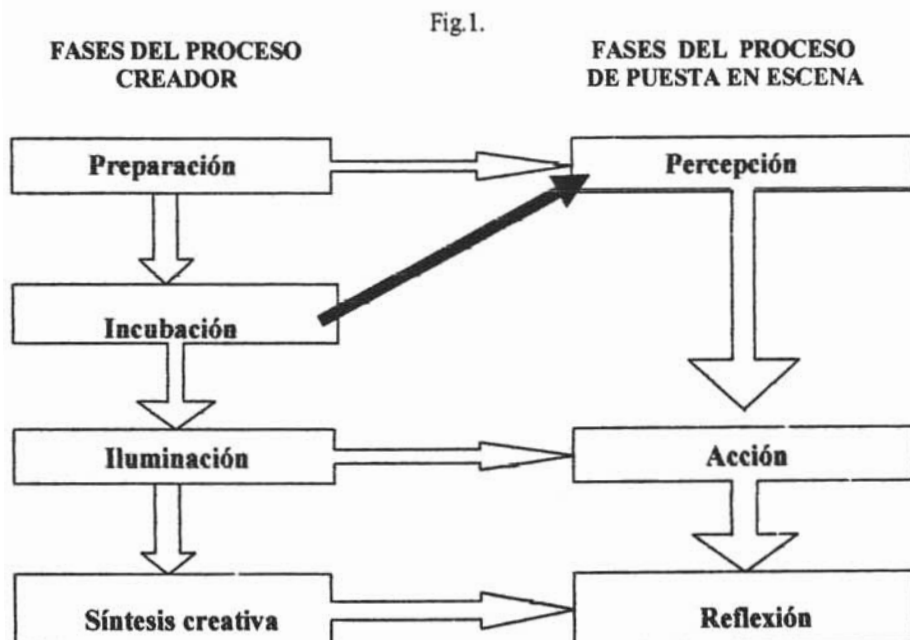
---

<sup>105</sup> Motos Teruel, Tomás. *Op.Cit.* pp. 12-15.

en la primera, se reunirán algunos datos para generar las ideas, se liberan imágenes y visualizaciones; en la segunda, ya hay elaboraciones internas, se recaba y analiza la información, principalmente.

La **iluminación**, así mismo, se corresponde con la **acción**; esta fase, también conocida como **elaboración**, se distingue por ser aquella en la que se desarrollan los productos generados a partir de las ideas y la información recogida en las dos fases anteriores.

La última etapa conocida como **síntesis creativa** o **lanzamiento del producto**, se vincula con la fase de **reflexión**, en la cual, se evalúan los resultados y se corrigen, haciendo, del proceso de puesta en escena un proceso creativo que no concluye hasta que se da la última función. El paralelismo existente entre los dos procesos queda reflejado en el siguiente cuadro.<sup>106</sup>



<sup>106</sup> Idem pp. 11 y 12.



Después de todo lo dicho, confirmamos nuestra intención de demostrar que el cuerpo teórico elegido para esta investigación ha contribuido para la mejor comprensión y al análisis sistemático del proceso teatral y el proceso del actor como procesos creativos, relacionados como en una especie de **reflejo comparativo**. Cosa que nos lleva a demostrar gráficamente (Ver Fig. 2), las maneras con las cuales hemos podido concretar los dos productos finales: la investigación teórica misma y un texto dramático de creación colectiva.

De este modo, podemos apuntalar las ideas discurridas a lo largo del cuerpo teórico de esta investigación y que se confirman no sólo en la teoría misma, sino con el acontecimiento práctico, los cuales nos permiten sostener la idea de que es sumamente importante y necesario introducir, utilizar y difundir éste enfoque en el campo de la formación actoral.

**Analogías en espejo: El transcurrir de la creación dramática como proceso creativo.**

El proceso creativo teatral es un proceso creativo complejo, marcado por diferentes momentos, o fases, en los que intervienen las diferentes personas y sus conocimientos: dramaturgo, director, actor, escenógrafo, iluminador, productor, gestor. Un proceso complejo que presenta esencialmente las siguientes fases: **Preparación, Incubación, Elaboración y Presentación del producto**. Fases que, por cierto, de acuerdo con la peculiaridad de cada proceso, observan su propia trayectoria y entrecruzamientos; concretándose, sin duda alguna, en la obtención del producto teatral específico.

Analogías en espejo: El transcurrir de la creación dramática como proceso creativo.

Fig. 2. FASE I. La primera columna muestra las características del proceso creativo en sí. La segunda y la tercera consignan las características de los procesos creativos actoral y de la puesta en escena.

Proceso Creativo: PREPARACIÓN.	Puesta en Escena (Autor, director y productor.): PERCIBIR.	Puesta en Escena: ACTOR. PERCIBIR.
<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ También llamada de Generación de ideas: La persona genera ideas.</li> <li>❖ Preparación del camino</li> <li>❖ Reunión de datos. (Por insólitos, improbables que puedan parecer.)</li> <li>❖ Importante la actitud receptiva. (Saber escuchar abiertamente y bien.)</li> <li>❖ Selección de ideas. (Se dejan madurar las mejores y se defienden de los roba ideas.)</li> <li>❖ Subfase: (Goleman.)<sup>107</sup> LA FRUSTRACIÓN. Las ideas no llegan, conduciendo al individuo a una gran decepción. Esta subfase pone en peligro el proceso.</li> </ul>	<p><b>El autor</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Genera ideas por alguna afinidad personal con determinado tema o anécdota; o bien a petición de algún productor o director.</li> <li>❖ Reúne datos, cuando la temática es ajena a su realidad.</li> </ul> <p><b>El director</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Generación de ideas y conceptos del director (Determinación del tema, Estimulación con experiencias personales, lecturas literarias relacionadas, entorno histórico-social de la obra, prensa, películas.)</li> <li>❖ Análisis Dramaturgico: El director llega a ciertas conclusiones cristalizando su concepción del tema.</li> <li>❖ Diseño de plan maestro de trabajo.</li> <li>❖ Selección de elenco.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Genera ideas a partir del primer encuentro que tiene con el texto o la temática a desarrollar.</li> <li>❖ Selección de ideas partir sus propias experiencias personales, sus observaciones y conceptos.</li> <li>❖ Para Bolevslavski: Fase de búsqueda</li> <li>❖ Estudio general de las facetas de la vida del personaje.</li> <li>❖ Se originan ideas a partir de las pautas marcadas por el director Importante desarrollar una actitud abierta y receptiva</li> <li>❖ Creación de la idea central de la obra y del personaje.</li> <li>❖ Ejercicios de concentración e imaginación: Relax imaginativo.</li> <li>❖ Utilización de arquetipos como: El artista y el mago</li> </ul>

<sup>107</sup> Goleman, Daniel *et Al.* *Op.cit* p. 27.

**FASE I. (Continuación.)**

<b>Proceso Creativo: PREPARACIÓN.</b>	<b>Puesta en Escena (Autor, director y productor.): PERCIBIR.</b>	<b>Puesta en Escena: ACTOR. PERCIBIR.</b>
	<p><b>El productor</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Generación de ideas y conceptos de producción. (Determinación del tema; de la obra, del posible elenco, del la administración de los recursos; origina ideas para lograr las estrategias de promoción y gestión</li> <li>❖ Selección definitiva del texto los actores y los directores, en general de todo el equipo.</li> <li>❖ Generación de la idea central (Intervienen principalmente el director y el productor.)</li> </ul>	

**FASE II.**

<b>Proceso creativo: INCUBACIÓN.</b>	<b>Puesta en Escena (Autor, director y productor): PERCIBIR/HACER.</b>	<b>Puesta en Escena: ACTOR. PERCIBIR/HACER.</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ También llamada de Preparación y recolección de la información.</li> <li>❖ Se incuban y maduran las ideas iniciales.</li> <li>❖ Recolección de la información.</li> <li>❖ Apertura ante la crítica constructiva (Críticos de luz Aldana).</li> <li>❖ Trabajo interno, inconsciente (Goleman).</li> <li>❖ Presencia de los momentos cumbre, en lo que se encuentra la respuesta, durante el baño, por ejemplo. (Master).</li> </ul>	<p><b>El autor.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Recolecta información para la creación de personajes, la trama, el contexto histórico.</li> <li>❖ Comparten una parte del proceso con actores, directores y otros autores.</li> <li>❖ Como miembro de alguna compañía se ausulta de una serie de improvisaciones realizadas por los actores de la compañía a la que pertenecen.</li> </ul> <p><b>El director.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Intercambio de ideas entre el autor, el productor y el director. (Ocasional y optativo.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Recopila información y selecciona la más pertinente para el desarrollo de su personaje</li> <li>❖ Intercambia ideas con otros actores y con el director.</li> <li>❖ Inicia entrenamiento y preparación física</li> <li>❖ Inicia la construcción del personaje.</li> <li>❖ Utilización de la búsqueda interrogativa integrando el concepto dialéctico de las voluntades y contravoluntades. (¿Qué quiere el personaje?)</li> </ul>

**FASE II. (Continuación.)**

Proceso creativo: INCUBACIÓN.	Puesta en Escena (Autor, director y productor): PERCIBIR/HACER	Puesta en Escena: ACTOR. PERCIBIR/HACER.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Diseño de los planes de producción, junto con el productor, el escenógrafo y otros creativos.</li> <li>❖ Presentación del plan de trabajo a los actores.</li> <li>❖ Intercambio de ideas entre el director y los actores.</li> <li>❖ Inician los ensayos de análisis de mesa, corresponde totalmente, con la realidad suya, punto de partida inicial.</li> <li>❖ Puede solicitar la ayuda de algún experto en expresión corporal o en voz para entrenar a los actores.</li> </ul> <p><b>El productor.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Recava información sobre los mejores presupuestos.</li> <li>❖ Realiza reuniones con varios de los participantes de la producción como son los que diseñarán el vestuario, la utilería, la escenografía, la música, el director, etc.</li> <li>❖ Establece las pautas para un plan maestro de producción.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ ¿Cuáles son sus deseos? ¿Qué no desea el personaje? ¿Qué aborrece?<sup>108</sup></li> <li>❖ Presencia de muchos momentos cumbre y trabajo del inconsciente.</li> <li>❖ Creación de visualizaciones creativas: Construir una especie de "película interna".</li> <li>❖ Ejercicios de concentración e imaginación: Relax imaginativo.</li> <li>❖ Activación de arquetipos como: El mago, el artista, el bufón, el guerrero, el crítico y el destructor.</li> </ul>

<sup>108</sup> Cantos Ceballos, Antonio. *El teatro como instrumento de un aprendizaje creador*. En <http://www.lacat.com/web/entelifica/teatro.htm>

### FASE III.

Proceso creativo: ILUMINACIÓN.	Puesta en Escena (Autor, director y productor.): HACER.	Puesta en Escena: ACTOR. HACER.
<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ También conocida como: <b>Ejecución, Comprensión, Desarrollo del proyecto o Elaboración.</b></li> <li>❖ Etapa de creación, construcción, producción, ejecución de lo planeado.</li> <li>❖ Se busca el espacio adecuado para la realización del proyecto. (Importante el Ambiente).</li> <li>❖ Se prepara el lanzamiento del producto, es decir, la síntesis creativa.</li> </ul>	<p><b>El autor.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Desarrolla el texto en un espacio propicio para su realización.</li> <li>❖ Se da a la tarea de escribir la obra; integrando todas las ideas que ha seleccionado y desarrollado en etapas previas.</li> <li>❖ Previo a la publicación de su trabajo, comparará los resultados con algunos colegas.</li> </ul> <p><b>El director.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Inician los ensayos; el director comienza a montar la obra: Movimientos, sensaciones, sentimientos, emociones, sonidos, todo lo que tenga en mente para lograr que sus ideas plasmen un concepto.</li> <li>❖ Trabaja coordinadamente con otros creativos como son el productor, coreógrafo, escenógrafos, músicos, etcétera.</li> </ul> <p><b>El productor.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Proporciona y/o adecua el lugar en donde se desarrollan los ensayos.</li> <li>❖ Realización de la producción: Será el encargado de que el vestuario, la utilería, la escenografía, la música, la coreografía, la promoción y difusión de la obra, en fin, la obra en general esté lista en el tiempo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Inician los ensayos: El actor continuará construyendo su personaje. Podríamos decir que esta parte del proceso no termina nunca. Pues un actor comprometido, siempre estará buscando mejorar su trabajo con el personaje.</li> <li>❖ Selección de ideas y asociación de objetos conocidos, (uniéndolos, separándolos, recombinándolos, etcétera) para la construcción del personaje.</li> <li>❖ Para Bolevstlavski también fase de construcción.</li> <li>❖ El trabajo del actor requiere de un espacio-ambiente especial que le permita desarrollar sus ideas.</li> <li>❖ El actor se adecuará a los elementos externos como son la utilería, la escenografía, el vestuario, etc.</li> <li>❖ Colaborará junto con el productor y el director en el período de preparación del lanzamiento del producto, principalmente en promoción y difusión.</li> <li>❖ Creación del bagaje interno del personaje mediante visualizaciones creativas.</li> <li>❖ Ejercicios de concentración e imaginación: Relax imaginativo.</li> <li>❖ Activación de arquetipos como: El artista, el mago, el guerrero y el crítico.</li> <li>❖ Recreación del <i>espacio vacu</i>o en un espacio lleno de presencias y significados</li> </ul>

### FASE III (Continuación.)

<b>Proceso creativo: ILUMINACIÓN.</b>	<b>Puesta en Escena (Autor, director y productor.): HACER.</b>	<b>Puesta en Escena: ACTOR HACER.</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ calculado y como se ha planeado. En esta parte trabajará muy estrechamente con el director.</li> <li>❖ Prepara, junto con el director, el lanzamiento del productor. (Última fase.)</li> </ul>	

### FASE IV.

<b>Proceso creativo: SÍNTESIS CREATIVA.</b>	<b>Puesta en Escena (Autor, director y productor.): REFLEXIONAR.</b>	<b>Puesta en Escena: ACTOR REFLEXIONAR.</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ También llamada: Traducción de la acción, Verificación y Proceso de lanzamiento del producto.</li> <li>❖ Se lanza el producto, es decir, se da a conocer. Se encontrará peligrosamente a merced de críticos y destructores sombríos.</li> <li>❖ Se realizarán evaluaciones y verificaciones para mantener o adecuar la calidad del producto.</li> <li>❖ Se sientan las bases para nuevos productos, nuevas ideas.</li> </ul>	<p><b>El autor.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Publica su obra ya sea mediante la presentación de un libro, una lectura dramatizada o la entrega de la misma a la persona que le realizó el encargo. Esta persona puede ser un director o un productor, que inician un proceso.</li> <li>❖ Recibe críticas del trabajo realizado.</li> <li>❖ Realiza evaluaciones y adaptaciones, sobre todo si es que la obra ya se va a montar y el director o el productor se lo ha pedido.</li> <li>❖ Comenzará a desarrollar nuevas ideas.</li> </ul> <p><b>El director.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Estrena la obra.</li> <li>❖ Recibe críticas sobre el trabajo. No siempre son favorables.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Se estrena la puesta en escena.</li> <li>❖ El actor recibe críticas.</li> <li>❖ Actúa arquetipos como: El crítico, el guerrero, el mago, el bufón, el bienhechor, pero sobre todo...</li> <li>❖ El destructor: Para poder olvidarse cada noche, después de la función lo que ha vivido en esa, y poder crear vida nueva durante cada función.</li> <li>❖ Ejercicios de concentración e imaginación: Relax imaginativo.</li> <li>❖ Junto con el director y otros miembros del equipo realiza evaluaciones y adecuaciones del trabajo.</li> <li>❖ También de manera personal, estará siempre buscando mejorar la calidad de su producto, en este caso, del personaje que interpreta; la acción nunca termina.</li> </ul>

**FASE IV. (Continuación.)**

Proceso creativo: SÍNTESIS CREATIVA.	Puesta en Escena (Autor, director y productor.): REFLEXIONAR.	Puesta en Escena: ACTOR. REFLEXIONAR.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Realiza evaluaciones y adecuaciones, generalmente después de las observaciones efectuadas por la crítica. La mayoría de las veces las adecuaciones tienen relación con la duración de la obra o con la salida de algún actor.</li> <li>❖ Comienza a desarrollar nuevos proyectos, nuevas ideas.</li> </ul> <p><b>El productor.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Se estrena la obra.</li> <li>❖ Recibe críticas por su trabajo.</li> <li>❖ Evaluará constantemente el desarrollo de la temporada. Él será el principal promotor de la permanencia del trabajo en cartelera.</li> <li>❖ Desarrollará nuevos conceptos e ideas.</li> <li>❖ A diferencia con la Metamorfosis de la Mariposa, ésta etapa podrá durar no solo meses, sino años; en los cuales el producto será susceptible a múltiples adecuaciones y verificaciones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Comienza a involucrarse con proyectos actorales nuevos y diferentes.</li> </ul>

## Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos revisado varios conceptos sobre el actor y el teatro para hacer las conexiones con el proceso creativo teatral. Durante nuestra exposición, nos hemos reafirmado en la idea de que el teatro, desde sus orígenes, y la creatividad se han acompañado de forma paralela a lo largo de la historia. Que los puntos en común son diversos y que no podríamos entender un fenómeno sin el otro.

Los conceptos de actuación que hemos revisado, primero de manera general (global) y luego ya de manera particular en el contexto de nuestro país (México) nos han revelado la visión de cada uno de los teóricos en sus modos de abordar el proceso creativo. Esto sirvió para reconocernos en las bases teóricas que sustentan esta investigación en lo que respecta al fenómeno teatral. Nos permitió ver la diversidad de enfoques teatrales, algunos muy distintos de los otros. La diversidad nos da la posibilidad de poder explorar y evaluar en la práctica profesional qué enfoque nos acomoda de acuerdo al estilo de teatro que queremos hacer (consideramos que éste es un proceso que puede durar toda la vida o vamos haciendo el teatro que nos pertenece de acuerdo al momento que estemos viviendo). A lo largo de nuestras exploraciones encontramos herramientas que podemos aplicar al proceso teatral. La presente investigación pretende: sumar a nuestros procesos teatrales el enfoque de la creatividad específicamente el de *La Travesía Creativa* (Graciela Aldana).

Para ello revisamos en este capítulo en forma de analogía en espejo el proceso creativo y el proceso teatral. Verlos desde esta perspectiva, nos aclara que uno y otro se mueven análogamente. Que los símiles y puntos de encuentro son varios.

Así pues cuando observamos las coincidencias tan grandes entre el proceso creativo y el de puesta en escena de un espectáculo, no resultan casuales. El teatro, por ejemplo, propicia el mestizaje de ideas; es, además un instrumento valioso para democratizar la



cultura: también ha aportado técnicas y procedimientos valiosos no solo en el ámbito de lo artístico sino en de la creatividad en general.

Por su parte, la creatividad encauzada con todos sus indicadores<sup>109</sup>, permite que el fenómeno teatral se vuelva más humano, dinámico, recíproco, espontáneo, reflexivo, autocrítico, abierto, tolerante y tenaz.

Finalmente, podemos reafirmar la idea del actor de nuestros tiempos como la de un ser humano creativo, en quien la mente, el cuerpo, los sentimientos y las percepciones, constituyen un material extraordinariamente divergente y creativo para el director escénico que entiende la puesta en escena de un espectáculo como un proceso permanentemente abierto al cambio, a la transformación.

---

<sup>109</sup> Fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración.

### **Capítulo 3: Estrategias y activadores creativos como alternativas para el trabajo con los bloqueos en el proceso teatral.**

Cuando iniciamos un proyecto del tipo que sea, llámese profesional, personal o de vida nos encontramos inmersos y guiados por una actitud emprendedora, llenos de entusiasmo, con grandes ideas e ilusiones, soñando en la meta, o en la concreción de dicho proyecto.

Algunos tenemos puestos nuestros ojos, nuestra mente y nuestro corazón en el resultado final, en lo que queremos lograr. Pero pocas veces hacemos conciencia de los pasos a seguir: ¿Cuál es el proceso que vamos a llevar? ¿Qué vamos a hacer primero o después para conseguir lo que queremos?

Esto se vuelve más complicado si no contamos con una planeación de las actividades a realizar. Sin un plan, es muy fácil salirse del camino o perder el objetivo. Lo que es peor, abandonar el proyecto. Sin duda desertar de un proyecto es uno de los peligros más graves y frecuentes.

La falta de planeación y el diseño de proyecto son dos de las principales causas de la terminación anticipada de un proyecto. Pero no son las únicas, existen además un conjunto de razones para explicar esto.

Puede ocurrir que proyectemos nuestras ideas de manera organizada, saber exactamente lo que debemos hacer y en qué momento, es decir, organizamos los tiempos y las actividades concretas en una sucesión “lógica” de acontecimientos. Sin embargo, pese a esto, ocurren accidentes en el camino, imprevistos que nos hacen “mover” o adecuar la propuesta original. Si son favorables, las modificaciones casi siempre terminan enriqueciendo la idea original. Si no, experimentamos decepción o frustración por no haber

podido resolverlas de manera adecuada, y para no sufrir más hacemos a un lado el proyecto por un tiempo, si bien nos va. Pero en el peor de los casos lo abortamos, dejándolo en el olvido para siempre.

Esto puede repetirse de manera sucesiva, convirtiéndose en una respuesta esperada (*cliché*), una y otra vez a cada intento que hacemos. Con lo cual vamos por ahí “abortando” proyectos con un gran dolor en el alma, doblegando nuestra autoestima para hacernos creer que no somos capaces, mucho menos buenos para tal o cual materia de estudio.

Muchos de los que hemos pasado por esto, nos preguntamos ¿Qué me pasa? ¿Si yo era capaz de hacer eso y más? Porque reconocemos que hubo muchos momentos de nuestra vida que nos sentíamos satisfechas con los logros obtenidos. Pareciera como si nos hubiéramos enfermado de algo, o sufrido un daño que nos tiene, paralizados, bloqueados.

En esos momentos de parálisis creativa<sup>110</sup>, guardamos un sentimiento de esperanza, el cual nos anima a pensar que es cuestión de “mala racha”. Sin embargo, a veces esas malas rachas (parálisis creativas) se quedan con nosotros un largo rato, dejándonos sin dirección, y sin saber qué hacer para salir de ellas. Lo más grave es no poder reconocerlas.

Quizá la parálisis creativa no ocurriría si entendiéramos cómo sucede y transcurre el **proceso creativo**, y qué ocurre con nosotros durante ese proceso. Sin esta información, sería igual que emprender un viaje por carretera sin saber cómo es la carretera, en qué

---

<sup>110</sup> Cfr. Aldana, Graciela, *La travesía creativa*. Santafé de Bogotá, Colombia, Creatividad e Innovaciones, 1996. pág. 53.

condiciones va el carro, y sobre todo, en qué condiciones conducimos nosotros. Esto es, no tenemos conocimientos ni herramientas adecuadas para la comprensión del asunto.

Si en nuestra planeación del viaje contáramos además con un mapa del camino que nos indique que hay curvas muy pronunciadas, rectas largas, arreglos o tramos sin pavimentar iríamos más atentos a los cambios del camino. El mapa, es pues la guía que complementa el conjunto de información que nos lleva a prepararnos mejor, tal vez, con menos angustia. Es la herramienta que nos ayuda a superar los percances para no abandonar el viaje.

En este sentido, resulta necesaria una formación, y mas ampliamente una educación integral en torno al tema de la creatividad como ciencia, como fundamento de la creación y como herramienta, para no extraviarnos (tanto), y en cambio para orientarnos o redirigir nuestras miradas y esfuerzos cada vez que emprendamos un proyecto del tipo que sea.

Aunque es cierto que enseñar la creatividad es una falacia, sí se puede facilitar su desarrollo. También se pueden generar condiciones que favorezcan el que las personas desarrollen estas características, propiciando y creando ambientes estimulantes y respetuosos. También se debe acudir a las técnicas creativas, que son motivadores y facilitadores del proceso. Estas técnicas son: las estrategias y los activadores creativos.

**Las Estrategias o Activadores Creativos (desbloqueadores) funcionan** como una herramienta para superar los obstáculos y resolver los problemas que va presentando el proceso creativo mismo.

Eso no significa que todo, absolutamente todo, esté bajo control. Más bien contribuyen a que estemos mejor preparados para cualquier imprevisto.

Si consideramos que todo proceso creativo es susceptible de sufrir parálisis creativas, y que quizás sean más comunes de lo que nos imaginamos; entonces estaremos

de acuerdo en que las estrategias resultan de gran importancia como desbloqueadores durante el proceso. Ese es en todo caso uno de los cometidos de esta investigación: demostrar cómo las técnicas creativas empleadas, consiguieron animar, desatar y llevar a buen término una idea inicial dada.

Cuando se presenta la parálisis creativa decimos que ocurre un **bloqueo** en el **Proceso Creativo**, pero... ¿Qué es un bloqueo? ¿Por qué ocurre un bloqueo?

La palabra bloquear significa: cortar el paso, obstruir la salida. En el contexto del proceso creativo debemos entender que un **bloqueo** es algo que obstruye y corta el fluir de la idea, del proceso creativo mismo.

### **¿Por qué se dan los bloqueos?**

Quizá fue ésta una de las preguntas fundamentales a responder por estas tesis. La primera inferencia que tuvimos es que había que indagar primero, en nosotras mismas, en nuestro proceso personal de vida. Y allí, tal vez, estaban las respuestas. Siguiendo nuestra intuición nos encontramos con la propuesta de Graciela Aldana<sup>111</sup> con quien coincidimos al señalar que algunos aspectos de la personalidad influyen de manera importante para que ocurran estos bloqueos. Señalaremos algunos de ellos:

#### **1. Falta de respeto a la diversidad.**

Nuestra cultura no acepta lo diferente, por el contrario, quien es diferente es señalado y excluido del grupo. Cuesta mucho trabajo aceptar y respetar aquello que se sale de los parámetros establecidos y nos volvemos intolerantes ante lo diverso. Cancelamos cualquier idea divergente que nos proponga salirse de lo cotidiano para ir más allá de lo conocido.

---

<sup>111</sup> El encuentro con la propuesta fue a través de un taller de *Expresión Corporal* que impartía Guadalupe Corona. Era un espacio de reflexión en la acción sobre las actitudes creativas (Arquetipos).

Al respecto, Aldana, señala cómo a pesar de los cambios favorables ocurridos en la educación en los últimos años, ésta sigue fomentando la uniformidad junto con rutinas y procedimientos que están cada vez más alejados de los intereses de los educandos. “Este afán de normativización y homogenización genera individuos sumisos, afanados por congraciarse con el maestro o con el jefe y obtener su aprobación, y no personas curiosas confiadas en sus propias posibilidades, respetuosas y receptivas ante las ideas divergentes entusiasmadas con el arte del descubrimiento.”<sup>112</sup>

## 2. El desprecio a lo subjetivo e intuitivo.

En este tiempo se sobrevalora lo científico y técnico como lo únicos caminos que llevarán con certeza al conocimiento. Quedando la intuición, lo artístico y lo imaginario en una situación poco o nada valorada.

En este sentido, coincidimos con Graciela Aldana quien afirma que la intuición es el punto de partida de la creatividad. “La intuición, entendida como ese sentimiento interno, visceral, acerca de cualquier situación, el cual se alimenta de nuestra más profunda sabiduría y de nuestra verdad personal, es un punto de partida esencial en la creatividad.”<sup>113</sup>

En este punto, Aldana cita a Barker, quien considera a la intuición como un ingrediente clave de los pioneros, quienes basados en sus intuiciones asumen riesgos sin tener un mapa claro, abriendo camino, mientras los colonos esperan los mapas descubiertos por los pioneros. Llama a la intuición un acto de fé, con base en el cual se toman decisiones con poca información. Debido a todo ello, confiar o hacer caso a nuestra intuición puede ayudarnos a tener experiencias valiosas.

<sup>112</sup> Aldana, Graciela. *Op.Cit.* p. 53.

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 54.

### **3. El miedo a la imaginación, a la utopía, al cambio.**

La nuestra es una cultura que pone el énfasis en el pensamiento lógico y razonado. Desde allí se fomenta el sentido de realidad con máximas como “poner los pies en la tierra”, “los sueños, sueños son”. Sólo se nos permite entrar en contacto con nuestros sueños y con nuestra imaginación cuando somos niños, y eso a veces. Pero conforme avanza el tiempo y nos vamos volviendo adultos nos educan lejos de los sueños y de las utopías. Nos da miedo soñar despiertos por temor a despertarnos decepcionados. Así, nos vamos haciendo de un discurso en el cual encontramos razones para no arriesgarnos, para decir NO al cambio, si de todas maneras las cosas no van a funcionar.

Al eliminar de nuestra vida la capacidad de imaginación y de soñar, destruimos también nuestra capacidad de arriesgar y de cambiar. Los sueños, las utopías, nos proponen trabajar por aquello que anhelamos, que deseamos. Nos inducen a pasar a la acción.

“Una actitud de búsqueda permanente, de crítica transformadora, de compromiso con lo que a primera vista parece imposible, configura el tan sano descontento creativo, fundamental para atreverse a romper esquemas y asumir la existencia como un proceso inspirado en la filosofía de lo no final.”<sup>114</sup>

### **4. El facilismo: Sinónimo de felicidad.**

De una u otra manera nos pasamos persiguiendo la felicidad como la meta mayor de nuestra vida sin saber exactamente qué estamos buscando. Sólo la llamamos felicidad sin ponerle nombre y apellido. Casi siempre se nos presenta como aquello que ahora no tenemos, pero que quisiéramos tener. Sospechamos que existe porque nos parece verla en los otros, en aquellos que “no tienen problemas”, que no tienen conflictos. Erróneamente pensamos que esto es la felicidad.

---

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 56.

“El no plantear retos, enarbolar lo fácil, la ausencia de conflicto, como sinónimo de felicidad, conlleva a una idealización de las relaciones, a un exagerado afán de confort y a una actitud negativa y paralizante ante los problemas y nos impide desarrollar adecuados niveles de tolerancia a la frustración. Aprender aceptar y valorar el conflicto como dinamizador de las relaciones y de las instituciones no es tarea fácil.”<sup>115</sup>

El reto y el desafío nos ayudan a crecer porque nos coloca en una situación de “lucha continua” por encontrar nuevos caminos, otras soluciones. Además nos dan la oportunidad de aprender del error y de la experiencia que nos hará más tolerantes a los errores propios y ajenos.

### **5. Las relaciones basadas en normas preestablecidas.**

El imponer estilos y pautas de relación hace que perdamos la espontaneidad a la hora de relacionarnos y nos conduce a relaciones estereotipadas. Esto no nos permite ir más allá de lo que conocemos de la gente; por tanto, perdemos la oportunidad de conocer a fondo, y de otra manera, a la persona que tenemos en frente. Se nos escapa toda posibilidad de aventurarnos en la exploración de la riqueza que pueda tener un ser humano. No nos estamos permitiendo “hacer extraño lo conocido”.

De igual forma, en las relaciones con nosotros mismos, “congelamos las posibilidades de transformación con frases como: “Yo soy así”, “A mi edad”, etc. O lo que es peor, evadimos temerosamente esa posibilidad de contacto con nuestro mundo interno”<sup>116</sup>

### **6. La hiperactividad, el afán y la ausencia de espacios de sentido.**

“Estamos empeñados en una loca carrera contra reloj que nos impide disfrutar de la vida, encontramos con nuestras verdaderas prioridades, descubrir metas significativas.”<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.* p. 58.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 59.



A decir de Aldana, para descubrir esas metas significativas es necesario crear un espacio de reflexión, por lo cual cita a Robert Kriegel cuando éste plantea reconocer que: “(...) las metas son sueños con alas. Sin embargo, el descubrirlas requiere tiempo, reflexión y retroalimentación, (contrariamente) la escuela parece muy afanada en la adquisición de contenidos y el cumplimiento de programas como para <<perder el tiempo>> en este tipo de actividades.”<sup>118</sup> Como contraste, Aldana trae a colación la frase que escribiera un alumno de bachillerato en un taller de creatividad: “Urge recuperar espacios de búsqueda de sentido para compartir visiones, descubrir metas significativas, plasmar utopías y <<lograr que la realidad supere nuestros sueños>>(...)”<sup>119</sup>

### 7. Deficiente autoestima.

Tal vez este aspecto de la personalidad sea el talón de Aquiles de la creatividad personal. Digamos que si esta base de la estructura personal no se encuentra firme, no tendremos éxito en ningún proceso creativo que podamos emprender.

Por ello, Graciela Aldana propone trabajar la baja autoestima -que tanto daña nuestra creatividad-, sugiriendo activar y animar el proceso creativo a través de los **Arquetipos**, que se comprenden como representaciones mentales, expresadas a través de la conducta, de las **actitudes creativas**. Cuando estas figuras arquetípicas no guardan un equilibrio entre la luz y la sombra, la integración de las polaridades, la persona sufre desajustes que no puede controlar, o no sabe cómo controlar, trayendo como resultado que el individuo se encuentre inmerso en un círculo vicioso determinado por los bloqueos a la generación de ideas, en suma a la creatividad.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*

Este tipo de bloqueo (baja autoestima) tiene un efecto más demoledor sobre nuestra creatividad, pues...

“(...) posee raíces más profundas que se remontan a nuestra historia cultural y a nuestra infancia. Se evidencia en una desvalorización de nuestros puntos de vista y en la utilización de estrategias de autosaboteo como la autodesvalorización, el permanente posponer, o la cara oscura del perfeccionismo, etc. Antes de que los demás nos cuestionen, nuestro crítico interno se hace sentir con afirmaciones de duda, temor, miedo a la desaprobación, al fracaso y al error. Empezamos a compararnos, a dudar de nuestra capacidad y entregamos nuestro poder de ser y hacer a los demás, perdiendo así la oportunidad de crecer y desarrollarnos.”<sup>120</sup>

### 8. Miedo al riesgo.

Para sostener una vida adecuada buscamos un trabajo seguro, un sueldo estable, una pareja que nos acompañe siempre, en fin, buscamos todas estas cosas que nos hagan sentir cómodos, que nos den seguridad. Cualquier cosa que ponga en riesgo nuestra comodidad y seguridad la descartamos de manera automática. Aún así, es necesario aprender a fluir con el tiempo, a asumir riesgos y a romper esquemas, aspectos fundamentales para sobrevivir en nuestro tiempo, poderosamente marcado por los cambios acelerados. Sin embargo, el miedo a la movilidad, la incertidumbre y el caos, nos paralizan

Ante esto, se sugiere “(...) desarrollar la capacidad de riesgo (lo cual) requiere de un clima de soporte, en el que se valore la experimentación y el riesgo como factores de aprendizaje decisivos.”<sup>121</sup> Para perder el miedo a lo desconocido y al riesgo, uno debería asumir un riesgo diario comenzando con situaciones relativamente sencillas hasta llegar a otras que impliquen un nivel de complejidad mayor.

Estos son algunos de los factores que nos interesa destacar y que representan obstáculos a la creatividad, pues contribuyen a emprender de manera importante el tema sobre los bloqueos presentes en el proceso creativo.

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 61.

## Estrategias y activadores creativos.

Pero, ¿qué papel juegan las técnicas en el contexto de la aparición de las parálisis creativas?, tanto Graciela Aldana como David de Prado<sup>122</sup>, Edward de Bono están convencidos de que educarnos, formarnos y entrenarnos en el campo de las estrategias y técnicas creativas nos ofrece la posibilidad de fomentar una inteligencia creativa que nos permitirá encontrar un estilo de pensar, de actuar, de sentir, y de percibir, total.

Dichas estrategias contribuyen a ampliar nuestro campo de acción con mayor libertad, confianza, eficacia, placer, diversión, porque nos invitan a explorar, a indagar, y a tomar menores y mayores riesgos para crear.

En lo referente a las técnicas y estrategias, Graciela Aldana apunta:

“Indudablemente son un ordenador muy importante del pensamiento y un desbloqueador de frenos adquiridos, originados en una educación mal enfocada (...) Las principales funciones que cumplen las técnicas son: devolver la confianza, alentar nuevamente la posibilidad de ensayar, de proponer, aprender a crear climas propicios que la estimulen, que suministren un espacio cómodo de experimentación, y descubrir, en la interacción con otros, el papel privilegiado del grupo como estimulador y catalizador de la sinergia, entre otras.”<sup>123</sup>

Por otro lado, y aunque sabemos que la creatividad como tal, no se enseña, sí en cambio partimos de la premisa que todos somos potencialmente creativos. Luego entonces hay aspectos relacionados con la creatividad que pueden ser enseñados. Al respecto Aldana sugiere:

“Sin pretender que exista algo así como una gramática de la creatividad, si es posible comprobar el impacto positivo que tienen entrenamientos bien enfocados sobre aspectos claves, los cuales son susceptibles de ser enseñados para contribuir con el incremento de la productividad creativa. Por ejemplo, la comprensión de las etapas del proceso creativo.”<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Director del Instituto Avanzado en Creatividad Aplicada Total, en Santiago de Compostela, España, creador de las cátedras en Creatividad Aplicada Total (Máster y Doctorado), estudioso y animador incansable de la técnica creativa Torbellino de Ideas.

<sup>123</sup> Aldana, Graciela. *Op. Cit.* p. 67.

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 68.

En efecto, existe una vasta investigación empírica que demuestra la influencia positiva del entrenamiento en el desarrollo de las distintas habilidades del pensamiento creativo, así como la influencia igualmente favorable del entrenamiento en enfoques de solución creativa de problemas.

Por su parte, David de Prado en su *Manual de activación creativa* destaca la importancia y la funcionalidad que tiene el entrenamiento y aplicación de los activadores creativos para dimensionar positivamente el proceso creativo.

“Estos activadores de la creatividad sirven de desencadenamiento y estimulación, de cultivo y práctica sistemática del pensamiento divergente, buceador e inquisidor de nuevas perspectivas y enfoques, de nuevas metas y métodos, de nuevos estilos y realizaciones pudiéndose aplicar a todos y cada uno de ellos a una idea, a un objeto a un producto cultural, a un problema, a un fenómeno; al método y proceso de ejecución; a las metas y funciones que pueden cumplir y cumplen; a la manipulación de los materiales y al modo de presentarlos.”<sup>125</sup>

Más adelante sugiere también atender a la necesidad de la puesta en práctica y la repetición de dichas técnicas creativas con el fin de lograr que la aplicación se vuelva algo espontáneo, una forma de pensar que vaya más allá de la técnica.

“Estos activadores creativos pueden conceptuarse como **entrenadores del ingenio y de la inteligencia global-divergente y lógica-intuitiva y racional o discursiva**, siempre y cuando se practiquen un número elevado de veces. Realizar cada activador es ejercitar de una forma distinta o poco habitual el pensamiento”<sup>126</sup>

Son diversas las estrategias y las técnicas con las que se puede trabajar de acuerdo al momento, a las circunstancias, a las personas involucradas y al tipo de proceso. Es

---

<sup>125</sup> De Prado, David, *Manual de Activación Creativa*. (Texto inédito) Creación Integral S.L., Santiago de Compostela, España, 2003.

<sup>126</sup> *Ibid.*

cuestión de diagnosticar, a través de las manifestaciones del proceso, cuál sería la estrategia (s) o la técnica (s) adecuada para el momento que se vive del proceso creativo.

De Prado propone 19 estrategias, que aquí presentamos muy sintéticamente, especificando sus objetivos y/o efectos esperados. Estas estrategias se agrupan en cuatro categorías con relación a la función mental preponderante:

- 1ª. Activadores creativos de análisis.
- 2ª. Activadores divergentes de búsqueda y síntesis clasificatoria.
- 3ª. Procedimientos lógicos de solución, proyecto y aplicación innovadora.
- 4ª. Técnicas creativas de transformación fantástica.

El proceso integrado de estas estrategias –a decir de De Prado- sigue las etapas lógicas de **análisis, síntesis y aplicación innovadora**, para culminar con modelos de fantasía-original y llamativa que se apartan radicalmente de las formas convergentes o convencionales de pensamiento y de actuación, y que han de servir para encontrar nuevos productos, ideas e invenciones, con lo cual poder enriquecer las tareas creativas más clásicas de análisis, síntesis, y solución de problemas.

## CUADROS DE ACTIVADORES CREATIVOS: PROCEDIMIENTOS Y ACTIVIDADES<sup>127</sup>.

### I. PROCEDIMIENTOS CREATIVOS DE ANÁLISIS

ACTIVADOR	OBJETIVOS-EFECTO.
1. <b>Torbellino de ideas.</b>	Agotar ideas, fluidez y flexibilidad ideacional, libre expresión.
2. <b>Juego lingüístico con palabras.</b>	Romper el sentido unívoco de la palabra, hacerla nueva, reinventarla.
3. <b>Desguace de frases.</b>	Reestructurar combinatoriamente las frases o enunciado, encontrar lo opuesto, lo distinto, etc.  Recrear los títulos, componiendo otros, lo más

<sup>127</sup> Resaltamos en negritas las técnicas que hemos usado preferencialmente en el transcurso del proceso creativo teórico y práctico (escritura texto dramático) de esta investigación.

4. <b>Análisis recreativo de textos.</b>	originales posibles.
5. Lectura recreativa de imagen. (Diseños/fotos/cuadros)	Traducir una imagen en mil palabras, leer su mensaje y su forma, color, contenido...transformarlo.

### II. ACTIVADORES CREATIVOS DE BÚSQUEDA Y SÍNTESIS CATEGORIAL

ACTIVADOR	OBJETIVO-EFECTO.
6. <b>Búsqueda interrogativa libre.</b>	Acostumbrarse a encontrar preguntas antes que respuestas, agudizar el olfato inquisitivo.
7. <b>Interrogación divergente categorial.</b>	Saber preguntar por algo sin que nada se escape, dar un nuevo sentido y forma original a las preguntas.
8. <b>Flexibilidad/agilización mental: todo el objeto.</b>	Ser capaz de elaborar un discurso con sentido y organización lógica de modo abundante lejos de lo superfluo y lo usual, y si jugando con lo desconocido o extraño.

### III. PROCEDIMIENTOS LÓGICOS DE SOLUCIÓN, PROYECTO Y APLICACIÓN INNOVADORES.

ACTIVADOR	OBJETIVO-EFECTO
9. <b>Pros/contras.</b>	Explorar lo real en su dinámica positiva (pros y ventajas) y negativas (contras, desventajas, dificultades, lagunas)
10. <b>Prevención de consecuencias.</b>	Prever las consecuencias positivas/ negativas de cualquier acción y prevenir cómo atajarlas.
11. <b>Proyectos vitales</b>	Planificar de modo realista proyectos de acción vital, de empresas nuevas o de invención de recursos o trabajos originales.
12. <b>Biónica.</b>	Derivar de un fenómeno o estructura o estructura funcional de un ser vegetal o animal, una tecnología útil.
13. <b>Solución creativa de problemas.</b>	Plantear problemas de modo llamativo, exagerado o novedoso y dar los pasos para su solución ingeniosa.

### IV. TÉCNICAS CREATIVAS: TRANSFORMACIÓN FANTÁSTICA.

ACTIVADOR	OBJETIVO-EFECTO
14. <b>Metaforización aralógica.</b>	Estimula el pensamiento visual e imaginativo. Ayuda a clarificar el pensamiento, a encontrar nuevas ideas y productos.
15. <b>Analogía Inusual.</b>	Comparar lo incomparable.

16. Máquinas transformativas.	Dado un artefacto o idea u objeto, reconvertirlo en otro distinto.
17. <b>Metamorfosis total del objeto.</b>	Transformar totalmente un objeto en todos sus elementos, materiales, formales, funcionales, relacionales...
18. <b>Relax imaginativo.</b>	Relajándose identificándose con un proceso natural.
19. Imitación transformativa. Chistes gráficos, publicidad, objetos cuadros, titulares de prensa, etc.	Fomentar el espíritu innovador y productivo más allá de la imitación reproductiva.

De las estrategias expuestas arriba revisaremos a mayor profundidad las nueve que hemos marcado con negritas, las cuales responden a nuestras búsquedas, en cuanto a su utilidad para el proceso creativo teatral, en general. Las que se describen abajo fueron elegidas bajo el criterio de funcionalidad, específicamente para esta investigación denominada "Práctica-Mariposa".

1. **Procedimientos creativos de análisis.**
  - ❖ **TORBELLINO DE IDEAS.**
  - ❖ **ANÁLISIS RECREATIVO DE TEXTOS.**
2. **Activadores creativos de búsqueda y síntesis categorial.**
  - ❖ **BÚSQUEDA INTERROGATIVA LIBRE.**
3. **Procedimientos lógicos de solución, proyecto y aplicación innovadores.**
  - ❖ **PROS/CONTRAS.**
  - ❖ **PROYECTOS VITALES.**
  - ❖ **SOLUCIÓN CREATIVA DE PROBLEMAS.**
4. **Técnicas creativas: Transformación fantástica.**
  - ❖ **METAFORIZACIÓN ANALÓGICA.**
  - ❖ **ANALOGÍA INUSUAL.**
    - **MAPA MENTAL (Torbellino de ideas graficado).**
    - **SEIS SOMBREROS PARA PENSAR (Analogía Directa).**
    - **METAFORA DE LA MARIPOSA (Analogía Directa)<sup>128</sup>.**
  - ❖ **METAMORFOSIS TOTAL DEL OBJETO.**
  - ❖ **RELAX IMAGINATIVO.**

<sup>128</sup> Estas tres últimas se especifican en la medida que han sido implementadas a lo largo de este proceso. En su momento, haremos una descripción específica como estrategias elaboradas y complejas que forman parte de las llamadas **Técnicas creativas de transformación fantástica**.

## **Procedimientos creativos de análisis.**

### **Torbellino de Ideas.**

En los inicios de esta investigación, durante los primeros encuentros entre las creadoras de esta tesis, se implementó el uso del Torbellino de Ideas (T.I.), a través del Mapa Mental (M.M.)<sup>129</sup>, con el fin de exponer de manera gráfica todas las ideas que se tenían acerca de los temas que nos inquietaban (y que eran muchos), debido a que necesitábamos una organización y una referencia de partida para elegir el tema de tesis. (Ver capítulo 4, descripción de cómo se aplicó la estrategia)

La cantidad nutrida de ideas nos llevó en esa primera etapa a obtener un cúmulo de propuestas que nos sorprendieron y no dudaron en hacerse “bolas en la cabeza”, pero con el reto de poderlas organizar.

El Torbellino de Ideas (T.I.) sirvió pues, en esta primera etapa, para alentar la exposición de todas las propuestas que fueron apareciendo como ideas preliminares, con la consigna de la no censura, crítica o valoración anticipada, por lo que se expuso y escribió todo lo que fue apareciendo para después poder organizarlo.

En esta etapa podría pensarse que no hay idea clara sobre lo que se quiere hacer. Y en un sentido, así es. Se parte de la incertidumbre, de la no certeza por nada para que la aplicación del Torbellino de Ideas consiga la fluencia de ideas y propuestas global.

---

<sup>129</sup> Mapa mental: Es una técnica gráfica del pensamiento irradiante. También llamada cartografía mental. Se apoya en la Técnica del *brainstorming* ( Tormenta de Ideas). En el Mapa Mental se incorporan formas, colores estimulando la imaginación y dando libre expresión a las emociones. Su creador es el inglés Tony Buzan (1942).



### **Sentido General del Torbellino de Ideas (T.I).**

El Torbellino de ideas o *brainstorming* es la técnica fundamental de desarrollo creativo, aplicada a los más variados cometidos: Publicidad, alta gestión, dinámicas de grupos, etc., dando origen a numerosas variantes..

#### **¿Para qué sirve el TI?**

“Sirve para fomentar la libertad de expresión, la desinhibición grupal, el no dejar cosas en el tintero. Liberar el subconsciente, explorar libremente un tema o sacar todas las ideas del sujeto o grupo”<sup>130</sup>

Cuando se hace en grupo, funciona también como integración grupal, en una dinámica en la que cada uno se siente participe de las ideas que se van aportando y que más tarde llegarán juntos a una conclusión. Se fomenta el respeto a lo diferente, al no juzgar lo que el otro piensa. El participante se da la oportunidad de escuchar a los demás y obtener otros puntos de vista.

De manera individual, la persona descubre su capacidad para generar ideas. Ayuda, en gran medida, a aclarar la ideas que teníamos, incluso a mejorarlas e ir más allá.

#### **Objetivos y efecto del T.I.**

Pretende obtener el mayor número de ideas y sugerencias, lo más **variadas** posibles, incluso llamativas, absurdas y **originales** en el menor tiempo posible (de 10 a 30 minutos) sobre un tema o cuestión. Produce fluencia ideacional y agilidad mental, un clima mental y social de libertad de expresión, de respeto, tolerancia, escucha y desinhibición.

---

<sup>130</sup> De Prado, David, *Manual de Activación Creativa*. (Texto inédito) Creación Integral S.L., Santiago de Compostela, España, 2003.

### **Proceso, fases o tareas de desarrollo del T.I.**

En principio se explicitan, y cuando es necesario, se recuerdan las reglas de oro del Torbellino de Ideas:

- a) **No rechazar ni censurar** ninguna idea o matiz, escribiéndolas de modo completo tal como van surgiendo.
- b) **Proceder con rapidez**, sin discusiones.
- c) **Escuchar** las ideas anteriores o de otros, añadiendo elementos, mejorándolas, etc.

#### **Primera fase: Estimulación.**

Se plantea un problema, cuestión o pregunta abiertos y vivos que tengan múltiples posibles respuestas o enfoques, animando a dar el mayor número de ideas.

#### **Segunda fase: Promoción de ideas.**

Se responde durante varios minutos, extensamente, sin parar, todo lo que se nos ocurra.

#### **Tercera fase: Valoración y aplicación de ideas.**

Entre otras se puede hacer estas actividades didácticas:

- a) Completar las ideas inexactas.
- b) Elegir las mejores señalándolas con una cruz (por práctica, útiles, asertivas, etc.)
- c) Subrayar las originales, extrañas o imposibles y se hace un plan paso a paso para hacerlas viables o ejecutarlas.
- d) Hacer una síntesis o clasificación de las ideas de modo gráfico o en esquema.
- e) Hacer un *comic*, una narración o un anuncio publicitario, con *slogan*.
- f) Medir la creatividad desplegada: Contando el número de ideas habidas (verbos, adjetivos, nombres, adverbios, productividad); Contando el número de categorías distintas obtenidas o variedad de respuestas (flexibilidad). Contando el número y

calidad de ideas originales, extrañas, únicas, chocantes, inusuales dadas (originalidad).

### **Análisis Recreativo de Textos (A.R.T.)**

#### **Sentido general del Análisis Recreativo de Textos.**

Cuando se analiza un texto dramático buscamos en su estructura profunda el contenido, el mensaje, el sentido de trabajar precisamente ese y no otro texto. Valoramos el estilo, los personajes, la visión del autor, etc. Sin embargo, muchas veces nos quedan las ganas de hacerle una que otra transformación que nos deje satisfechos. En muchos de los casos el texto se enriquece, pero también hay que decir que no siempre se logran excelentes resultados. Aquí es donde entra el enfoque creativo que orienta el análisis hacia la comprensión del mismo para recrearlo, transformando el texto original. La estrategia da oportunidad al lector o crítico, de ser un recreador, que es la mejor forma de entender al autor original, poniéndose en su lugar en el instante de escribir el mismo texto (con sus ideas, sus sentimientos, o los contrarios).

#### **¿Para qué sirve el A.R.T.?**

El Análisis Recreativo de Textos:

“(…) es un mecanismo elemental de creación, que busca no caer en las redes de la imitación de modelos, al aprovechar la estructura sintáctico-semántica del texto original y los propios recursos lingüísticos –palabras, metáforas, etc.- recreados, sirviéndose de los activadores creativos del Juego Lingüístico y Desguace de Frases.”<sup>131</sup> (Véase el cuadro de Síntesis de Activadores Creativos).

En el caso de los textos teatrales, es necesario que previamente se lleve a cabo el trabajo de mesa (análisis de texto) que implica una investigación ardua sobre el autor, sus

---

<sup>131</sup> *Ibid.*

obras, el contexto histórico, del tema, la anécdota, el tiempo, el espacio donde se desarrolla la obra; y de los personajes, de la relación que existe entre ellos. Para luego, con conocimiento de causa, poder hacer las adaptaciones necesarias.

### **Objetivos y efectos del Análisis Recreativo de Textos.**

Sentirse creador al nivel del autor del texto original, comprobando lo fácil que resulta aprender a crear literariamente de modo original explotando los recursos ajenos. Entender que la mejor (única) forma de comprender un producto creativo consiste en intentar ponerse a su altura.

Sin duda, en este punto, es fundamental observar que ponerse a la altura del autor no siempre es fácil, pues la condición misma de un texto dado determinará el resultado obtenido.

No es lo mismo transformar, por ejemplo, la pieza *Selaginela*, del autor Emilio Carballido, cuando se trata de una estructura dramática sencilla en la que se muestra la trayectoria lógica y predecible de un carácter dramático como Ofelia, su protagonista adolescente, y donde el lenguaje coloquial es fácilmente legible y susceptible de recrear en el tiempo y en el espacio; a conseguir un sustancial análisis recreativo de textos y la consecuente transformación creativa y significativa de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, en virtud de que el contexto dado es muy específico, históricamente hablando. Aunque la trayectoria dramática esté marcada por una anécdota clara y lógica del desarrollo de caracteres y el lenguaje dado por la estructuración versificada, correspondiente a un modo cultural específico (idiosincrasia y estilística denotada en el lenguaje), es sin duda el reto mayor para la aplicación afortunada de esta técnica.

Evidencia de esto, la podemos encontrar, por citar un ejemplo muy conocido, en el musical *Amor sin barreras*<sup>132</sup>. El cual adapta el tema shakesperiano al contexto estadounidense de los años sesenta, incorporando la estructura socio-cultural en pugna: el pleito entre dos diferentes grupos: los pandilleros juveniles estadounidenses en rivalidad con las comunidades de inmigrantes, poseedores del reclamo socio-cultural que devendrá en una cultura del resentimiento antiamericano.

Así pues, el trabajo de intervenir este tipo de literatura dramática, considerando a sus autores como “monstruos”, hitos de la dramaturgia, supone un grado de complejidad que, por otro lado, plantea un reto creativo fundamental debido al prejuicio de lidiar con el “respeto” al autor, prevaleciente hasta hoy día.

Por lo demás, y en la clave de la transformación creativa aludida aquí, ha de fomentarse el ejercicio de transformar los textos, independientemente del autor que se trate, en la medida que la estrategia creativa aplicada (A.R.T.) nos conduzca al encuentro de nuevos mundos, los cuales no habrían sido descubiertos sin la oportunidad del enfoque renovador que trae la creatividad.

---

<sup>132</sup> “(...) reconocida ya como una obra fundamental del cine moderno. (...) *West Side Story*, conocida en México con el romantisimo y delicado nombre de *Amor Sin Barreras* (...) Aparece en el año de 1961, con un sólido guión de Ernst Lehman, impresionante música de Leonard Bernstein y Stephen Sondheim y dirección de Robert Wise y Jerome Robbins, responsable también del manejo de las coreografías(...) La historia, que es en realidad una puesta al día del clásico de Shakespeare *Romeo y Julieta* sirve también como pretexto para evidenciar dos problemas sociales que comenzaba a dar dolores de cabeza a las autoridades estadounidenses: el pandillerismo juvenil y los constantes problemas con las comunidades de inmigrantes. En medio de este mar de confusiones y riñas por el dominio del territorio de un barrio al oeste de Nueva York se desarrollará la historia de amor entre María, una hermosa joven recién llegada de Puerto Rico, y Tony, un yanqui ex miembro de la pandilla de los Jets, quien ahora ha decidido rehacer su vida fuera de las calles”, en: <http://www.revistacinefagia.com/arti016.htm>.

**Proceso, tareas para el desarrollo del A.R.T.**

David De Prado detalla las etapas que supondrían la aplicación del análisis recreativo de textos, para un texto que no es propiamente teatral, pero factible de aplicarse a un texto dramático.

**Primera Etapa.** Leer el texto subrayando las palabras, frases y/o expresiones (verbos, nombres, etc.) clave para la protección del sentido. En el caso del texto dramático, podemos subrayar aquellas frases que nos indiquen o nos ayuden a identificar los temas o el tema principal y la anécdota.

**Segunda Etapa.** Subrayar con rojo las expresiones y figuras de lenguaje (metáforas, símiles, epítetos, etc.) que enriquecen literariamente el texto. (Aquí, tal vez, cabría poner atención en la forma y el estilo de hablar de los personajes.)

**Tercer Etapa.** Buscar, crear expresiones y figuras afines/contrarias y escribirlas. (Activador creativo No. 2 y 3. Véase Síntesis de Activadores Creativos). Para el texto dramático, podríamos jugar con las frases de los personajes cambiando la intención por otras contrarias o afines. Esto nos permite comprender por qué dicen lo que dicen y no otra cosa.

**Cuarta Etapa.** Encontrar la estructura lógica o expresiva que unifica el texto. Para el caso del texto teatral, identificar cuál es la estructura dramática.

**Quinta Etapa. Recreación original.** Re-escribir el texto con palabras distintas manteniendo el mismo estilo; o bien con sentido y estilo distinto (variando el mensaje y modo de expresarlo).

**Otras actividades propuestas para la aplicación de A.R.T.**

1. Leer el texto de diferentes formas.
2. Decirlo con las propias palabras, expresando el mismo sentido.

3. Decir lo mismo que el texto con palabras que tengan significado parecido.
4. Escribir una paráfrasis interpretativa.
5. Cambiar las palabras clave, verbos, nombres, adjetivos con libertad; significando nuevas palabras.
6. Dibujarlo en *comic*; darle color al texto.
7. Hacer una comedia musical.
8. Dramatizarlo.
9. Inferir la concepción de la vida del autor, su filosofía vital.

#### **Algunas ventajas de estas actividades.**

- a) Enriquece el vocabulario buscando palabras contrarias, similares, etc.
- b) Se enriquece el contenido con matizaciones de los sentimientos de los personajes, de las acciones –verbos- y de las cosas.

#### **Búsqueda Interrogativa (B.I.)**

##### **Sentido General.**

Cuestionar y ser cuestionado es una de las características del ser humano. El hombre busca e indaga sobre lo que tiene alrededor. Intenta encontrar las respuestas a múltiples preguntas: interrogarse e interrogar es una tarea esencial del ser inteligente, estimula la curiosidad y es fuente continua del conocimiento.

Las preguntas son el punto de partida para iniciar un proceso de aprendizaje. Son éstas las que nos llevan a emprender una búsqueda que aclare nuestra inquietud de saber, de conocer. Por eso es importante que en la escuela se dé oportunidad al alumno de expresarse a través de preguntas para descubrir qué clases de temas o asuntos le interesan, y así, el

maestro poder orientar sobre la búsqueda del material conveniente que satisfaga el deseo de conocer.

### **¿Para qué la Búsqueda Interrogativa?**

“Esta actividad pretende agudizar la capacidad de asombro y de descubrimiento; de preocuparse por escudriñar los deseos de saber de cada sujeto; de despertar su atención por lo que puede ser conocido”<sup>133</sup>.

Cuando partimos del propio deseo de conocer, es decir, cuando se ha despertado nuestra curiosidad por indagar, podemos asegurar que el proceso que se lleve a cabo será gozoso y placentero, no sin obstáculos, pero si estaremos más fuertes para resolver lo que se vaya presentando.

### **Objetivos y efectos de la interrogación libre.**

Con este activador puesto en práctica antes de abordar cualquier tema, se logra un diagnóstico de los intereses de investigación y de saber qué preocupan al sujeto o grupo, pudiendo programar autónomamente los propios objetivos y tareas de aprendizaje.

Puede generar nuevos intereses, métodos y formas de aprendizaje, manteniendo viva la curiosidad por el saber, que se puede dar en cualquier situación y momento de la vida, preguntando a quienes están implicados en esa cuestión o tema.

Si nuestro sistema educativo “oficial” se rigiera por este pequeño detalle de tomar en cuenta a uno de los participantes del proceso enseñanza aprendizaje (alumno), tal vez tendríamos mejores programas, con niños más felices porque encuentran un por qué y un para qué de lo que están aprendiendo

---

<sup>133</sup> De Prado, David, *Manual de Activación Creativa*. (Texto inédito) Creación Integral S.L., Santiago de Compostela, España, 2003.



### **Etapas del proceso de búsqueda interrogativa.**

**Primera Etapa.** Hacer un torbellino de ideas sobre las cosas que te gustaría saber sobre un tema o cuestión colocando los temas en columna.

**Segunda Etapa.** Escribir al margen de las mismas formulaciones precisas y concretas en forma de preguntas preparadas para entrevistar a un sabio “imaginario” sobre el tema.

**Tercera Etapa.** Intentar lanzar hipótesis o conjeturas realistas y fantásticas sobre cada una de esas preguntas y respuestas.

### **Ejercicios creativos de interrogación.**

- a) Poner un círculo en las preguntas más interesantes.
- b) Formular alguna pregunta llamativa, original o absurda.
- c) Realizar algún ejercicio literario o plástico original sobre el tema aprovechando las preguntas y respuestas.

### **Pros/ Contras: Alternativas.**

#### **Sentido general.**

Cuando alguien se atreve a ver el lado “malo” de las cosas se le dice que es un pesimista. Nunca se nos ocurriría pensar que sólo está viendo el otro lado de la moneda. Nos educan para ver siempre el bueno, el otro lo negamos. Pero cuando aparece de repente no sabemos qué hacer con eso, porque no lo habíamos previsto. Observar ambos lados de la situación, de manera objetiva, sirve para tener una visión general de la situación, sin tendencias. Esto ayudará a tomar mejores decisiones sobre lo que se va hacer y cómo proceder en caso de que aparezcan cualquiera de los dos casos (pros y contras).

Al respecto De Prado comenta en su manual *Técnicas de expresión creativa*:

“El temor de ver el lado malo de las cosas, a correr el velo de lo prohibido u oculto es un obstáculo normativo- social interiorizado, que precisa ser transgredido para impulsar el sentido experimentador, curioso o aventurero del ser inteligente, base y clave de todo descubrimiento e invención. Por ello se insta a explorar los pros (ventajas) y contras (inconvenientes) y problemas o fallos reales y posibles de los mismos.”<sup>134</sup>

### Los para qués del Pros/Contras

En creatividad se habla de correr riesgos, para hablar de atreverse a asumir un proyecto, a tomar decisiones, andar un camino, etc., con conocimiento de causa. Es decir, primero tenemos que evaluar la situación. Saber sobre qué estamos parados, conocer el mar que navegamos. Esto es de suma importancia para planear y proyectar nuestras ideas. No tomamos riesgos en el vacío, más bien nos preparamos para asumir las variantes que puedan ocurrir. Luego entonces, evaluar las circunstancias sobre las que vamos a trabajar implica revisar todos los ángulos posibles. Los pros y los contras serían dos aristas importantes con las cuales poder aprender a ver de las cosas. Con ello...

“(…)se intenta lograr seres más cautos y prudentes intelectualmente, menos confiados y obtusos, más abiertos a explorar lo bueno y lo malo de las cosas, para hacer un espíritu escéptico relativista intelectualmente y optimista volitiva y operacionalmente, al prever siempre alternativas de mejora y superación de las desventajas y fallos”<sup>135</sup>

### Objetivo Efecto.

La aplicación de la estrategia Pros y los Contras, ayudará a abordar aquellos temas que de entrada, a primera vista, parecen bastante conflictivos, pues dará oportunidad de ver el lado positivo, animándonos a trabajar con los problemas, tal vez ya sin tanto miedo. Y viceversa, los temas que aparentemente parecen muy positivos, es conveniente someterlos a una revisión para detectar aquellas posibles fallas, con lo cual no confiarse en exceso y estar prevenidos.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

“Activar el interés positivo por lo real de búsqueda, indagación, conocimiento y apropiación por su valor e importancia, mientras se previene de sus peligros reales, o potenciales. Neutralizar la estereotipia sobre ciertos temas conflictivos o con carga excesivamente positiva o negativa.”<sup>136</sup>

Esta estrategia nos permite tomar decisiones con objetividad, con las prevenciones posibles en el supuesto caso de que las cosas cambien.

#### **Momentos del desarrollo.**

**Primer Momento.** Decir las ventajas reales/ probables o posibles, actuales o futuras del objeto o tema en cuestión.

**Segundo Momento.** Decir todos los inconvenientes, peligros y problemas que tiene o podría generar.

**Tercer Momento.** Prever mecanismos y acciones concretas de prevención y/o corrección de cada uno de ellos.

#### **Ejercicios de integración creativa.**

- a) Valora cada propuesta del primer al tercer momento de acuerdo con criterios de incidencia real y llega a una conclusión razonada del valor del objeto.
- b) Exagera los pros y contras y dibújalos en conjunto o por separado.
- c) Haz un debate entre dos grupos de sujetos, unos a favor y otros en contra de una idea o proyecto. Ambos grupos argumentarán su punto de vista.

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

## **Solución Creativa de Problemas. (S.C.P.)**

### **Sentido general de la Solución Creativa de Problemas.**

La vida personal, social y profesional está marcada por abordar problemas, deficiencias y dificultades y encontrarles soluciones apropiadas y eficaces. Tener inteligencia en la práctica no es otra cosa que saber enfrentar los conflictos y enigmas de cada día y resolverlos con tino, adaptándose, en aparte, a la realidad o transformándola en la medida de lo posible.

La escuela debería reforzar esta parte de la resolución de problemas con un enfoque práctico que nos ayude, primero, a resolver lo cotidiano y luego todo lo demás. En este sentido nos queda claro que la educación y la formación no tiene que ver solamente con la recopilación de información, sino con la manera como aplicamos esta información en la vida práctica y cotidiana.

### **¿Para qué promover este enfoque y estrategia?**

“Si la enseñanza ha de ser viva y preparar para la vida, ha de centrarse en descubrir, plantear y resolver problemas de toda índole en cada materia y lección. Resolver muchos y variados problemas, da seguridad y confianza para transformarlos con éxito, pues la práctica capacita mental y emocionalmente”.<sup>137</sup>

Si “la práctica hace al maestro”, entonces debemos entrenarnos más en la resolución de problemas, con lo que ganamos experiencia y seguridad en nosotros mismos para enfrentar cualquier reto. Para ello, es necesario considerar que la única manera de “aprender” y ganar experiencia es a través del ensayo-error, lo cual significa trabajar sobre nuestra tolerancia para con nosotros mismos y para con los demás.

---

<sup>137</sup> *Idem.*

Si estimulamos a temprana edad la sensibilidad para percibir y resolver problemas estaríamos generando adultos con mayor tolerancia a la frustración, personas más seguras y mejor capacitadas para enfrentar los problemas.

### **Objetivos Efecto de la Solución Creativa de Problemas.**

La aplicación de la estrategia de la Solución Creativa de Problemas consigue sensibilizar a los sujetos hacia los problemas; percibir fallos y deficiencias de las situaciones, comportamientos y objetos comunes, prevenir posibles consecuencias negativas y conflictos de las acciones. Ser capaz de plantear problemas con el mayor número de soluciones, ser más objetivo y realista.

Hasta para la idea común “Todo tiene solución, menos la muerte”, propondríamos que incluso la muerte es susceptible de resolverse en vida. En la medida de acceder a una mejor calidad de vida, cuando esto es posible. Desde este punto de vista todo, absolutamente todo, tendría por lo menos una alternativa de solución.

Si tu problema tiene solución, para qué te preocupas; sino tiene solución, de igual manera, para qué te preocupas. Hemos de entenderle como una invitación a no angustiarse ante el problema para poder “ocuparse” en las alternativas de solución.

### **Tareas del desarrollo de la Solución Creativa de Problemas.**

#### **1ª. Sensibilización.**

Elegir un objeto o tema familiar de la asignatura y predecir diez fallos o deficiencias que puede tener y otros diez perjuicios o efectos negativos que pueda ocasionar.

#### **2ª. Planteamiento del problema.**

Diseccione los puntos oscuros con sus causas y consecuencias, las tentativas fallidas de solución, etc.

### 3ª. Alternativas de solución.

Imagínate el mayor número posible de soluciones para ese problema que sean reales, fantásticas e imaginarias, posibles o imposibles.

### 4ª. Valora las soluciones.

Según criterios de aplicación, costo (tanto económico como de material humano y energético (de 0 a 10). Elige las dos mejores o más efectivas, por difíciles que sean.

### 5ª. Programa.

Paso a paso su puesta en práctica, previniendo las consecuencias negativas. Planea estrategias de cómo obtener apoyo.

### Ejercicio de creatividad integrada plástico literaria.

- a) Visualizar el problema exagerándolo y dibujándolo en su totalidad, en sus partes.
- b) Hacer un cuento o narración en el que presentes el desarrollo desde sus causas hasta sus consecuencias y alternativas de solución. Ponlo en *comic*.
- c) Representar esquemáticamente el problema con flechas de flujo.

### Analogías.

La **Analogía** es una de las estrategias más importante, y más usada, en el campo de la creatividad aplicada y tiene que ver con la asociación remota.

“La **Analogía** es la relación de semejanza entre dos o más cosas (...) Es además un proceso del pensamiento fundamentado en la existencia de casos paralelos (...) Esta técnica tienen como fin la puesta en marcha del pensamiento lateral<sup>138</sup>, el inicio de secuencias de ideas al margen de los proceso lógicos y juicios críticos”<sup>139</sup>.

<sup>138</sup> *Pensamiento Lateral*. El pensamiento lateral es un pensamiento creativo, es una forma de escapar de las ideas fijas, que atan las alas de la creación.... El pensamiento lateral cuenta con infinitas maneras de llegar a

Para que las analogías sean útiles es preciso elegir como término analógico una situación que sea bien conocida para su uso como punto de referencia. Pueden usarse las analogías para acelerar el flujo de ideas.

### **Analogía Inusual. (A.I.)**

#### **Sentido general de la Analogía Inusual.**

Se puede establecer una comparación sistemática entre dos fenómenos de objetos distintos, sin evidente parecido a primera vista. En un principio, al momento de intentarlo, resulta absurdo e ilógico, pero una vez que se hace, se vuelve divertido. Por eso para aplicar esta estrategia es necesario tener ese espíritu lúdico que despierte las ideas más fantásticas y dejar fluir las ideas más “locas”, que más tarde puedan resultar tan lógicas como novedosas. Como ejemplo de este tipo de analogía se encuentra la “Metamorfosis de la mariposa” (Aldana, 1996), usada como eje activador en esta investigación.

#### **¿Por qué y para qué la ejercitación de la Analogía Inusual?**

La analogía inusual pretende establecer una asociación lógica en fenómenos muy dispares, lo que agudiza el ingenio revitalizando la percepción visual interna. Despierta la imaginación, se agiliza el pensamiento, nuestra capacidad de observación aumenta y propicia una fluidez en la generación de las ideas. Genera también un pensamiento aventurado, arriesgado en las ideas, que se encamina a propuestas creativas y novedosas.

---

una solución, porque llega por caminos distintos a los del pensamiento lógico.... El pensamiento lateral, creativo, es para crear ideas, el pensamiento lógico es para desarrollarlas... Es un proceso de pensamiento que complementa al pensamiento vertical o lógico... Es a la vez una actitud mental y un método para organizar, optimizar y usar la información. ..Prescinde de toda forma de enjuiciamiento crítico o de valoración. De Bono, Edward, *El pensamiento Lateral*. México, Paidós, 2003, pp. 61-64.

<sup>139</sup> *Ibid.* pp. 182-183.

### **Objetivos Efecto de la Analogía Inusual.**

Acostumbra a ver la realidad interconectada, a escudriñar y preguntar por lo que une más que por lo que separa a los seres, crean una curiosidad permanente que fomenta el comprender, el comparar, criticar y el sintetizar lo diverso.

Ayuda a salir del lugar común, a aventurarnos en nuestra imaginación sin ponerle límites.

### **Fases del desarrollo.**

**1er. Fase.** Elige dos cosas o fenómenos de la naturaleza o la cultura, lo más complejos y diferentes del reino (un anillo y una sopa de codito). Haz un torbellino de ideas sobre ellos, y después intenta encontrar elemento a elemento, parte a parte lo que le correspondería del otro.

**2ª. Fase.** Estructura las respuestas en las categorías de partes externas/internas, acciones y funciones, características objetivas (forma, color...) y subjetivas, ventajas y perjuicios, etcétera.

**3er. Fase.** Haz un dibujo de invención sinéctica superponiendo ambos elementos de la analogía (anillo con codo, sopa de anillo), especificando sus ventajas y dificultades, como funciona, etc. Bautízale con un nuevo nombre, pues es un nuevo ser.

**4ta. Fase.** Inventa una historieta fantástica sobre él mismo.

### **El Relax Imaginativo. (R.I.)**

A todos nos resulta bastante agradable y placentero tomarnos un rato para relajarnos después de una jornada ardua de trabajo, tanto física como mentalmente. Hace que experimentemos una sensación de comodidad y descanso en el que el cuerpo y la mente se recuperan. Luego de este momento de relax, estamos listos para retomar nuevamente lo que estábamos haciendo. El cuerpo, sabiamente, activa la llamada de alerta, por ejemplo



manifiesta la tensión con dolor, cansancio, y nos pide un alto en el camino que muchas veces no escuchamos y que termina por enfermarnos. Lo mismo sucede con la mente, en el momento límite nos bloqueamos y por más que insistamos, las ideas no aparecen o no fluyen. Lo que queda entonces es relajarnos.

#### **Sentido General del Relax Imaginativo.**

El soñar despierto viendo como en una película los fenómenos y objetos que se suceden es un procesamiento natural de la mente en situaciones de duerme vela o de soñar, cuando la férrea ley de la lógica y la abstracción y la preponderancia de la palabra dejan libre al pensamiento visual e imaginativo, sintético, analógico, plástico, anárquico, suelto, sin leyes de encadenamiento discursivo-lógico.

Este cambio de hemisferio izquierdo, lógico preponderante; al derecho, creativo imaginativo, genera descanso, libera distensión neuronal y fisiológica, relaja

#### **La importancia de la implementación consciente del Relax Imaginativo.**

El Relax Imaginativo facilita la concentración visual interna, la imaginación lúdica y dúctil, la relajación inducida, el uso sistemático del hemisferio derecho como compensación al predominio cultural del izquierdo, resultando muy satisfactorio desde el punto de vista de la salud mental tanto por la distensión relajadora como por la integración vivencial con la naturaleza y con cuyos fenómenos el sujeto se identifica física y afectivamente, en los que paulatinamente se va transformando.

#### **Objetivos Efecto del Relax Imaginativo.**

El R.I. sensibiliza emotiva y corporalmente al sujeto, haciéndole sentir sucesos y cosas impensables o imposibles como hechos históricos, rememorados o futuros, fenómenos del mundo natural o artificial, en los que se introduce como protagonista en lugar de simple espectador exterior.

Reactiva de energía al cuerpo, al mismo tiempo que revitaliza para emprender nuestras actividades. La mente descansa y despeja de aquello que paraliza.

### **Etapas y tareas del R.I.**

#### **1ª. Etapa. Acomodación ambiental y física.**

Tras crear una atmósfera de silencio y penumbra, con los ojos.

#### **2ª. Etapa. Relajación directa.**

Mediante tensión fuerte durante dos minutos con su siguiente distensión descanso, se van relajando miembro a miembro las manos y brazos, los pies, las piernas, el vientre, y pecho; tensándolos por expansión, el cuello y la cara.

#### **3ª. Etapa. Viaje Fantástico.**

Te vas imaginando como poco a poco la anatomía de tu cuerpo va transformando su tamaño y aspecto externo, sin dejar de ser tu mismo con todas tus funciones, para adaptarse y llegar a ser el fenómeno, objeto o animal del tema que quieres explorar. Vas cambiando libre e imaginativamente, sintiendo, viendo, oyendo, oliendo, los distintos procesos y formas que adaptas para imitar o reproducir los fenómenos que estudias.

**4ª. Etapa. Relatas tu metamorfosis** apoyándote mucho en las sensaciones, sentimientos, y sirviéndote de símil y analogía para describir fenómenos nuevos. Describes con palabras lo que vas viendo en tu imaginación y los esbozas plásticamente.

#### **5ª. Etapa. Vuelta a la realidad.**

Poco a poco vas viendo que tu cuerpo recupera su anatomía natural, te sientes como eres, tocas tus piernas, tu vientre, tu pecho, tu cabeza; eres tu mismo, el de siempre.

### **Actividades de integración creativa.**

- a) Diseña en plan *comic* el proceso, los pasos claves del fenómeno natural o artificial sobre el que has hecho el R.I. dándoles las denominaciones científicas.

- b) Describe cómo te has sentido, qué dificultades has tenido, etc., al realizar el R.I.
- c) Propón otras actividades o tareas académicas.

### Mapa Mental<sup>140</sup>.

La primera vez que conocimos la estrategia creativa llamada mapa mental, fue con el propósito de crear las ideas necesarias para la generación de un proyecto productivo en donde la pregunta inicial de búsqueda era: ¿Somos capaces de arrancar de manera independiente las actividades teatrales de formación con un grupo de chicos y chicas, sin tener que esperar a obtener financiamientos?

En principio se estimuló la generación de ideas a partir de la imagen graficada de una especie de araña, en donde el cuerpo contenía la idea guía a explorar, y las patas, la cantidad de ideas generadas.

#### ¿Qué es un Mapa Mental? Descripción.

“El mapa mental es una expresión del pensamiento irradiante<sup>141</sup> y, por tanto, una función natural de la mente humana. Es una poderosa técnica grafica que nos ofrece una llave maestra para acceder al potencial del cerebro. Se puede aplicar a todos los aspectos de la vida, de modo que una mejoría en el aprendizaje y una mayor claridad de pensamiento puede reforzar el trabajo del hombre. El mapa mental tiene cuatro características esenciales:

- a) El asunto motivo de atención cristaliza en una imagen central.
- b) Los principales temas del asunto irradian de la imagen central de forma ramificada.
- c) Las ramas comprenden una imagen o una palabra clave impresa sobre una línea asociada. Los puntos de menor importancia también están representados como ramas adheridas a las ramas de nivel superior.

<sup>140</sup> La primera aplicación fue con Guadalupe Corona, quien estaba compartiendo con nosotros una nueva estrategia creativa para proyectar y organizar nuestras ideas. Nos pidió que dibujáramos un círculo en el centro de la hoja y que además le pusieramos unas patitas alrededor como si fuera una araña. Me pareció muy gracioso y me ubicó en esos dibujos que yo hacía en el jardín de niños. Dentro del círculo escribimos la palabra sobre la que íbamos a trabajar y sobre las “patitas de la araña” escribimos las palabras que asociáramos o relacionáramos con la primera. Cada pata de araña tenía que identificarse con un color. De allí salieron un sin fin de ideas que podían “proyectarse” hacia el infinito, porque cada pata de araña nos llevaba a otra asociación. Fue así como conocimos la “araña” o *Mapa Mental*.

<sup>141</sup> Con la expresión pensamiento irradiante (de “irradiar”, en el sentido de “dispersarse o moverse en diversas direcciones, o partir de un centro determinado”) nos referimos a aquellos procesos de pensamientos asociativos que proceden de un punto central o se conectan con él.

d) Las ramas forman una estructura nodal conectada.<sup>142</sup>

El mapa mental puede hacerse con palabras, con imágenes, símbolos, códigos, etc., que van surgiendo a través de las técnicas de asociación y de *brainstorming*.

La técnica de asociación posibilita el pensamiento creativo en el sentido de que el cerebro es capaz de establecer un número infinito de asociaciones a través de la percepción visual, sonora, gustativa o de cualquier orden sensorial ya sea de manera consciente o paraconsciente; es como un diminuto centro radiante del cual emanan millones de asociaciones.

La estrategia de *brainstorming* (Tormenta de Ideas), aquí se sucede en forma gráfica que irradia de un centro y se coloca en una de las “patas de la araña”, como las primeras ideas generadas que darán pie a otras, a las siguientes asociaciones. En una situación o contexto de resolución de problemas ésta técnica nos ofrece una gran diversidad de ideas en la solución del problema.

### Seis sombreros para pensar.

#### ¿Qué son los seis sombreros para pensar?

Es una estrategia diseñada por Edward De Bono (1988) y que consiste en el uso metafórico de seis sombreros para pensar. Cada uno con distinto color (blanco, rojo, negro, amarillo, verde, azul) que sugiere una manera particular de pensar. Se trata de buscar el pensamiento deliberado, para hacer las cosas mejor, no sólo para encararlas y resolverlas al paso. Es dejar de lado el sólo reaccionar como respuesta ante una situación y nos invita a trazar un mapa que organice el pensamiento para luego elegir un camino.

---

<sup>142</sup> Buzan, Tony y Barry, *El libro de los mapas mentales*. Barcelona, España, Urano, 1996, p. 69.

### ¿Cuál es el propósito?

La estrategia de los Seis sombreros para pensar intenta desembrollar el pensamiento, de modo que el pensador pueda utilizar un modo de pensar después de otro, en lugar de hacer todo al mismo tiempo o intentarlo.

El primer propósito es el de representar un papel definido. Los sombreros nos permiten pensar y decir las cosas que de otro modo no podríamos pensar ni decir sin arriesgar el ego. (Es como ponernos la máscara para actuar.)

El segundo valor es dirigir la atención. Si pretendemos que nuestro pensamiento no sólo sea reactivo, debemos hallar un modo de dirigir a un aspecto después de otro. Los seis sombreros son un medio para dirigir la atención a seis aspectos diferentes de un asunto.

El tercer valor es de la conveniencia. El simbolismo de los seis sombreros ofrece un modo conveniente de pedir a alguien (incluso a ti mismo) que cambie de modo. Puedes pedir a alguien que sea o que deje de ser negativo. Puedes pedir a alguien que dé una respuesta puramente emocional.

El cuarto valor es la posible base en química cerebral. Es posible que con el tiempo podamos comprender cómo los productos químicos en el cerebro y posiblemente en el torrente sanguíneo en general afectan directamente el humor y el pensamiento.

“Pudiera ser que estos modos de pensar se convirtieran en hechos condicionantes que podrían gatillar, probablemente, una alteración de los productos químicos del cerebro. Si efectivamente hay diferentes entornos químicos asociados con diferentes modos de pensar, entonces éste orden de pensamiento da al cerebro la posibilidad de establecer una conclusión determinada.”<sup>143</sup>

El quinto valor surge de establecer las reglas del juego. Los seis sombreros para pensar establecen ciertas reglas para el “juego” de pensar.

<sup>143</sup> De Bono, Edward. *Seis sombreros para pensar*, Buenos Aires, Argentina, Vergara/Granica, 1993, p. 40.

### Fases.

El método de los seis sombreros para pensar está diseñado para sacar al pensamiento del estilo argumentativo habitual y llevarlo a un estilo cartográfico. Esto hace del pensamiento un proceso de dos etapas. La primera es elaborar el mapa (consiste en la exposición de cada uno de los sombreros aplicado a un tema o asunto). La segunda es elegir la ruta (Luego de haber revisado lo expuesto por cada uno de los sombreros respecto al asunto, podemos evaluar y tomar decisiones). Si el mapa es suficientemente bueno, la ruta mejor suele ser obvia. Cuanto más se utilicen los sombreros más se integrará a la cultura del pensamiento esta estrategia. En lugar de perder tiempo en discusiones y razonamientos sin rumbo, se contará con un planteamiento enérgico y disciplinado.

### ¿Qué color de sombrero me pongo?

**Sombrero Blanco.** El blanco (ausencia de color) indica neutralidad. El sombrero blanco se ocupa de hechos objetivos y de cifras. De Bono propone el siguiente ejemplo: “(..) imagine a una computadora que da los hechos y las cifras que se le piden. La computadora es neutral y objetiva. No hace interpretaciones ni da opiniones. Cuando se usa el sombrero blanco, el pensador debería imitar a la computadora.”<sup>144</sup>

El pensamiento de sombrero blanco es una disciplina y una dirección. El pensador se esfuerza por ser más neutral y más objetivo al presentar la información.

**Sombrero Rojo,** emociones y sentimientos, también presentimiento e intuición. El rojo sugiere ira y furia; da el punto de vista emocional. Permite que el pensador diga: “Así me siento con respecto a este asunto”.

El sombrero rojo legitima las emociones y los sentimientos como una parte del mapa y también del sistema de valores que elige la ruta en el mapa. Este sombrero provee

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 216.

al pensador de un método conveniente para entrar y salir del modo emocional; así puede hacerlo de una manera que no resulta posible sin este truco o instrumento.

Cuando un pensador está usando el sombrero rojo, nunca debería hacer el intento de justificar los sentimientos o de basarlos en la lógica.

**Sombrero Negro**, abogado del diablo, enjuiciamiento negativo, razón por la que no resultará. El negro es triste y pesimista. El sombrero negro cubre los aspectos negativos (por qué algo no se puede hacer). Indica lo que está mal, lo incorrecto y erróneo, señala que algo no se acomoda a la experiencia o al conocimiento aceptado, los riesgos y peligros, así como las imperfecciones de un diseño.

El pensamiento de sombrero negro no es argumentación y nunca se lo debería considerar tal. Es un intento objetivo de poner en el mapa los elementos negativos. Puede señalar los errores en el proceso del pensamiento y en el método mismo. Confrontar una idea con el pasado para verificar si encaja con lo ya conocido. Proyectar una idea en el futuro para verificar qué podría fracasar o ir mal. Plantear preguntas negativas.

El pensamiento de sombrero negro no debería utilizarse para descubrir complacencia negativa o sentimientos negativos, en todo caso esto corresponde al sombrero rojo.

**Sombrero Amarillo**, es alegre y positivo. Este sombrero es optimista y cubre la esperanza. El pensamiento de sombrero amarillo se ocupa de la evaluación positiva del mismo modo que el pensamiento de sombrero negro se ocupa de la evaluación negativa. Abarca un espectro positivo que va desde el aspecto lógico y práctico hasta los sueños, visiones y esperanzas. Indaga y explora en busca de valor y beneficio. Después procura encontrar respaldo lógico para este valor y beneficio. Es constructivo y generativo. De él surgen propuestas concretas y sugerencias. Se ocupa de la operabilidad y de hacer que las cosas

ocurran. Puede ser especulativo y buscador de oportunidades. El pensamiento del sombrero amarillo no se ocupa de la mera euforia positiva (sombrero rojo) ni tampoco directamente de la creación de ideas nuevas (sombrero verde).

**Sombrero Verde**, fertilidad, creatividad, movimiento, provocación. El sombrero verde indica creatividad e ideas nuevas. Es el pensamiento creativo. La persona que se lo pone va a usar el lenguaje del pensamiento creativo. Quienes se hallen alrededor, deben considerar el producto como un producto creativo. La búsqueda de alternativas es un aspecto fundamental del pensamiento de sombrero verde. Hace falta ir más allá de lo conocido, lo obvio y lo satisfactorio. Con la pausa creativa el pensador de sombrero verde se detiene en un punto dado para considerar la posibilidad de ideas alternativas en ese punto. En el pensamiento de sombrero verde el lenguaje del movimiento reemplaza al del juicio. El pensador procura avanzar desde una idea para alcanzar otra nueva.

La provocación es un elemento importante del pensamiento de sombrero verde porque nos ayuda a salir de nuestras pautas habituales de pensamiento.

**Sombrero Azul**, es frío, y también es el color del cielo, que está por encima de todo. El sombrero azul se ocupa del control y la organización del proceso de pensamiento. También del uso de los otros sombreros.

Este sombrero azul es necesario para indagar el tema. Es como el director de orquesta. Es quien propone o llama al uso de los otros sombreros; define los temas hacia los que debe dirigirse el pensamiento; define los problemas y elabora las preguntas. Determina las tareas de pensamiento que se van a desarrollar.

El pensamiento de sombrero azul es responsable de la síntesis, la visión global y las conclusiones. Monitorea el pensamiento y asegura el respeto de las reglas del juego.



El pensamiento de sombrero azul es responsable de la síntesis, la visión global y las conclusiones. Monitorea el pensamiento y asegura el respeto de las reglas del juego. Detiene la discusión e insiste en el pensamiento cartográfico. El pensamiento de sombrero azul refuerza y aplica la disciplina.

Las estrategias arriba descritas, fueron utilizadas en la elaboración de este cuerpo teórico así como en la creación del texto dramático: *Los vestidos de papel* (Ver anexo). Tanto en un asunto como en el otro se evaluaron los resultados y los alcances que tuvimos con cada una de las estrategias y que describimos en el siguiente capítulo a manera de sistematización. Podemos adelantar que dichas estrategias estimularon y activaron nuestro proceso creativo provocando la fluidez y la concreción de ideas, la flexibilidad del pensamiento (sobre todo en un trabajo como éste en el que participan dos personas); se activó el pensamiento divergente provocando las ideas “locas” y un ambiente lúdico; se superaron los momentos de crisis con menos angustia; se organizó el proyecto de “*Práctica Mariposa*” de acuerdo a las fases del proceso creativo.

## Capítulo 4: Relato y sistematización de un proceso creativo.

### “Práctica-Mariposa”

El propósito de este capítulo es mostrar de manera sistemática y sintética el proceso que siguió el desarrollo de las acciones que conformaron tanto el cuerpo teórico de la presente tesis, así como la elaboración práctica de la dramaturgia, la cual en una etapa posterior a los fines de la titulación, se concretará en el montaje escénico. Hemos denominado a este proceso creativo **“Práctica Mariposa”**. Aludiendo, y como consecuencia de la aplicación en esta investigación, a la analogía directa propuesta por Graciela Aldana (metamorfosis de la mariposa), para la comprensión del proceso creativo en sí. Mostramos en este apartado la sistematización en la que integramos todos los esquemas necesarios que documentan las estrategias (activadores creativos) utilizadas en diferentes etapas del proceso. Así mismo, se muestran los resultados obtenidos que conformaron progresivamente el corpus de la investigación. De este modo, esperamos poder aportar el conocimiento y hallazgo obtenidos al campo de la formación actoral en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, puesto que el camino elegido nos permitió transitar desde el momento cero, en el que un tesista se encuentra inmerso en el enorme magma amorfo de las posibles temáticas a elegir para desarrollar una tesis (con el consabido riesgo del aborto de la idea). Hasta el momento diez (ideal), que quienes esto escriben, después de haber conocido, puesto a prueba y ejercitado una serie de estrategias para la reactivación de su creatividad, consiguieron concretar el proceso y la entrega de un par de productos:

**Producto 1.** Una tesis que contiene el cuerpo teórico de elección, la cual documenta, analiza y sostiene las elecciones teóricas elegidas para el fin.

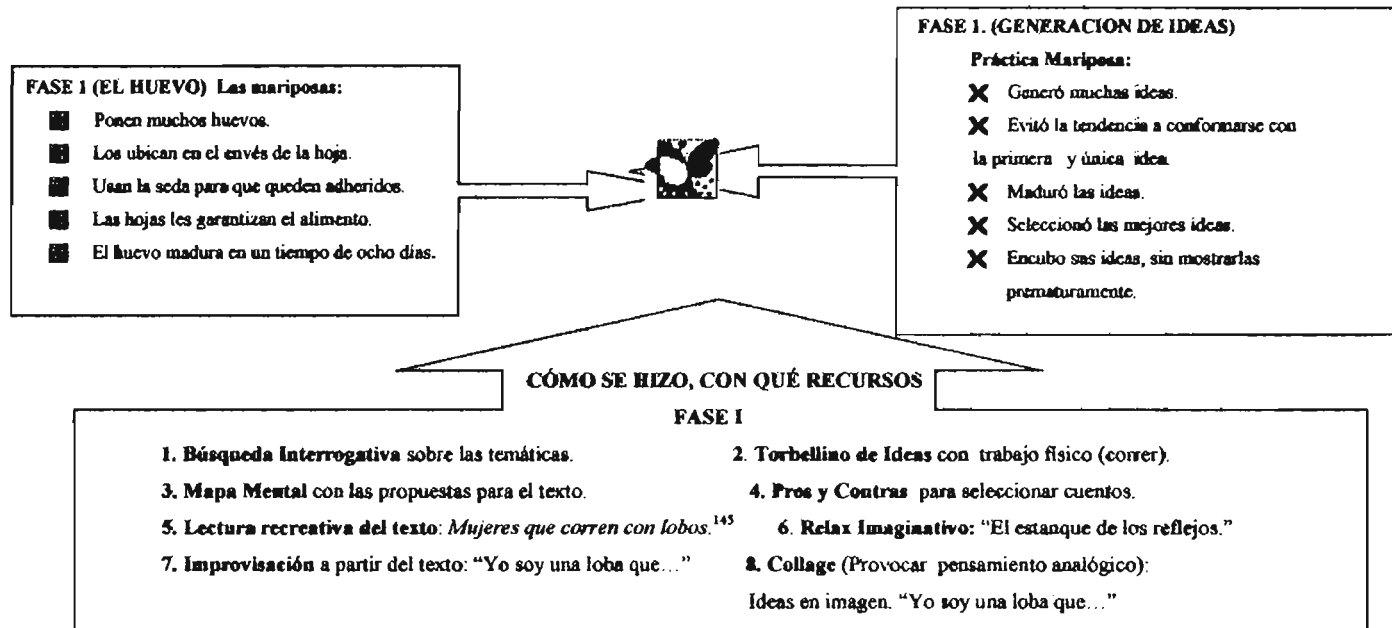
**Producto 2.** Un texto dramático, que consigue incorporar las preocupaciones que sus autoras tuvieron en muchos sentidos: como tesistas, como pasantes de la carrera de teatro, como mujeres, como actrices, como profesionales del campo teatral, al que ahora asumen mejor posicionadas, con la ayuda de los recursos técnicos dados por los activadores creativos, los cuales les han permitido la creación de un ambiente, interno y externo, propicio para la fluidez del proceso de creación teatral.

A lo largo de esta sistematización daremos cuenta precisa de dichas estrategias, los objetivos para los cuales se utilizaron, así como la descripción detallada de las actividades realizadas y extractos que ejemplifican los productos preliminares obtenidos en cada etapa.

### **Descripción de la Metáfora (Metamorfosis de la Mariposa-Proceso Creativo)**

Una mariposa vive básicamente tres etapas previas, antes de desplegar sus alas a la vida nueva (cuarta etapa). Durante estas tres etapas previas ocurrirán en su proceso de desarrollo cambios significativos, que sin duda constituyen en comparación con el proceso creativo, etapas de maduración y de aprendizaje, necesarias para conseguir además de la fuerza para volar, la hermosura que caracteriza a la mariposa, es decir, el producto teórico y artístico efectivo, pertinente. En el proceso creativo ocurre lo mismo, las etapas previas son a veces de gran luz, a veces de necesaria oscuridad (la crisálida); pero al final, representan la suma de saberes adquiridos durante cada fase. Y conducen sin lugar a dudas, a la obtención de un producto que es en donde se cristaliza la búsqueda creativa.

## Sistematización del proceso práctica-mariposa



<sup>145</sup> Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con lobos*, 5ta Edición, Ediciones B, Barcelona, 2001.

### FASE 2 (LA LARVA-INCUBACION)

- Recibe alimento en un período de 20 días aprox.
- Hace intercambio con las hormigas.
- La larva les permite comer una sustancia dulce a cambio de hierbas y alimento.
- Se mimetizan ante el peligro (se petrifican).



### FASE 2. PREPARACION Y RECOLECCION DE INFORMACION. Práctica Mariposa:

- ✗ Maduró las ideas iniciales.
- ✗ Recabó toda la información.
- ✗ (Se alimentó) Estudio el tema (creatividad) donde carecía de información.
- ✗ Buscó retro-alimentación con especialistas en creatividad.
- ✗ Desarrolló la habilidad para "mimetizarse" cuando las condiciones externas o internas no le fueron favorables para el desarrollo del proyecto (detectó los impedimentos personales que podían haber conducido a un aborto del proyecto, supo verbalizarlos y trabajarlos adecuadamente).

### CÓMO SE HIZO, CON QUÉ RECURSOS

#### FASE 2

1. Analogía. Lobo y Luna.
2. Motivación Intrínseca. Lectura del primer texto: "La loba."
3. Mapa Mental. Fases lunares
4. Analogía. Seis sombreros para pensar. (Trabajo con la crisis personal).

### FASE 3 (CRISALIDA)

- ☒ Buscan el lugar adecuado para el proceso de auto-transformación.
- ☒ Se libera de la envoltura larvaria haciendo que el pasado caiga descabezado
- ☒ Transformación interna (20 días aprox.)
- ☒ Si se presentan cambios climáticos desfavorables puede suspenderse la metamorfosis, suspenden intercambios con el exterior.
- ☒ Los colores les permiten mimetizarse con la corteza de los árboles-defensa.



### FASE 3 DESARROLLO DEL PROYECTO.

#### PRACTICA MARIPOSA:

- ✗ Buscó espacios físicos adecuados para escribir la tesis y el texto dramático. (Generar "Espacios Crisálida" implica alejarse del bullicio cotidiano para poder concentrarse y dirigir la atención)
- ✗ Redactó un primer borrador en donde incorporó todo el material teórico encontrado sin descartar prematuramente nada.
- ✗ Solventó una etapa de crisis interna del equipo, a partir de la necesaria comunicación con el mundo interno (La Fuente de Expresión Creativa) y del equipo mismo.
- ✗ "El pasado cayó descabezado" cuando se salvaron los obstáculos y miedos que podrían haber condenado al proyecto al estancamiento, para dejar morir lo que no contribuía al desarrollo de la investigación.

### CÓMO SE HIZO, CON QUÉ RECURSOS

#### FASE 3

1. Solución Creativa de Problemas. Crisis personal.
2. Pros y Contras. Elección de cuento/Doncella Manca.
3. Análisis Recreativo de Textos. Edición del texto.
4. Mapa Mental. Observaciones y correcciones.

#### FASE 4 (LA MARIPOSA)

- Primer reto Romper la crisálida
- Luchar contra la fragilidad de la mariposa y lo endeble de sus alas.
- Queda atrás el ser que sufrió cambios significativos.
- Emerge majestuosa la Mariposa
- Se demora unos instantes probando sus fuerzas.
- Paradójico: Muchas mariposas no viven sino 24 horas. Entonces... barren, polinizan, ponen huevos...



#### FASE 4 LANZAMIENTO DEL PRODUCTO

- ✗ Las testistas se encuentran fortalecidas, para poner a prueba el producto
- ✗ Cuentan con la fortaleza para emprender nuevos retos
- ✗ Preparan la defensa de la tesis y el montaje escénico.
- ✗ Captan y transforman los rubros necesarios (promoción y ajustes del proyecto)
- ✗ Comienzan a aceptar que su investigación cumplió un ciclo, y que cobra cierta independencia, ajena a su autoría.
- ✗ Es indispensable entrar en relación aquí con interlocutores que contribuyan con su juicio para el reconocimiento del producto y sus posibles mejoras.

#### PRESENTACIÓN DEL PRODUCTO

#### FASE IV.

1. Lectura en Atril (Texto dramático).

2. Defensa de la tesis.

**ESQUEMAS DE SISTEMATIZACION DEL PROCESO CREATIVO (TEÓRICO Y PRÁCTICO)**

**“PRACTICA MARIPOSA”**



**Práctica Mariposa: Texto Dramático. Generación de ideas (A)**

<p><b>Objetivo:</b> Sondear e indagar cuáles son las inquietudes temáticas de las creadoras para escribir el texto dramático.</p>	<p><b>ESTRATEGIA (ACTIVADOR CREATIVO): BÚSQUEDA INTERROGATIVA.</b>                  Preguntar por lo que se desconoce o por lo que nos gustaría saber y por el modo o procedimientos para llegar a realizarlo.</p>
<p><b>Inducción</b></p> <p>a) Reflexión sobre ausencia de un texto dramático que cubra nuestras necesidades temáticas (mostrar importancia del proceso creativo y los bloqueos que suelen presentarse en éste).</p> <p>b) La ausencia de este texto nos brinda la oportunidad, y el reto, de escribirlo como ejemplo concreto y práctico de la aplicación de las técnicas y las estrategias para activar la creatividad en ésta primera etapa del proceso teatral.</p> <p>c) Para confirmar la necesidad y la importancia de escribir nuestro propio texto hemos acudido a la Búsqueda Interrogativa. También creemos que nos servirá para indagar en las temáticas y los propósitos del texto dentro de la tesis misma y de la puesta en escena.</p>	
<p><b>Fase I</b>                  Se plantearon una serie de preguntas (Búsqueda Interrogativa) tomando como eje de la indagación el texto dramático.</p>	
<p><b>Se hicieron estas preguntas:</b></p>	<p><b>Se obtuvieron estas respuestas:</b></p>
<p>¿Por qué hacer un texto dramático?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Porque como autoras-actrices queremos comunicar nuestras inquietudes sobre el proceso creativo personal.</li> <li>- Porque necesitamos probar las estrategias de activación creativa de forma práctica en el contexto del proceso teatral.</li> </ul>
<p>¿De qué queremos hablar?</p>	<p>De los bloqueos en el proceso creativo y en el proceso personal, principalmente de las mujeres.</p>
<p>¿Cómo lo queremos decir?</p>	<p>A través de una puesta en escena basada en los cuentos de Clarissa Pinkola.</p>
<p>¿Por qué lo queremos decir?</p>	<p>Porque de manera personal, la lectura de los cuentos nos llevó a reflexionar sobre las causas y los efectos de los bloqueos en el proceso creativo y personal de algunas mujeres.</p>
<p>¿Cuáles son los temas que nos interesan?</p>	<p>Los sueños, los miedos, la dualidad: vida-muerte, las fortalezas, las debilidades, el instinto, el amor, la libertad, la espiritualidad, la corporeidad, la sensibilidad, la creatividad, el empoderamiento.</p>
<p>¿De qué manera lo queremos decir?</p>	<p>Usando el humor, el sarcasmo; divirtiéndonos, con emoción, con coraje.</p>

¿Para qué lo queremos decir?	Para provocar la reflexión. Para divertirnos y divertir a otros. Dejar un buen sabor de boca. Aspiramos a que sirva para que otros y otras se identifiquen.
------------------------------	---

<p><b>Fase II.</b> En esta etapa se eligen las preguntas más relevantes generadas en la etapa anterior y que aclaran los propósitos de las autoras, así como las temáticas que desean abordarse. Es importante reconocer que esta es una selección preliminar, y puede dar cabida a la integración de algunas ideas que aparezcan en una etapa más avanzada del proceso creativo.</p> <p>¿Por qué hacer un texto dramático?</p> <p>¿De qué queremos hablar?</p> <p>¿Cómo lo queremos decir?</p> <p>¿Cuáles son los temas que nos interesan?</p> <p>¿Para qué los queremos decir?</p>	<p><b>Conclusiones:</b></p> <p>Escribiremos un texto dramático para comunicar las inquietudes que tenemos sobre el proceso creativo personal, puesto que necesitamos probar la pertinencia de las estrategias de activación creativa de forma práctica en el contexto del proceso teatral.</p> <p>En el texto dramático queremos hablar de algunas de las causas por las que se presentan los bloqueos en el proceso creativo profesional y personal de las mujeres.</p> <p>Tomaremos como base para la escritura de este texto los cuentos de Clarissa Pinkola porque en ellos encontramos los temas de nuestro interés.</p> <p>Finalmente queremos provocar la reflexión en el público. Divertimos y divertir a otros. Esperamos que sirva para que otros u otras se identifiquen.</p>
--	--

### Práctica Mariposa: Texto Dramático. Exploración de Ideas Preliminares (B).

**Objetivo:** plantear nuestras ideas en forma de propuestas para crear el texto

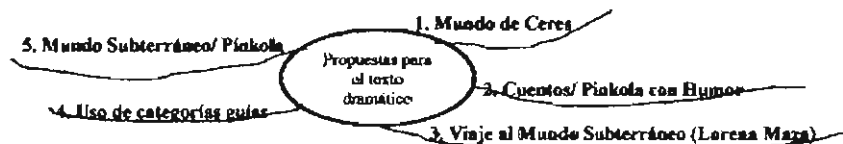
**ESTRATEGIA (ACTIVADOR CREATIVO): MAPA MENTAL.**  
Técnica gráfica del pensamiento irradiante. Vemos de manera gráfica la asociación de ideas que podemos crear en torno a una palabra o una imagen.

#### Inducción:

- a) Trabajo con las ideas de todo el equipo, para explorar los posibles caminos para la creación del texto dramático.
- b) Lectura del proceso que siguió el montaje de Lorena Maza, *El regreso a la diosa*<sup>146</sup>, cuya relación interesa al grupo por la clave del viaje de una pareja al mundo subterráneo, viaje al mundo psíquico de los personajes.
- c) Se confirma que la base de creación dramaturgica serán los cuentos de Clarissa Pinkola, en donde el equipo hará su propia aportación.

#### Fase I

Realización de Mapa Mental que permite tener a la vista, de forma gráfica, todas las ideas que aparezcan. La estrategia permite organizar las ideas y hacerlas crecer de tanto en tanto como nos sea posible.



**Descripción de la estrategia:** En el centro del Mapa Mental se escribe: "Propuestas para el texto dramático", del que irradian todas las propuestas del equipo. Organizadas a partir de cinco categorías principales, a partir de estos, se plasman todas las ideas relacionadas que aparezcan: lógicas, ilógicas, alógicas. En este proceso aparecieron los siguientes cinco ejes:

<sup>146</sup> Leñero Franco, Estela. *Voces del teatro en México a fin de milenio*, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Col. Periodismo Cultural, México, 2001, pp. 33-35.

**1. EL MITO DE CERES.** Poder incorporar la idea de Ceres, diosa de la fertilidad, la madre, la creadora, la creativa, quién también pasó por momentos difíciles (el rapto de su hija Perséfone) durante el que dejó de producir y crear. De aquí se desprende otra idea, el mito sobre la creación del teatro oriental.

**2. LOS CUENTOS DE PINKOLA CON HUMOR.** Aún cuando la mayoría de las temáticas de los cuentos tienen una tendencia solemne existe el deseo de abordar los temas incorporando el humor y no en un tono trágico o melodramático. Sin embargo creemos que la predisposición del tono (humor) puede forzar el texto y volverlo rígido. Dejaremos que el proceso mismo nos lleve a lo que será el tono.

**3. EL VIAJE AL MUNDO SUBTERRÁNEO.** (Relación con el texto de Lorena Maza). La lectura del texto de Lorena Maza confirma la primera idea que tenemos acerca de lo que queremos hacer en el texto. Consideramos que los personajes deben forzosamente hacer un viaje de este tipo para reconocerse en una problemática personal para encontrar de nuevo el camino hacia la luz.

**4. USAR CATEGORÍAS COMO EJES TEMÁTICOS.** (Relación con el texto de Lorena Maza) En esta puesta en escena hay siete categorías que allí se utilizan cómo ejes temáticos representados por puertas que atraviesan los personajes: errar por el desierto, un laberinto, grieta en el suelo, viaje nocturno por el mar, una cueva, descender a un pozo y espejo de agua. Pensamos que debemos plantear siete espacios (puertas) en donde cada uno de esos espacios esté relacionado con los cuentos de la Pinkola.

**5. VIAJE AL MUNDO SUBTERRÁNEO.** Plantear la necesidad de que nuestros personajes (aún no sabemos que personajes serán) hagan un viaje al mundo psíquico, esto nos da la oportunidad de exponer la problemática que se vive a nivel subconsciente cuando las mujeres se extravían de aquella esencia (arquetipo) que llamamos la Mujer Salvaje.

#### **Fase II**

Se señalan las principales ideas surgidas del Mapa Mental previo. Generalmente cuando empezamos hacer un mapa mental, las primeras ramas tienen que ver con las ideas principales o importantes, después de las cuales se provoca la irradiación, amplia y nutrida de todas las ideas posibles relacionadas con las ideas eje. Obteniéndose el siguiente resultado, principales ideas en orden de importancia:

- 1.- La base del texto son los cuentos de Clarissa Pinkola.
- 2.- Incluir el Mito de Ceres como parte de la historia que queremos contar.
- 3.- Los personajes harán un viaje al mundo subterráneo o mundo psíquico (arquetipos).
- 4.- Aprovecharemos el modelo de Lorena Maza como ejemplo de estructura para hacer nuestro texto dramático.
- 5.- Utilizar el humor como óptica en el proceso mismo de creación y no como estructura impuesta para crear el texto.

**Práctica Mariposa: Texto Dramático. Toma de decisiones sobre la exploración de Ideas Preliminares (C)**

**Objetivo:** Elección del conjunto de cuentos de Clarissa Pinkola que van a ser incorporados al texto dramático.

**ESTRATEGIA (ACTIVADOR CREATIVO): PROS Y CONTRAS.**

**La finalidad es observar los dos lados de la moneda de un asunto o tema pros-ventajas contras-inconvenientes para tomar decisiones más objetivas.**

**Inducción.**

A partir de la primera relación con el montaje de Lorena Maza, siete puertas, se eligieron los siete cuentos que nos gustaría abordar.

1.- La Mujer salvaje.

2.- Barba Azul.

3.- La Mujer Esqueleto.

4.- Las zapatillas rojas.

5.- Baubo: la diosa del vientre.

6.- La Mujer de los cabellos de oro.

7.- La Doncella Manca.

**Fase I.**

**Aplicación de PROS y CONTRAS, en torno a un par de cuentos: La Loba y Barba Azul. Se pide que en secuencia torbellínica se describan con frases cortas, incluso es mejor con palabras, los pros y contras para la elección o no inclusión de cada cuento en el montaje. Se alienta a plasmar toda clase de ideas, sin ningún análisis previo, el juicio vendrá en un momento posterior.**

**El resto de los cuentos elegidos tuvieron un consenso evidente, pero no estos dos. La estrategia se propone a causa de que el equipo mantiene una relación profundamente emocional con los cuentos en cuestión y se desea incluirlos con menos implicación emocional. Para ejercitar la toma de decisiones objetivas. Igual al final se podrían haber quedado ambos cuentos.**

LA LOBA		BARBA AZUL	
PROS	CONTRAS	PROS	CONTRAS
<p>Salvaje. Fuerza. Profundidad. Búsqueda. La pérdida de uno. El hallazgo. La entrega Lo incondicional. Lo muerto Lo mágico Lo subterráneo. Lo subliminal Lo femenino La bienhechora La luz. Lo teatral Las muertas de Juárez La tierra La magia.</p> <p>19 razones</p>	<p>El tiempo. El esfuerzo Pocas palabras Muchas imágenes. Falta de concreción. Caer en lo mismo. Repetimos Repetir a otros El Cliché "Juárez" El cliché "Desierto" El cliché "muerte." El cliché "lo femenino". La sombra.</p> <p>13 razones</p>	<p>Hay un personaje inocente Hay tres hermanas. Madre Malhechora. Un reto en la actuación Mucha acción Suspense. Hablar de lo masculino. Riqueza emocional. El dramatismo La lucha por el poder.</p> <p>10 razones.</p>	<p>Mucha escenografía. Barba Azul personaje masculino Mucha risa. No quiero Muy complicado escénicamente Demasiado largo. Mucha trama Mucha anécdota Muchos personajes. Se resume en otro cuento. No tengo mucho interés. La falta de tiempo.</p> <p>12 razones.</p>
<p>Se consideran las ventajas. Sobre éstas gira la discusión posterior. Se enuncian explícita y ampliamente las ideas aparecidas mayoritariamente para confirmar la oportunidad de elegir este cuento para incluirlo en el texto dramático.</p>		<p>Se discute sobre la lista mayoritaria de desventajas aparecidas en esta fase. Esto lleva a decidir de manera más objetiva la exclusión de este cuento, Barba Azul, para nuestra dramaturgia. Sobre todo, porque inicialmente el mero deseo sin fundamento llevaba al equipo a querer dejarlo.</p>	
<p><b>Conclusiones:</b> La aplicación de esta estrategia para la toma de decisiones, ahorra tiempo, evita discusiones inútiles y se pueden sostener nuestros argumentos con mayor objetividad. La representación gráfica de ventajas y desventajas deja más en claro los acuerdos para la toma de decisiones. Después de lo cual el equipo se plantea, que incluso, sería innecesario incluir siete cuentos.</p>			

**Práctica Mariposa: Texto Dramático. Estimulación continúa de las Ideas Preliminares (D)**

<p><b>Objetivo:</b> Propiciar y generar ideas, incorporando un trabajo físico, con el fin de buscar sensaciones e imágenes que se puedan relacionar rápidamente sin prejuicios, torbellinicamente, con las nociones clave (correr, lobo, alegría).</p>	<p><b><u>ESTRATEGIA (ACTIVADOR CREATIVO): TORBELLINO DE IDEAS Y TRABAJO FÍSICO (CORRER).</u></b>  <b>Es una lluvia de ideas para liberar el subconsciente y explorar libre y ampliamente un tema.</b></p>	
<p><b>Inducción:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Se eligen palabras clave que han ido apareciendo en las búsquedas de ideas previas (correr, lobo, alegría, el texto de Clarisa Pinkola, <i>Mujeres que corren con lobos</i>, humor).</li> <li>- Calentamiento. Reconocimiento del espacio físico de trabajo; contacto con el ser a partir de la respiración.</li> <li>- Concentrar la atención. Observar el proceso de andar personal, el ritmo personal. Tener en cuenta el ritmo del equipo.</li> </ul>		
<p><b>Fase I.</b></p> <p>-<b>Trabajo Físico.</b> Carrera describiendo dos círculos que giran en direcciones contrarias. Ha de poderse correr en la trayectoria de los dos círculos. Se incrementa paulatinamente el ritmo de la acción. La respiración cambia, las sensaciones en relación con el movimiento y el espacio también. La dirección de la carrera en los círculos se cambia libremente sin un orden fijo. Durante la carrera el cuerpo se manifiesta con sonidos. Se incrementa la carrera hasta un clímax dado.</p> <p>Corte.</p> <p>Se pide escribir un Torbellino de Ideas con la palabra clave como punto de partida: correr.</p> <p><b>T.I / Correr.</b></p>	<p><b>Fase II</b></p> <p>-<b>Trabajo Físico más intenso.</b> Misma consigna de la carrera en dos círculos. Se vuelve a trotar, del lento a sostenido, ahora con la consigna de correr como lobo. Se registra si hay algún cambio en la respiración y se pide concentración en las sensaciones que provoca la imagen.</p> <p>Se alienta a hacer, incluso, sonidos.</p> <p>Al llegar a un punto climático se da el corte.</p> <p>Se pide escribir un segundo Torbellino de Ideas, ahora con el eje- lobo.</p> <p><b>T.I / Correr como lobo.</b></p>	<p><b>Fase III</b></p> <p>-<b>Trabajo Físico de intenso a relajatorio.</b> Misma consigna de partida describiendo círculos en la carrera. Las claves cambian a correr con alegría.</p> <p>Se mantiene el cambio de dirección en el círculo y se alienta a realizar sonidos si se quiere.</p> <p>Corte.</p> <p>Escritura del Torbellino de Ideas final, con el eje-alegría.</p> <p><b>T.I / Correr con alegría.</b></p> <p>Cosquillas.</p>

<p><b>Volar.</b> Respirar. Andar Soñar. Cabalgar. Subir. Escalar. Ciclo. Círculo. Aire. <b>Pies</b> <b>Pisar</b> <b>Huella.</b></p> <p><b>13 ideas, se usan 4.</b></p>	<p><b>Correr.</b> <b>Aullar.</b> <b>Gritar.</b> Salvaje, Cazar. Territorio. Hablar. <b>Gemir.</b> Sentir. Expresar. Saltar. <b>Visceras.</b> <b>Garras.</b> <b>Oler</b></p> <p><b>14 ideas, se usan 7</b></p>	<p>Bienestar. <b>Libertad.</b> Ligereza. Elevación. <b>Panza.</b> Corazón. Euforia. Contenta. A gusto. Cantar</p> <p><b>11 ideas, se usan 5.</b></p>
<p><b>Fase II</b></p> <p><b>Escribir un texto intentando incorporar la mayor cantidad de palabras que han aparecido en los torbellinos previos. Se da un estímulo escrito: “Yo soy una loba que...” (Las palabras que se marcan en negritas fueron tomadas de los T.I. anteriores)</b></p> <p><b>Texto:</b></p> <p>“Yo soy una loba que...” corre por los campos con <b>libertad</b> en mis pies, en mis manos, en mi cola, en mi cabeza. Que danza a la luz de la luna en los jardines de la noche. Que prepara la cueva para estar y <b>cantar</b> lo que siente. Que defiende su espacio con <b>garra</b> ante el intruso. Que sube a la montañía <b>aullar</b> sus latidos y a <b>gritar</b> su pena. Soy una loba que caza las emociones y las <b>canta</b> para otros. Que <b>gime</b> en el dolor de los huesos y la carne. Soy una mujer <b>salvaje</b> que salta las piedras y cruza los ríos. Que <b>pisa</b> con fuerza y deja su <b>huella</b> en la tierra. Que deja <b>volar</b> los sueños. Que siente en la <b>panza</b> y en la <b>viscera</b> las injusticias que observa. Que le <b>gusta</b> cabalgar los caminos estrellados <b>olviendo</b> la noche. Que le <b>cosquillea</b> el corazón cuando hace lo que quiere y lo que le gusta. Que le <b>brinca</b> el corazón de <b>gusto</b> cuando está en el escenario. <i>(Se documenta un ejemplo más, en el Anexo llamado La Loba)</i></p>		
<p><b>Conclusiones:</b></p> <p>Una vez elegido un conjunto de ideas, es preciso continuar la estimulación continua de éstas para que el pensamiento no se acomode en lo conocido y siga buscando. En esta etapa se quería empezar a generar un texto preliminar, por lo que se acudió a la mezcla de técnicas: Torbellinos de ideas, carrera basada en la biomecánica con tres nociones de exploración (sensorial y emocional) y escritura, derivada de las ideas aparecidas. A través de una experiencia corporal (la carrera) se obtuvo un primer acercamiento a nivel de sensaciones e imágenes con la palabra clave de la búsqueda dramaturgica: “lobo”.</p>		



Este proceso contribuyó a que las actrices tuvieran un primer contacto sensorial y emocional con sus ejes temáticos, y que éste pudiera expresarse a través de la escritura. Por supuesto esto forma parte del bagaje (memoria emocional) que utilizarán posteriormente para la construcción del personaje.

Aparecieron 37 ideas en total. Se motivó para concretizar la abstracción. Se alentó a utilizar la mayor cantidad de ideas surgidas para conformar un texto que pueda resultar un primer borrador del texto dramático. De 37 ideas se usan 17, representan el 45.7% de las ideas previas, con lo que se comprueba cómo al estimular a la mente a la generación de ideas, ésta logra al final de un proceso, quedarse con más de una sola idea y en el fluido propositivo. Aparecerá el ¡Eureka!

**Práctica Mariposa: Texto Dramático. La visualización y relax imaginativo para posicionar los hallazgos encontrados (E)**

**Objetivo:** Generar ideas en imagen en la exploración del cuento de “La loba”. Sensibilizar emotiva y corporalmente a las actrices en el tema.

**ESTRATEGIA: RELAX IMAGINATIVO, (EL ESTANQUE DE LOS REFLEJOS)**

Facilita la concentración visual interna, la imaginación lúdica, la relajación inducida. Sensibiliza emotiva y corporalmente al sujeto.

**Inducción:**

- Calentamiento fragmentado de pies a cabeza. (Empezando por los pies vamos relajando por separado cada parte del cuerpo hasta llegar a la cabeza. Este ejercicio nos permite ir localizando las tensiones de cada una de las partes del cuerpo y buscar la relajación.)

- Relajación por peso gravitatorio. (Este ejercicio consiste en la conciencia del peso del cuerpo en relación con la gravedad buscando la relajación.)

**Fase I.**

Partiendo de un estado de relajación y con los ojos cerrados visualizamos una pantalla en blanco que se va transformando en un lugar tranquilo, bonito, lleno de vegetación. Nos tomamos el tiempo necesario para recorrer mentalmente el lugar y ubicar los elementos naturales que lo conforman (árboles, rocas, plantas, animales, etc.) Nosotras formamos parte de ese paisaje. Nos integramos a él “como si” fuéramos una Loba. Lo más importante de este hábitat es un estanque que da vida a las plantas y animales que lo habitan. Imaginariamente nos detenemos en el estanque para observar la o las imágenes que nos refleja.

“Mi estanque refleja un sol, mi rostro, un árbol y yo trepada en él, mis manos, mi cuerpo, mis pies, una loba bebiendo agua, otra loba comiendo, rocas, flores, frutas, mis pies en el agua, una casa y el estanque en medio.”

Conforme vamos recorriendo estas imágenes guardamos en nuestra memoria las sensaciones que cada una nos provoca. Una vez registradas las imágenes y las sensaciones en nuestra memoria, emprendemos el viaje de regreso.

**Fase II.**

- ♣ Paulatinamente las vamos dejando y regresamos a la pantalla en blanco (Magdalena Cruz).
- ♣ Ya con los ojos abiertos, sin comentar una sola palabra, tomamos colores y papel para plasmar todas aquellas imágenes y sensaciones vívidas.

### **Fase III.**

Una vez registradas en el papel las imágenes y las sensaciones encontradas en el estanque de los reflejos, comentamos con el equipo el dibujo logrado y la experiencia en el ejercicio.

### **Fase IV.**

Aprovechando el texto surgido en sesiones previas: “Yo soy una loba que...”, que a su vez aparece como resultado del Torbellino de Ideas motivado por la acción de correr (correr con alegría y correr como lobo), se suman las imágenes del estanque de los reflejos y se planea una improvisación sin palabras guiada por estas referencias.

#### **Resultados:**

**Improvisación A:** El enorme daño que puede provocar en muchas mujeres una cultura y una educación que intenta “domesticarlas”, apartarlas de su esencia “salvaje” (Magdalena Cruz)

**Improvisación B:** Una lobeza que se incorpora al mundo, que está “perdida” (de la Mujer Salvaje). Una loba que desespera por no “encontrarse”. Al final se transforma en una mujer. (Bárbara Viterbo).

#### **Conclusiones:**

Durante esta etapa de exploración y generación de ideas, el Relax Imaginativo facilitó la aparición de ideas en imágenes. Así mismo, la posibilidad de vivenciar estas ideas, traducidas en sensaciones. Se incorporó el trabajo con el imaginario, herramienta fundamental en el quehacer actoral. (“El como sí...”). Se estimuló la memoria de emociones para registrar la experiencia y usarla en su momento (Improvisaciones). Ahora el ejercicio ha quedado en la piel, en la emociones. Y en el intelecto una idea más cercana de ser, sentir, y actuar como Loba, como Mujer Salvaje.

**Práctica Mariposa: Provocar el pensamiento analógico (relaciones directas, indirectas, alógicas) (F)**

<p><b>Objetivo:</b> Provocar el pensamiento analógico, relacional, a partir de la construcción de ideas en imagen</p>	<p><b>ESTRATEGIA: ANALOGÍA. (COLLAGE)</b>          “La Analogía es la relación de semejanza entre dos o más cosas (...) tiene que ver con la asociación remota.” “Es además un proceso del pensamiento fundamentado en la existencia de casos paralelos (...)”</p>
<p><b>Inducción:</b></p> <p>El ejercicio del “Estanque de los Reflejos” propició una necesidad de continuar explorando la generación de ideas, pero en imágenes. Por lo que se plantea la consigna de crear un “collage” guiado por la clave: “Nuestra Mujer Salvaje”. Se recomienda al equipo trabajar desde la perspectiva personal el arquetipo de “La loba”, estableciendo las relaciones que puedan aparecer.</p> <p>La consigna fue utilizar objetos, imágenes o elementos que fueran significativos para cada una de las actrices del equipo, que tuvieran un simbolismo particular y/o personal. Con lo cual se darían las conexiones, (analogías) con el eje temático de partida: La Mujer Salvaje (Pinkola).</p>	
<p><b>Fase I.</b>  <b>T.I. sobre lo que me gustaría hacer.</b>          Un cuadro plástico.          Pintar con plastilina.          Usar fotos.          Usar algunos escritos.          Dibujar.          Utilizar recortes.          Hacer la representación de los cuatro elementos: agua, tierra, fuego, aire.          Dejarme llevar por las sensaciones a la hora de hacer el collage.          Usar música          Usar una canción como motivo. Usar un cuento como motivo.</p>	<p><b>Fase II.</b>  <b>T.I sobre lo que quiero decir en el collage.</b>          De mi naturaleza Salvaje.          De las sensaciones.          De las emociones.          De los sentimientos.          De los miedos.          De las cualidades.          De los obstáculos para ser una Mujer Salvaje.          De lo que hace daño.          De lo que fortalece.          De lo que alimenta.          De las trampas.          De la “perdida”.          Del “encontrarse”.</p>

**Fase IV.****Elaboración del Collage.**

A pesar de los Torbellinos de Ideas previos, que ofrecían guías para realizar la actividad, se manifiesta la interrogación, cómo empezar y qué hacer con los materiales. Aparece el miedo a enfrentarse con la hoja en blanco. Acudir a lo sensorial, los dedos calentando la plastilina, que la sensibilidad abra los caminos a la creación. Las imágenes aparecen, una lleva a otra. El pie trazado en la cartulina, luego la mano, un ojo, una foto, la persona creativa, alrededor del pie y la mano los cuatro elementos, una mariposa. Todos estos elementos: la "Mi mujer Salvaje". En el otro extremo opuesto (a la derecha) la mujer que se ha extraviado de esa naturaleza salvaje en contraste y en contraposición con la imagen de la izquierda. Una mujer súper delgada, rodeada de productos de belleza, vestidos de todo tipo, alimentos chatarra, una mujer perdida.

**Conclusiones.**

En los ejercicios previos se ha venido relacionando a la mujer salvaje con el despertar o alertar de los sentidos. La conexión con la mujer Loba, tiene contacto con la piel, los sentidos, el cuerpo que comunica con el entorno y con la esencia más profunda. Al cancelar la percepción, ya sea por la cultura, la educación, el dolor, la pobreza, u otra condicionante, la mujer se separa de su esencia de transformación. El collage logra que se posicionen las ideas centrales con las cuales poder partir para la escritura del texto dramático.

**Práctica Mariposa: Texto dramático. Preparación y recolección de información. (G)**

**Objetivo:** Buscar las conexiones entre las ideas (palabras e imágenes) generadas en la fase anterior para comprender, comparar, y empezar a crear el texto dramático.

**ESTRATEGIA (ACTIVADOR CREATIVO): ANALOGÍA. (LOBO Y LUNA)**

Es la comparación y/o asociación entre dos fenómenos u objetos que aparentemente parecen distintos.

**Inducción:**

Las ideas que hemos generado en la etapa anterior en palabras e imágenes, están hasta el momento como ideas sueltas o aisladas. Es necesario empezar a buscar las conexiones para crear el texto.

**Fase I.**

I.- En la parte superior izquierda de nuestra hoja escribimos la palabra **LOBA** y en la parte superior derecha escribimos la palabra **LUNA**. Se trata de escribir en forma de lista como en una especie de T.I todas las asociaciones que se nos puedan ocurrir. Primero con **LOBA** y después con **LUNA**.

**LOBA:**

- Auillar.
- Gritar.
- Salvaje
- Cazar
- Territorio.
- Hablar.
- Gemir.
- Sentir.
- Expresar.
- Saltar.
- Viscera.
- Ensoñación.

**LUNA.**

- Luz.
- Amor
- correr.
- Auillar.
- Soñar.
- Imaginar.
- Cantar.
- Bailar.
- Contar cuentos
- Dormir.
- Velar.
- Hacer el amor
- Comer.
- Beber.
- Coger
- Corazón.
- Saltar.
- Volar.

- Contemplar.
- Pintar.
- Mar.
- Sal
- Tequila.
- Cigarro
- Arena.

## Fase II.

A partir de estas dos listas de palabras buscar las conexiones entre ellas.

La loba aúlla a la luz de la luna.

La luna transmite su luz como la loba.

La loba pisa la arena como la luna acaricia la arena.

La luna sueña con correr como la loba corre por el campo.

La loba se baña en el mar como la luna se zambulle en ella.

La luna canta su canción como la loba aúlla para sí misma.

La loba quiere hacer el amor como la luna se eclipsa con el sol.

La luna baila por la noche como la loba danza en el desierto.

La luna bebe un tequila como la loba fuma un cigarrillo.

La loba come su carnada como la luna se come al cielo.

## Conclusiones.

1.- Las ideas por sí misma o aisladas no nos dicen nada si no encontramos la manera de relacionarlas unas con otras para que éstas se vuelvan realmente propositivas. Las conexiones nos permiten encontrar esos hilos conductores que nos ayudan a crear y a emprender los caminos de lo novedoso.

2.- En este caso, la estrategia tiene el propósito de alentar y propiciar la escritura del texto.

3.- Ayudó también a evitar el miedo a la hoja en blanco porque al estar haciendo las conexiones, las frases fluyen como en automático, no es necesario pensarlas tanto.

4.- Nuestro cerebro está trabajando con los dos hemisferios (derecho e izquierdo) eso hace que podamos jugar con el lenguaje y con las imágenes.

**Práctica Mariposa: Texto Dramático. Preparación y recolección de información (H)**

<p><b>Objetivo:</b> Motivar y alentar al grupo a escribir nuestro propio texto dramático a través de la lectura de lo que podría ser la primera escena.</p>	<p><b>ESTRATEGIA (ACTIVADOR CREATIVO): MOTIVACIÓN INTRÍNSECA.</b> La Motivación intrínseca está asociada al factor de goce, en virtud del cual la vivencia creativa está asociada a una sensación de placer, de entusiasmo y satisfacción difíciles de obtener por otros medios.</p>
<p><b>Inducción:</b></p> <p>a) Hemos creado, a través de la analogía nuestro primer texto buscando las conexiones entre LOBA y LUNA. De alguna manera hemos empezado aterrizar las ideas propuestas en la fase anterior a través de un primer acercamiento a la escritura del texto.</p> <p>b) Guadalupe ha traído para la sesión, un texto que surgió también de las analogías LOBA – LUNA y del Juego Lingüístico<sup>147</sup> entre las palabras: dos lobas, dos bodas, dos bobas.</p>	
<p><b>Fase I</b> Guadalupe explica a grosso modo el proceso que siguió para la escritura del texto.</p> <p>a) Pensar en los cuatro momentos de la luna: luna llena, luna nueva, cuarto creciente, cuarto menguante-</p> <p>b) Asociaciones: Tienda de luna, Escalera Producciones Teatro, sangrar, ciclo menstrual, sangre de depuración (destructor en luz, sangre de evolución, texto de Bárbara.<sup>148</sup></p> <p>c) B, cose un vestido. M lo comprará. Están en una sesión de prueba. Primera luna, primera aproximación. La Luna llena a la que le ladran los Lobos.</p>	
<p><b>Fase II</b> Lectura del texto por la autora. Las otras dos escuchan y recrean en su imaginación la escena. Al término de la lectura se dan los comentarios.</p>	
<p><b>Conclusiones:</b> Esta primera propuesta nos ha gustado mucho. Encontramos en ella una buena dosis de humor que nos satisface. Los personajes que se plantean están basados en los arquetipos de la “Huesera” (Loba) y la “Desmembrada” (La pérdida), B y M respectivamente. La escena invita a plantear las escenas siguientes. Ha despertado la imaginación y despertado la inquietud de seguir escribiendo. El siguiente paso es proponer un texto que sea la continuidad de éste.</p>	

<sup>147</sup> Estrategia que consiste en jugar con las palabras para buscar otros sentidos o significados, apoyados en la impresión general, en su raíz o en su sentido. La estrategia se apoya en el T.I.

<sup>148</sup> Revisar anexo, página A y subsecuentes.



**NOTA: De aquí se sucedieron toda una serie de escenas muy interesantes. No todo lo que se escribió quedó conformado en el texto final. Tuvo que hacerse una depuración para quedarnos con aquellas escenas que más funcionaran al propósito.**

**Práctica Mariposa: Texto Dramático. Preparación y recolección de información (I)**

**Objetivo:** Plasmar de manera gráfica la estructura del texto dramático. Una guía de cómo se irá sucediendo la historia identificando los ejes temáticos y las claves escénicas.

**ESTRATEGIA: (ACTIVADOR CREATIVO) MAPA MENTAL: FASES LUNARES.**

Técnica gráfica de pensamiento irradiante. Vemos de manera gráfica la asociación de ideas que podemos crear en torno a una palabra o a una imagen.

**Inducción.**

Hemos generado hasta ahora cuatro textos (Dos cada quien: Bárbara-Magdalena) después de aquel primer texto inductivo (Guadalupe). Cada una, por su lado, ha trabajado su propuesta de continuidad al primer y segundo texto, ahora se trata de buscar una manera de organizarlos en una estructura que nos guíe en la unión de todas las piezas para armar el rompecabezas.

**Fase I**

Elaboración del mapa mental que permita tener a la vista, de forma gráfica la estructura del texto. La estrategia permite organizar las ideas y hacerlas crecer de tanto en tanto como nos sea posible.

**Descripción de la estrategia:**

En el centro del mapa mental se escribe: "Estructura Lunar" de la que irradian todas las propuestas del equipo organizadas a partir de cuatro categorías principales, a partir de estos se plasman todas las ideas relacionadas que aparezcan. En este proceso aparecieron los siguientes cuatro ejes.

- ❖ **LUNA LLENA.** De aquí se desprende como Eje Temático: "La Loba Salvaje". En esta parte sucede la presentación de los personajes, el planteamiento del conflicto. Las claves escénicas son: el vestido, la luna, la luz, el tequila, el teléfono, la ventana. En esta etapa queremos hablar de la pérdida simbólica y el sacrificio.
- ❖ **LUNA EN CUARTO MENGUANTE.** El Eje Temático sigue siendo la Mujer Salvaje ahora en el debilitamiento, la polaridad, desgajamiento, pérdida de control. Las claves escénicas serán: la luz, las llaves, la música, el baile, la ventana, los zapatos, el teléfono, los sueños.
- ❖ **LUNA EN CUARTO CRECIENTE.** Para el cuarto creciente tendremos como eje temático la Iluminación y la conciencia de T. alquímicos. Seguiremos hablando de la Mujer Salvaje, e incluiremos los arquetipos de la Mujer Esqueleto, de la Diosas Obscuras.
- ❖ **LUNA NUEVA:** El Eje Temático La Renovación y El Cambio. Las claves escénicas son: la luz, las llaves, el vestido de papel.

Estas cuatro Fases representarían cuatro momentos específicos en la obra.

**Nota:** Para la etapa IV ocurrieron diferentes cambios

1.- La obra señala solamente dos Fases Lunares: Luna Llena y El Cuarto Menguante

2.- En la Luna en Cuarto Menguante hemos sintetizado, lo que pasaría en la Luna en Cuarto Creciente y en la Luna Nueva. Es decir, sin quedar explícitamente señalados en el texto como fases Lunares si hemos trabajado con los Ejes Temáticos (**Iluminación y conciencia de T. alquímicos** de la Luna en Cuarto Creciente y **La Renovación y el Cambio** en la Luna Nueva) y las **claves escénicas** (Luz, llaves, el vestido de papel)

#### **Fase II**

Se señalan las principales ideas surgidas del mapa mental.

- 1.- **Luna llena: Eje Temático: “La Loba Salvaje”. Presentación de los personajes y el conflicto.**
- 2.- **Luna en cuarto menguante: La Mujer Salvaje. Debilitamiento y pérdida de control.**
- 3.- **Luna en cuarto creciente: Iluminación y Conciencia.**
4. **Luna nueva: Renovación y Cambio.**

#### **Conclusión:**

Estás cuatro ideas nos ayudarán a organizar los textos ya escritos y serán una guía para escribir los que faltan.

Estructura Lunar (FASES)

NIUEVA

brillante  
plástico  
papel  
tela

LLAVES CLAVES  
Aparecen  
firman puerta  
saltan ventana  
cerrojero / novio [NO!]  
no aparecen

Renovación  
Mujer salvaje  
Iluminación

Eje temático

1/4 CRECIENTE

Consciencia de lo alquímico  
al mundo subterráneo  
recuperación  
maharajatis  
Mujer salvaje  
Ligas obreras  
creatividad  
by fan interno  
cambio de enfoque  
gile y hijo caporal

LLENA

Pérdida simbólica-claves  
Presentación personajes  
Planteamiento conflicto

Claves  
Luz  
tequila  
Luna llena  
La ventana

Eje temático  
La danza de las rojas  
La O salvaje  
Boda  
manca  
LDBA

1/4 MENGUANTE

desajustamiento  
Mujer salvaje  
pérdida  
tequila  
Luz  
Claves  
Luz  
Llaves  
La ventana

Eje temático

El descenso

Evolución luna en 1/4 menguante  
LUNA MANCA  
Eje temático

**Práctica Mariposa: Texto Dramático. Preparación y recolección de información (J)**

<p><b>Objetivo:</b> Plantear de manera organizada y desde distintos ángulos una problemática o conflictiva personal.</p>	<p><b><u>ESTRATEGIA (ACTIVADOR CREATIVO): ANALOGÍA. SEIS SOMBREROS PARA PENSAR.</u></b> Consiste en el uso metafórico de seis sombreros de distinto color para plantear una situación o problemática desde distintos puntos de vista con el propósito de trazar un mapa que organice el pensamiento.</p>
<p><b>Inducción.</b> Como una de las integrantes siente que no está fluyendo en la escritura del texto, acude al apoyo de las estrategias del T.I (Torbellino de Ideas) y B.I. (Búsqueda Interrogativa), sin embargo, no es suficiente para salir del problema (una indeseable etapa de bloqueo). Hay entonces una necesidad de plantear la situación al equipo.</p>	
<p><b>Fase I.</b> El uso de los sombreros. <b>Descripción de la estrategia.</b> Son seis sombreros de distintos color (blanco, rojo, negro, amarillo, verde y azul) cada uno de ellos propone una forma distinta de pensamiento. Usarlos metafóricamente por separado ayuda a no mezclar los sentimientos con lo objetivo, los pensamientos positivos con los negativos, las propuestas con las estrategias, etcétera. Por eso se sugiere el uso de esta estrategia para organizar nuestros pensamientos. Se plantea la situación usando los seis sombreros para separar los distintos modos de pensar uno después de otros.</p> <p><b>Sombrero Blanco.</b> (El sombrero blanco se ocupa de hechos objetivos y de cifras.) En la medida que la escritura del texto no fluye, la creadora acude a las estrategias T.I y B.I para resolver el problema, pero éstas no han funcionado. No está claro cómo es el carácter ni el conflicto que vive la creadora. No aparecen las palabras que debe decir el personaje que está creando. La problemática va más allá de un problema técnico en la escritura del texto.</p> <p><b>Sombrero Rojo.</b> (El sombrero rojo da el punto de vista emocional) La creadora experimenta un sentimiento de tristeza, enojo, confusión, frustración y dolor ante la situación. Teme identificarse con la problemática del personaje. (Le da miedo balconearse.) Necesita ayuda pero no está preparada para hablar de sus miedos.</p> <p><b>Sombrero Negro.</b> (Se ocupa específicamente del juicio negativo.) Hasta donde van las escenas el texto no está balanceado. Un personaje habla más que otro. Hay exceso de palabras, faltan imágenes. Cree que no le toca resolver sola la problemática es un asunto de dos.</p> <p><b>Sombrero Amarillo.</b> (Se ocupa de la evaluación positiva.) Es una crisis que va a pasar. Que le va a ayudar a crecer. Es una oportunidad para reencontrarse con ella misma, con sus miedos, con sus debilidades y fortalezas.</p>	

**Sombrero Verde.** (El sombrero verde indica creatividad e ideas nuevas.)

Puede prestarle al personaje parte de esta vivencia para enriquecerlo. Puede aportar más a la historia. Va a alimentar su memoria de emociones.

**Sombrero Azul.** (Determina las tareas de pensamiento que se van a desarrollar.)

Como hay un mar de emociones y sentimientos encontrados es necesario tomarse un tiempo para indagar en ellas y ponerles un nombre. De esta manera se podrán enfrentar objetivamente. Será necesario aplicar un T.I sobre las debilidades y fortalezas para trabajar sobre la autoafirmación.

**Conclusiones:** La estrategia ha ayudado a plantear una problemática personal sin que ésta se desborde o se vislumbre como un obstáculo grave en el proceso.

El ambiente de confianza generado en el grupo ayudó a plantear y a entender la problemática sin descalificarla o pasarla por alto.

De haber sucedido lo contrario, es decir no plantear el conflicto de modo adecuado, tal vez éste hubiera crecido de tal modo que pudiera significar un bloqueo capaz de provocar un abandono del proyecto, sobre todo en esta etapa tan delicada que es la Crisálida.

**PRÁCTICA MARIPOSA: TEXTO DRAMÁTICO. Desarrollo del proyecto (K)**

<p><b>Objetivo:</b> Resolver un problema planteado como crisis personal para que éste no se convierta en un bloqueo que impida el desarrollo del proceso creativo.</p>	<p><b>ESTRATEGIA, (ACTIVADOR CREATIVO) SOLUCIÓN</b>  <b>CREATIVA DE PROBLEMAS.</b>                  Una guía para afrontar y resolver problemas. Esta práctica capacita mental y emocionalmente en la resolución de problemas de toda índole.</p>
<p><b>Inducción.</b>                  A través de la estrategia de los Seis Sombreros para Pensar se planteó una crisis personal que tenía una de las participantes. Se le ha pedido trabajar con su "crisis" a través de un T.I. con sus debilidades y fortalezas.</p>	
<p><b>Fase I.</b>  <b>Sensibilización.</b>                  Predecir los fallos o deficiencias de escribir este texto dramático.                  1.- Será difícil escribir un texto entre dos personas.                  2.- Será difícil ponerse de acuerdo.                  3.- Será difícil negociar con la compañera.                  4.- Será difícil ser objetivo ante los temas que vamos a tratar.                  5.- Será difícil no involucrarse con la problemática ficticia.</p>	<p><b>Fase II</b>  <b>Planteamiento del problema.</b>                  Puntos oscuros: Causas y consecuencias.  <b>Causa:</b> Como autora del texto dramático, aún cuando se trate de hacer ficción, no evita que parte de la vida personal, se proyecte en la historia y en los personajes.  <b>Consecuencia:</b> La problemática ficticia que se plantea en el texto está funcionando como espejo que refleja un conflicto personal de una de las involucradas.</p>
<p><b>Fase III.</b>  <b>Alternativas de solución:</b>                  1.- Hablar del problema desde la emoción. Con todo lo que da para provocar una especie de catarsis. (Ponerse el sombrero rojo)                  2.- Aplicar la estrategia del T.I. sobre las debilidades y fortalezas.                  3.- Aplicarse un ejercicio de bioenergética a manera de descarga emocional.                  4.- Distanciarse del problema.                  5.- Canalizar la energía en una acción artística- plástica o deportiva.</p>	<p><b>Fase IV</b>  <b>Valora las soluciones.</b>                  Se eligen por criterios de aplicación las dos mejores o más efectivas por difíciles que sean.                  &gt; Hablar del problema desde la emoción. Con todo lo que da para provocar una especie de catarsis. (Ponerse el sombrero rojo)                  &gt; Aplicar la estrategia del T.I. sobre las debilidades y fortalezas.                  &gt; Canalizar la energía en una acción artística- plástica o deportiva.</p>

#### **Fase IV.**

Programa: Paso a paso, su puesta en práctica.

- **Hablar del problema desde la emoción.** Con todo lo que da para provocar una especie de catarsis. En la privacidad, sin compartir con nadie, expresa como se siente. Deja que fluya la emoción sin bloquearla o buscarle justificación.
- **Aplicar la estrategia del T.I. sobre las debilidades y fortalezas.** Una vez desahogada la emoción y con una carga sentimental menor, hacer un T.I. de debilidades y fortalezas sin prejuicios de por medio para trabajar con la auto afirmación.
- **Canalizar la energía en una acción artística- plástica o deportiva.** Es importante que toda esa energía que se generó fluya a través de un acto creativo. En este caso fue la escritura. Se escribió un relato a manera de carta retrospectiva en donde se narra cómo ha cambiado su manera de afrontar los conflictos. *(Ver anexo Bitácora Magdalena.)*

#### **Conclusiones:**

Lo que pudo volverse un bloqueo o parálisis creativa ha tenido una resolución favorable y fructífera en la escritura del texto. La involucrada supo manejar la crisis y sacar partido de ella.

La Resolución Creativa de Problemas le ayudó a enfrentar el conflicto como un reto creativo y no como un problema que ponía en riesgo la continuidad del proyecto.



**Práctica Mariposa: texto dramático. Desarrollo del proyecto (L)**

**Objetivo:** Tomar decisiones en torno a si incluimos o no en el texto dramático el cuento de la Doncella Manca.

**ESTRATEGIA, ACTIVADOR CREATIVO, PROS Y CONTRAS.**

Estrategia que propone observar los dos lados de la moneda de un asunto o tema pros-ventajas contras-inconvenientes para tomar decisiones más objetivas.

**Inducción.**

- a) Habíamos planteado en nuestro Mapa Mental sobre Las Fases Lunares que el cuento de la Doncella Manca era el enlace entre la luna llena y el cuarto menguante.
- b) El cuento estaba siendo introducido tal como lo plantea Clarissa Pinkola en su libro “Mujeres que corren con Lobos”.
- c) Es un cuento largo, así que temíamos que esa parte se volviera aburrida y tediosa.
- d) Se planteó entonces la pregunta si no era mejor sacarlo definitivamente del texto.

Para evaluar dicha propuesta era necesario aplicar un Pros y Contras para tomar la decisión.

**Fase I      ¿POR QUÉ DEBE QUEDARSE?  
PROS**

- Para seguir hablando de la pérdida.
- Para viajar a lo subterráneo.
- Continuar con el eje temático: La Mujer Salvaje.
- Para conectar a M con lo que le está sucediendo.
- Para que B entretenga a M mientras no hay luz.
- Para que B ayude a M.
- Nos conecta con la pérdida de las llaves.
- Nos conecta con la luna en cuarto menguante.

Una lista de 8 razones para que se quede.

**¿POR QUÉ DEBE IRSE?  
CONTRAS**

- Porque alarga la historia.
- Porque es necesario pasar a la pérdida de las llaves.
- Porque B no debe quedarse en esa imagen de contadora de cuentos, para poder enlazarla con la propuesta de la Mujer callada y sumisa.
- Porque ya existe un enlace hasta la luna en cuarto menguante.

Una lista de 4 razones para que se vaya.

**Conclusiones**

De los argumentos arriba expuestos en este PROS/ CONTRAS nos lleva a la siguiente reflexión:

**DEBE QUEDARSE...**

1. Para darle un significado a la luz que se va.
2. Para hablar de la pérdida simbólica: el agujero negro.
3. Para indagar la parte oscura que pueda ofrecer B.
4. Este cuento se puede contar en el transcurso de la misma historia.

**DEBE IRSE PORQUE**

1. El cuento es largo y es necesario pasar ya al encierro.
2. Para no mover a B de su situación cómoda.

**Al final la lista de PROS fue mayor con argumentos interesantes que indican que El cuento de La Doncella Manca se queda.**

**Práctica Mariposa: Texto Dramático. Desarrollo del proyecto (M)**

**Objetivo:** tomar nota de manera gráfica sobre las observaciones y correcciones que hay que hacerle al texto.

**ESTRATEGIA. ACTIVADOR CREATIVO. MAPA MENTAL. OBSERVACIONES Y CORRECCIONES.**

**Técnica gráfica de pensamiento irradiante. Vemos de manera gráfica la asociación de ideas que podemos crear en torno a una palabra o a una imagen.**

**Inducción:**

- Estamos ya en la edición del texto y en las correcciones. Son varios los detalles que hay que arreglar, (acotaciones, frases de los personajes, definir ciertas acciones, etc.) pero hay una que definitivamente es de suma importancia porque marca el enfoque que le queremos dar a la historia.
- Se trata de definir si los personajes se plantean como seres encerrados por tiempo indefinido sin posibilidad de salir (lo cual indicaría un trastorno psicológico grave como la locura) o seres que viven una situación límite (el encierro repentino) que los hace por un momento mostrarse ante el otro con todas sus debilidades y miedos, pero que finalmente la esperanza de salir (de la crisis y del encierro) está siempre presente.
- Luego de platicarlo hemos llegado a la conclusión que estos personajes deben salir a la luz una vez que han trascendido su problemática personal.

a) Se realizó un relato de nuestras reflexiones.

b) La conclusión a la que llegamos originó cambios en el texto.

c) Hemos hecho la lectura con los cambios y tomado nota de las observaciones a través de un Mapa Mental.

**Fase I**

**Realización de Mapa mental que permite tener a la vista, de forma gráfica, todas las observaciones y correcciones que se nos hagan respecto al texto.**

**Descripción de la estrategia.**

En el centro del Mapa se escribe: "Reflexiones MagBar" del que irradian las observaciones, indicaciones y reflexiones que hace Guadalupe a partir de la lectura del texto. Aparecieron siete ejes:

**RELATO DE MAGDA.** Se advierte un relato más maduro. Captura mejor las acciones y reflexiones. De la lectura del texto, se observa la necesidad de un emplazamiento lógico realista, esto viene por aquello de que los personajes no se queden encerrados y que de una u otra forma salgan trascendiendo la problemática con la que llegaron.

**BITÁCORA**<sup>149</sup>. Las reflexiones que hacemos en la bitácora nos serán de gran ayuda en el momento de hacer la justificación del espectáculo.

<sup>149</sup> Se puede consultar en el anexo a partir de la p. 243.

**PRESENCIA DEL NOVIO ANIMAL.** Hay un *reacomodo* en la trama: Consiste en que el novio es ahora el pivote tanto de lo emocional como de las acciones físicas sobre todo en M.

**TEXTO.** (Observaciones sobre el texto.)<sup>150</sup>

- Cuando M menciona que rentarán un departamento para poder ahorrar y comprar una casa no resulta lógico, porque en la realidad esto no es posible, no se puede ahorrar si se está rentando.
- Comentar y aclarar más porque M menciona la anécdota de que una de sus amigas le dice Maga. Conectarlo quizás con el **arquetipo del mago** para que esto tenga más relevancia sino resulta una mera anécdota.
- Hay una parte en donde M dice que no quiere tener hijos porque no quiere perder su figura. Se sugiere que ahondemos un poquito más en esto de la **transformación del cuerpo** en el sentido de **resignificar** estos cambios que dan otro tipo de **belleza**.
- Desde la dirección escénica se vislumbra **generar un ambiente íntimo** para cuando B está hablando de la Loba y La Mujer Salvaje, a través de los cambios de luz.
- La Directora propone hacer un **ejercicio sensorial** para trabajar con la actriz la sensación que puede producir una borrachera.

**FRASES DE LOS PERSONAJES.**

- Cuando B menciona que ella tiene un “**agujero negro**” a donde se han ido todas cosas que se ha perdido es necesario que probemos con el público el **efecto que produce**. Si el público no alcanza a comprender que aquí hay un doble sentido será necesario agregar a este texto la frase de “sin albur, ¿eh?”.
- Se vislumbra la necesidad de tener un **espejo** para que ciertos momentos se reflejen en él, por ejemplo: “¿Crees que soy bonita?”. También para cuando M está comparándose con el maniquí. Y para cuando B dice: “Nos hemos de ver bien chistosas, la novia alta y el novio chaparrito.”

**SITUACIÓN CLIMÁTICA.**

- Hasta donde vamos, ya se nota que la escena está llegando a un **punto álgido** que podemos interrumpir para que no se acabe la historia y continuar después de un intermedio para darle final en una segunda parte; o darle un relax a la historia para emprender nuevamente el **ascenso** y luego concluir.

**Fase II**

Se señalan las principales ideas surgidas del Mapa Mental.

1. El relato de Magda funcionó para mostrar nuestras reflexiones a Guadalupe.
2. La Bitácora como una herramienta de ayuda al momento de realizar la justificación del espectáculo.
3. La presencia del novio “animal” es ahora el pivote tanto de lo emocional como de las acciones físicas sobre todo en M.
4. De lo que se escuchó en la lectura, la dirección escénica tiene varias propuestas.
5. Hay frases que necesitan justificarse más o de lo contrario no tienen ningún peso en el texto.
6. En cuanto a la situación climática la escena está llegando a un punto álgido.

<sup>150</sup> El texto, *Los vestidos de papel*, se encuentra en el anexo a partir de la página 223.

# Reflexiones MAGBAR

Quiero conservar así un remanente de la importancia de tratar a la importancia lo importante

Mi ojeyero negro... sin albur

Nos hemos de ver... ¿por qué no hay espejo objeto??

¿Crees que soy bonita? ¿ese ve en un espejo?

Llegan a ma sit. alta

Necesidad de emplazamiento lógico-crealista?

Relato de Magda se advierte + maduro y reflexiones

Climática: que puede servir de intermedio efectivo para comenzar ma 2da y última parte.

Bitácora → recuperar esta reflexión para incorporar la en la justificación del por qué hacer el espectáculo.

Buena integración: reflexión aplicación - identificación de

Reacomodo de la trama

La presencia del NOVIQ: Pivote de sus verdades

¿Estos por qué's que dice Bárbara esta dicho así, de lugar de cuidado?

¿Qué mueve?

¿Quién es en realidad?

metablogía

ser maga → que es lo bonito de poder

Borrachera → Ejercicio Sensorial

ambiente inhímo

Si te adueñas → luz cambio

cococo: H: Me asustó

rentar in depto.

Y así ganamos p/casa

Así no pueden ARIARRAR

TEXTO

**Práctica Mariposa: Texto Dramático. Lanzamiento del producto (N)**

**Objetivo:** Poner a prueba el producto (texto dramático)

**ESTRATEGIA: LECTURA SIN ATRIL.**

Lectura del texto dramático ante un público seleccionado (interlocutor privilegiado) con el fin de recibir retroalimentación para mejorar, hacer cambios y ajustes antes de darle el punto final. Muestra preliminar del producto para identificar posibles fallas y hacer los ajustes necesarios.

**Conclusiones:**

**Dicha actividad consiguió probar una serie de cuestiones:**

- a) La funcionalidad del texto dramático: Trama, conflicto, personajes; con lo que se puede empezar a trabajar el proceso del montaje escénico.
- b) La retroalimentación afirmativa del público, quien aportó importantes observaciones para las adecuaciones del texto.
- c) Como consecuencia, las actrices-dramaturgas se posicionaron afirmándose positivamente en esta importante etapa del proceso creativo.

*(Ver anexo p. 257.)*

**ESQUEMAS DE SISTEMATIZACION DEL PROCESO CREATIVO (TEÓRICO)**

**“PRACTICA MARIPOSA”**



**CÓMO SE HIZO, CON QUÉ RECURSOS**

**FASE I**

- 1. Búsqueda Interrogativa** sobre las temáticas.
- 2. Torbellino de Ideas** para explorar las temáticas y los contenidos de la tesis.



**CÓMO SE HIZO, CON QUÉ RECURSOS**

**FASE II**

- 1.- Mapa Mental** Práctica Mariposa.



**CÓMO SE HIZO, CON QUÉ RECURSOS**

**FASE III**

**1.- Solución Creativa de Problemas.**

**2.- Mapa Mental (Capítulos.)**

**PRESENTACIÓN DEL PRODUCTO**

**FASE IV.**

**1. Lectura en Atril (Texto dramático)**

**2. Defensa de la tesis.**

**Práctica Mariposa: Cuerpo Teórico. Generación de ideas**

<p><b>Objetivo:</b> Indagar en las inquietudes temáticas para elegir el tema o los temas de la tesis.</p>	<p><b><u>ESTRATEGIA. ACTIVADOR CREATIVO. BÚSQUEDA INTERROGATIVA.</u></b>  <b>Preguntar por lo que se desconoce o por lo que nos gustaría saber y por el modo o procedimientos para llegar a realizarlo.</b></p>
---	---

**Inducción.**  
**a) Tenemos la inquietud de hacer una tesis en equipo. (2 personas.)**  
**b) Las ideas revolotean en nuestras cabezas.**  
**c) Estamos buscando puntos en común, coincidencias y conexiones que pudiéramos tener para hacer la tesis.**

**Fase I**  
**Se plantearon una serie de preguntas (búsqueda interrogativa) tomando como eje de la indagación el tema o los temas de la tesis.**

<p align="center"><b>Se hicieron estas preguntas:</b></p>	<p align="center"><b>Se obtuvieron estas respuestas:</b></p>
<p>1.- ¿Por qué queremos hacer una tesis?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Porque queremos cerrar un ciclo: la etapa de estudiante universitario.</li> <li>• Porque se ha vuelto un trámite de rigor luego de 10 años de egresadas.</li> <li>• Porque es un asunto que tenemos pendiente.</li> <li>• Porque nos encantaría titularnos.</li> </ul>
<p>2.- ¿Para qué hacer una tesis?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para la autocomplacencia.</li> <li>• Para mantener mi trabajo.</li> <li>• Para aumentar mi salario.</li> <li>• Para complacer a mis papás.</li> </ul>
<p>3.- ¿Cómo me siento por no estar titulada?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Molesta conmigo misma.</li> <li>• Insegura.</li> <li>• Incompetente.</li> <li>• Un sentimiento de frustración.</li> <li>• Como si arrastrara un lastre.</li> </ul>

4.- ¿Por qué no nos hemos titulado?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Porque he abandonado los anteproyectos de tesis anteriores a éste.</li> <li>• Porque la tesis significa confrontarme conmigo misma con mis miedos y mis fantasmas.</li> <li>• Porque lo he postergado.</li> <li>• Porque no lo sentía como una necesidad.</li> </ul>
5.- ¿Por qué a algunas personas les cuesta tanto trabajo hacer una tesis?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Por la falta de confianza en ellas mismas.</li> <li>• Porque tienen miedo.</li> <li>• Porque sienten que no son capaces</li> </ul>
6.- ¿Qué quiero decir con la tesis?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quiero hablar de la formación actoral.</li> <li>• Del proceso creativo.</li> <li>• De los bloqueos en el proceso creativo.</li> </ul>
7. ¿Necesito explicar un por qué?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para mí sí. Para identificar cuál es la problemática.</li> <li>• No tengo que explicarles a los demás y sin embargo he caído en un sin fin de justificaciones.</li> </ul>
8- ¿Cómo puedo hacer para que esta vez (luego de otros intentos fallidos) sí llegue al final del proyecto?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Creo que debemos apoyarnos en la <b>Creatividad</b> como un camino alternativo para lograr nuestro objetivo.</li> <li>• Necesitamos acercarnos a los especialistas de la “creatividad” para que nos asesoren.</li> <li>• Es necesario estudiar el <b>Proceso Creativo</b> desde el enfoque de la creatividad.</li> </ul>
9.- ¿Qué tiene que ver la <b>Creatividad</b> con la tesis?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Como profesionales del teatro intuimos que la creatividad no es un fenómeno que se tenga que dar de manera implícita o que tenga que ser inherente al oficio y/o a la profesión.</li> <li>• Porque es un tema que nos interesa como profesionales. (actrices- directoras- maestras.)</li> <li>• Porque en este momento estamos influidas por Guadalupe que está estudiando el tema en el <i>Master</i>.</li> <li>• Porque de lo que conocemos hasta ahora sobre creatividad deducimos que por allí puede estar la solución a lo que nos ha estado pasando.</li> </ul>

<p>10.- ¿Quiero hablar de mi proceso creativo en la tesis?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sí. Hablar de nuestro propio proceso creativo nos da la oportunidad de reflexionar sobre lo que nos está sucediendo.</li> <li>• Sí, porque queremos saber más del proceso creativo.</li> <li>• Sí, porque creo que puede servir para que otros u otras se identifiquen y tengan la inquietud de buscar más soluciones.</li> </ul>
<p><b>Fase II.</b>  <b>En esta etapa se eligen las preguntas más relevantes generadas en la etapa anterior y que aclaran las inquietudes de las tesistas, así como las temáticas que desean abordarse. Es importante reconocer que esta es una elección preliminar, y puede dar cabida a la integración de algunas ideas que pudieran aparecer en una etapa más avanzada del proceso creativo.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) ¿Por qué queremos hacer una tesis?</li> <li>2) ¿Cómo me siento por no estar titulada?</li> <li>3) ¿Por qué a algunas personas les cuesta tanto trabajo hacer una tesis?</li> <li>4) ¿Qué quiero decir con la tesis?</li> <li>5) ¿Cómo puedo hacer para que esta vez (luego de otros intentos fallidos) sí llegue al final del proyecto?</li> <li>6) ¿Qué tiene que ver la Creatividad con la tesis?</li> </ol>	<p><b>Conclusiones:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Queremos hacer una tesis porque queremos cerrar un ciclo: la etapa de estudiante universitario.</li> <li>➤ El hecho de no estar tituladas nos genera varios sentimientos: molestia, enojo, inseguridad, incompetencia, frustración.</li> <li>➤ Creemos que a algunas personas nos ha costado trabajo titularnos por la falta de confianza en nosotras mismas, por miedo, porque nos sentimos capaces.</li> <li>➤ En la tesis queremos hablar de la formación actoral, del proceso creativo, de los bloqueos en el proceso creativo.</li> <li>➤ Dicen que la tercera es la vencida y queremos garantizar que así sea. Por lo tanto creemos que debemos apoyarnos en los estudios de la <b>creatividad</b> como un camino alternativo para lograr nuestro objetivo. Así como acercarnos a los especialistas en el tema para que nos asesoren.</li> <li>➤ Porque es un tema que nos interesa como profesionales (actrices- directoras- maestras). Además, como profesionales del teatro intuimos que la creatividad no es un fenómeno que se tenga que dar de manera implícita o que tenga que ser inherente al oficio y/o a la profesión. También creemos que por allí puede estar la solución a lo que nos ha estado pasando.</li> </ul>

**Práctica Mariposa: Cuerpo Teórico. Generación de ideas**

**Objetivo:** Generar ideas y propuestas temáticas para la elaboración de la tesis.

**ESTRATEGIA. ACTIVADOR CREATIVO. TORBELLINO DE IDEAS.**

También conocida como "*Brainstorming*", es una técnica para fomentar la libertad de expresión y para obtener el mayor número de ideas y sugerencias, lo más variadas posibles, incluso llamativas, absurdas y originales en el menor tiempo posible.

**Inducción.**

- a) Hemos comentado algunas de las ideas que se nos ocurren para la tesis, pero creemos que pueden aparecer más.
- b) Antes de tomar decisiones respecto a qué vamos hacer en la tesis nos gustaría explorar, hasta donde sea posible, aquellas otras ideas que aún no aparecen y de las cuales no hemos hablado.
- c) Seguimos en la búsqueda de puntos en común, coincidencias y conexiones que pudiéramos tener.

**Fase I**

Se recuerdan las reglas de oro del T.I:

- a) No rechazar ni censurar ninguna idea o matiz, escribiéndolas de modo completa tal y como van surgiendo.
- b) Proceder con rapidez sin discusiones.
- c) Escuchar la ideas anteriores o de otros, añadiendo elementos, mejorándolas etcétera.
- d) Estimulación. Se plantea un problema, cuestión o pregunta abierta que tengan múltiples posibles respuestas o enfoques animando a dar el mayor número de ideas.

**T.I sobre TESIS.**

En esta lista es la suma de los T.I que hizo cada una. (Magdalena-Bárbara)

Teatro.	Robots.	Anarquía.	Hoy.
Creación.	Estúpido.	Explicación	Siempre.
Mapa.	Personalidades.	Definiciones.	Mañana.
Procesos.	Motivación.	Estudios de la creatividad	Cuando.
Bloqueos.	Adecuación.	Práctica.	Lista.
Investigación.	Síntesis.	Montaje.	Recopilación
Teorías y escuelas.	Productos.	Noble.	Negociación.
Educación	Categorización.	Bueno.	Asociación.

## Fase II Valoración

Se eligen las mejores señalándolas y dándoles un valor del 100 al - 100.

Teatro.	Robots.	Anarquía.	Hoy.
Creación.	Estúpido.	Explicación	Siempre.
Mapa	<b>Personalidades. 20/-10</b>	<b>Definiciones. 90/100</b>	Mañana.
<b>Procesos. 85/90</b>	<b>Motivación. 10/30</b>	<b>Estudios de la creatividad. 100/10</b>	Cuando.
<b>Bloqueos. 70/70</b>	Adecuación.	Práctica.	Lista.
Investigación.	Síntesis.	Montaje.	Recopilación
<b>Teorías y escuelas. 80/20</b>	<b>Productos. 40/20</b>	Noble.	Negociación.
<b>Educación 60/30</b>	Categorización.	Bueno.	Asociación.

Estas son las nueve ideas más importantes:

(Magdalena/Bárbara)	M/B
Definiciones.	90/100
Procesos.	85/90
Bloqueos.	70/70
Teorías y escuelas.	80/20
Educación	60/30
Productos.	40/20
Personalidades.	20/-10
Motivación.	10/30
Estudios de la creatividad.	100/10

## Conclusiones.

De esta lluvia de ideas, rescatamos que nos gustaría enfatizar en la tesis (cuerpo teórico) en los siguientes temas o ideas:

- Definiciones
- Procesos.
- Bloqueos.
- Teorías y escuelas.
- Educación
- Productos.
- Personalidades.
- Motivación.
- Estudios de la creatividad.

**Práctica Mariposa: Cuerpo Teórico. Preparación y recolección de información.**

**Objetivo:** Plasmar de manera gráfica los recursos humanos, técnicos y económicos con los que vamos a llevar a cabo el proyecto de tesis (**Preparación**).

Nos ayudará a visualizar y a clarificar qué necesitamos y cómo nos organizamos.

**ESTRATEGIA, ACTIVADOR CREATIVO, MAPA MENTAL, (PRÁCTICA MARIPOSA)**

Técnica gráfica de pensamiento irradiante. Vemos de manera gráfica la asociación de ideas que podemos crear en torno a una palabra o a una imagen.

**Inducción.**

- a) Sabemos la importancia que tiene la organización en un proyecto sobre todo de éste, en el que estamos implicadas dos personas.
- b) No podemos considerar de manera implícita varios aspectos como el uso de los recursos así como aquellos de organización. Es necesario ponerlos por escrito y mucho mejor si los plasmamos de manera gráfica.

**Fase I**

Elaboración del mapa mental que permita tener a la vista, de forma gráfica los recursos con los que llevaremos a cabo el proyecto y la forma en que los organizaremos. La estrategia permite organizar las ideas y hacerlas crecer de tanto en tanto como nos sea posible.

**Descripción de la estrategia:**

En el centro del mapa mental se escribe: "Práctica Mariposa" de la que irradian todas las propuestas del equipo organizadas a partir de nueve categorías principales, a partir de estos se plasman todas las ideas relacionadas que aparezcan.

**¿CON QUÉ?** Con paciencia, con recursos económicos, con comprensión, con herramientas (retroalimentación), recursos humanos, con las manos, con técnica.

**¿PARA QUIÉN?** Para la familia, para Magdalena, Bárbara y Guadalupe, los que la necesiten, los amigos, el teatro, para papá y mamá de Bárbara, para Juan y Amadeo.

**¿PARA QUÉ?** Para volar, soñar, realizar, vivir, crear, crecer, hacer, ser, libertad, despertar.

**¿QUÉ?** Investigar, hablar, ensayar, texto dramático, actuar, personajes, realización grupal, teatro, vida, acción, tesis, capítulo I, II, III, IV.

**¿QUIÉN?** Las tres, Bárbara (la actriz, la amante, la persona, la amiga), Magdalena (la actriz, la persona, la amiga) los vivientes (los que vienen).

**¿POR QUÉ?** Por placer, por el teatro, por necesidad, por amor, por motivación intrínseca.

**¿CÓMO?** De manera creativa, fluida, en equipo, con planeación, con alegría, con acción, de manera teatral.

**¿CUÁNDO?** Calendario de actividades, diario, siempre, abril-mayo 2004, hoy, encerrón.

**¿DÓNDE?** No sé, espacio de práctica, en el teatro, espacio de estudio (biblioteca, casa de Bárbara, casa de Magda), en la vida.

## **Fase II.**

Se señalan las principales ideas surgidas del mapa mental.

**¿CON QUÉ?** Este proyecto se llevará a cabo con recursos económicos, recursos humanos y técnica.

**¿PARA QUIÉN?** Para Magdalena, Bárbara, Guadalupe, familia y amigos.

**¿PARA QUÉ?** Para crecer, para crear, para vivir, para soñar.

**¿QUÉ?** Investigar, hacer un texto dramático, actuar.

**¿QUIÉN?** Magdalena, Bárbara.

**¿POR QUÉ?** Por una motivación intrínseca, por amor, por necesidad.

**¿CÓMO?** De manera creativa, en equipo, con planeación, de manera teatral.

**¿CUÁNDO?** En el tiempo que marque el calendario de actividades.

**¿DÓNDE?** En un espacio de estudio, en un espacio de práctica, en el teatro.





**Práctica Mariposa: Cuerpo Teórico. Desarrollo del proyecto.**

<p><b>Objetivo:</b> Resolver el “problema de la tesis” desde la perspectiva de la Resolución Creativa de Problemas para analizar la posibles fallas y darle alternativas de solución.</p>	<p align="center"><b>ESTRATEGIA, ACTIVADOR CREATIVO, SOLUCIÓN CREATIVA DE PROBLEMAS</b></p> <p>Una guía para afrontar y resolver problemas. Esta práctica capacita mental y emocionalmente en la resolución de problemas de toda índole.</p>
<p><b>Inducción.</b>          Nos hemos planteado una serie de preguntas que están relacionadas con algunas cosas que podrían pasar respecto a la tesis y que sería importante considerar y tener presentes por si llegarán a suceder.          1.- ¿Qué sucedería ni no aceptan en el registro el tema de la tesis?          2.- ¿Qué pasaría si alguna de las integrantes se cansa, no está lista o realmente convencida de llevar a cabo este proyecto y decide retirarse?          3.- ¿Si no podemos justificar de manera teórica y práctica nuestra propuestas?</p>	
<p><b>Fase I.</b>  <b>Sensibilización.</b>          Predecir los fallos o deficiencias de la tesis.          1.- No somos especialistas en Creatividad.          2.- Será un trabajo arduo de investigación en el campo de estudio.          3.- Si no nos aceptan el tema para el registro de la tesis va a ser frustrante.          4.- Si no logramos conciliar nuestras diferencias (las tesis) el proyecto no va a llegar al final.          5.- Si nos decepcionamos del tema podemos abandonar el proyecto.          6.- Podría no funcionar las estrategias en el proceso teatral.          7.- Si perdemos de vista el proceso y no identificamos los bloqueos, pero además no los podemos resolver de manera asertiva puede ocurrir lo de los proyectos anteriores, dejarlos truncados.          8.- El proyecto implica trabajar con nuestro proceso creativo personal.          9.- El proceso nos va enfrentar con nuestros miedos y nos puede paralizar.          10.- Si no resolvemos los bloqueos personales no vamos a poder resolver los de la tesis.</p>	<p><b>Fase II</b>  <b>Planteamiento del problema.</b>          Puntos oscuros: Causas y consecuencias.</p> <p><b>Causas:</b>          1.- Los estudios sobre la creatividad son relativamente nuevos y poco conocidos. Podemos encontrar trabas o escepticismo al plantear las estrategias como activadores creativos en el proceso teatral.          2.- El proceso implica un enfrentamiento con los miedos y parálisis personales.          3.- Es mucho más difícil hacer una tesis en equipo que de manera individual.</p> <p><b>Consecuencias:</b>          1.- Podemos encontrar trabas o escepticismo al plantear las estrategias como activadores creativos en el proceso teatral.          2.- Pude ocurrir que las participantes no estén dispuestas a trabajar en los temas personales y por lo tanto no atacar el problema desde la raíz (el proceso creativo personal).          3.- El trabajo puede avanzar lento o no avanzar si las tesis no</p>

	trabajan de manera equitativa. Volverse un trabajo difícil y sufrido si se quiere imponer un punto de vista unilateral.
<p><b>Fase III.</b>  <b>Alternativas de solución:</b>  1.- La tesisistas tienen que trabajar mucho desde la parte teórica para fundamentar la propuesta.  2.- Las participantes tendrán que estar dispuestas a trabajar con esos miedos y parálisis personales para actuar en consecuencia en el proceso creativo de la tesis.  3.- El proceso exige de las participantes flexibilidad de pensamiento, tolerancia, paciencia, saber escuchar al otro, riesgo, honestidad, empatía, equidad en el trabajo, esfuerzo, etcétera para lograr el objetivo.  4.- Se buscan aliados para elaborar la tesis: (maestros comprensivos, especialistas en el tema, amigos, familia que nos brinden apoyo, etcétera.)  5.- Nos dejamos de preocupar y compramos una tesis.</p>	<p><b>Fase IV</b>  <b>Valora las soluciones.</b>  Se eligen por criterios de aplicación las dos mejores o más efectivas por difíciles que sean.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ La tesisistas tienen que trabajar mucho desde la parte teórica para fundamentar la propuesta.</li> <li>➤ Las participantes tendrán que estar dispuestas a trabajar con esos miedos y parálisis personales para actuar en consecuencia en el proceso creativo de la tesis</li> <li>➤ El proceso exige de las participantes flexibilidad de pensamiento, tolerancia, paciencia, saber escuchar al otro, riesgo, honestidad, empatía, equidad en el trabajo, esfuerzo, etcétera para lograr el objetivo.</li> </ul>
<p><b>Fase IV.</b>  Programa: Paso a paso su puesta en práctica.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>La tesisistas tienen que trabajar mucho desde la parte teórica para fundamentar la propuesta.</b> Revisar y estudiar lo más que se pueda la bibliografía que existe sobre el tema. Buscar asesoría de especialistas.</li> <li>➤ <b>Las participantes tendrán que estar dispuestas a trabajar con esos miedos y parálisis personales para actuar en consecuencia en el proceso creativo de la tesis.</b> El primer paso es generar un ambiente de confianza para que las participantes tengan la disposición de poner sobre la mesa de estudio los miedos y parálisis personales. No se trata de una terapia sino de una estrategia para poder abordar el proceso creativo.</li> <li>➤ <b>El proceso exige de las participantes flexibilidad de pensamiento, tolerancia, paciencia, saber escuchar al otro, riesgo, honestidad, empatía, equidad en el trabajo, esfuerzo, etcétera para lograr el objetivo.</b> Una vez que reconocemos que algunas de éstas son características y habilidades del pensamiento creativo es fundamental ponerlas en práctica como una manera de ser coherentes con lo que estamos haciendo.</li> </ul>	
<p><b>Conclusiones:</b>  Esta manera de resolver problemas nos da la oportunidad de vislumbrar las posibles soluciones o alternativas de solución que tenemos para resolver “los problemas”.  La perspectiva cambia la idea de la tesis, ya no se ve como un monstruo con el que hay que luchar sino como una invitación a descubrir, a indagar, a investigar hasta encontrar lo que buscamos.</p>	

**Práctica Mariposa: Cuerpo Teórico. Desarrollo del proyecto.**

**Objetivo:** Exponer de manera gráfica los contenidos del “El proceso teatral” así como la manera de organizar la información para escribir el capítulo II.

**ESTRATEGIA, ACTIVADOR CREATIVO, MAPA MENTAL.**  
**Técnica gráfica de pensamiento irradiante. Vemos de manera gráfica la asociación de ideas que podemos crear en torno a una palabra o a una imagen**

**Inducción.**

Luego de toda la información recabada viene lo que nosotros llamamos el vaciado de información de forma escrita para conformar los capítulos. En este sentido, nuestro mejor aliado, y la técnica más utilizada en esta etapa de Desarrollo del Proyecto han sido los mapas mentales.

**Fase I**

Elaboración del mapa mental que permita hacer una primera exploración sobre los contenidos del capítulo II “el proceso teatral” y tenerlos a la vista, de forma gráfica. La estrategia permite organizar las ideas y hacerlas crecer de tanto en tanto como nos sea posible.

**Descripción de la estrategia:**

En el centro del mapa mental se escribe: “Proceso teatral” de la que irradian una serie de preguntas básicas organizadas a partir de diez categorías principales, a partir de estos se plasman todas las ideas relacionadas que aparezcan.

¿QUÉ? Un Proceso Creativo Complejo que es al mismo tiempo un proceso de comunicación que incluye un texto que se analiza, sintetiza y recrea; una Dirección escénica, y la creación de personajes. También implica un producto artístico y una experiencia.

¿CON QUÉ? Con talento, con inteligencia, con dinero, con amor

¿QUIÉNES? Los actores, los dramaturgos, el productor, los “creativos” (escenógrafo, iluminador, músicos), técnicos teatrales (tramoyistas, utileros, traspunte).

¿CÓMO? A través de una Creación Convencional que incluye al dramaturgo, la dirección escénica, el entrenamiento actoral, las improvisaciones y las técnicas. O a través de una Creación Innovadora (dramaturgo, entrenamiento actoral, improvisaciones, y técnicas.)

¿CUÁNDO? En un mes, en dos, en tres en...

¿POR QUÉ? Por una motivación intrínseca en donde el proceso se vive con felicidad, amor, satisfacción; con el objetivo de comunicar algo trascendente, una necesidad interna. También emprendemos un proceso porque tenemos una motivación extrínseca como la remuneración económica, una calificación, una necesidad externa, un reconocimiento.

¿PARA QUÉ? Para un bienestar personal, y para expresar algo.

¿PARA QUIÉN? Para un público que puede ser la familia, los maestros, alumnos, diversos grupos sociales. Para los actores, lo directores, productores, dramaturgos.

¿CUÁNTO? En un tiempo de un mes, dos meses, más de 3 meses. Económicamente con fondos internos, con fondos externos.

¿DÓNDE? En un escenario, en el teatro.

## **Fase II.**

Se señalan las principales ideas surgidas del mapa mental.

**En esta primera exploración de “El Proceso teatral”, las ideas relevantes son estas:**

**¿QUÈ?** El proceso teatral es un **Proceso Creativo Complejo**.

**¿CON QUÉ?** El proceso se lleva a cabo con talento, con inteligencia.

**¿QUIÉNES?** Participan en el proceso los actores, los dramaturgo, el productor, los “creativos” (escenógrafo, iluminador, músicos, técnicos)

**¿CÓMO?** A través de una **Creación Convencional** o de una **Creación Innovadora** (dramaturgo, entrenamiento actoral, improvisaciones, y técnicas.)

**¿POR QUÉ?** Podemos emprender el proceso por una **Motivación Intrínseca** (deseo personal) o por una **Motivación Extrínseca** ( por ejemplo: remuneración económica).

**¿PARA QUÉ?** Para un bienestar personal.

**¿PARA QUIÉN?** Para un público. Para los actores, el Director, el Productor, el Dramaturgo.

**¿CUÁNTO?** En un determinado tiempo de (un mes, dos meses, más de 3 meses).

**¿DÓNDE?** En un escenario, en el teatro.

# PROCESO TEATRAL

¿PARA QUÉ?  
para expresar algo  
bien estar  
bien estar

¿QUÉ?  
productos teatro  
para ser visto  
complejo

¿CON QUÉ?  
sentidos  
amor  
inteligencia

¿QUIÉNES?  
actores

¿CÓMO?  
convencional  
mixto

¿CUÁNDO?  
2 meses

¿PARA QUIÉN?  
dramaturgo  
actores  
productores  
teatro

¿DÓNDE?  
teatro  
escenas  
reinas

¿POR QUÉ?  
Motivación intrínseca  
Motivación extrínseca  
reconocimiento  
depende de ellos

¿CÓMO?  
depende de ellos

¿CÓMO?  
depende de ellos

¿CÓMO?  
depende de ellos

dirección  
comunicación  
análisis  
recreo  
proceso de comunicación

productores  
actores  
director  
escenógrafo  
luminólogo  
músicos  
etc

técnicas  
económicas  
dramaturgo  
dirección  
dramaturgo

entrenamiento  
técnicas  
dramaturgo

actores  
productores  
teatro

depende de ellos  
reconocimiento  
depende de ellos  
depende de ellos

depende de ellos  
reconocimiento  
depende de ellos  
depende de ellos

depende de ellos  
reconocimiento  
depende de ellos  
depende de ellos

**Práctica Mariposa: Cuerpo Teórico. Lanzamiento del producto**

**Objetivo:** Exponer el producto (Cuerpo Teórico).

**DEFENSA DE LA TESIS.**

**Lectura dramatizada el Texto Dramático.**

**Un examen profesional ante los sinodales.**

## **Análisis del Producto: (Texto dramático.) *Los vestidos de papel.***

### **Análisis tonal.**

Después de haber expuesto los esquemas de sistematización de nuestra investigación, consideramos pertinente realizar el análisis del texto que surgió como resultado de la puesta en marcha de un proceso creativo complejo y del desarrollo de una serie de estrategias que allanaron su creación.

Asimismo, para realizar un examen más minucioso del texto y facilitar su comprensión, éste fue dividido en trozos o períodos rítmicos; los cuales fueron designados con un nombre que resalta parte de la temática o la acción que se lleva a cabo en cada uno de ellos. También, puede percibirse que las palabras o frases claves han sido realzadas en negritas, lo cual nos permite determinar el tono particular de cada uno de los trozos, así como también el tono global del texto dramático.<sup>151</sup>

### **Trozos rítmicos:**

- **1 Inicio. El teléfono.** Tono psicológico-social. El espacio descrito genera en el espectador-lector una sensación de desorden e incertidumbre; pareciera que el tiempo no transcurre, y si lo hace, no parece en sintonía con el plano de lo real. A uno de los personajes le preocupa encontrar su acta de nacimiento para poder casarse.
- **2 La luna.** Tono psicológico. El reflejo de la luna genera sentimientos, pensamientos, sueños, ilusiones, poesía; su influjo puede resultar hipnótico. Comenzamos a percibir contrastes entre cada uno de los personajes de la historia.

---

<sup>151</sup> El texto completo podrá ser consultado en la sección de anexos.



- **3 La mujer loba y la luna.** Tono psicológico. Se establece la relación luna-loba-naturaleza-mujer-libertad. La mujer canta a la luz de la luna para armar el esqueleto de una loba y transformarse en mujer que corre libre. El relato como símbolo o alegoría. La costurera como la loba y M como el esqueleto desmembrado.
- **4 Confusión.** Pequeñísimo trozo rítmico que sirve de puente entre el anterior y el siguiente a este. Sirve para denotar las características de B: dispersa, desordenada, desorganizada, el universo caótico guardando un orden.
- **5 Boda y tequila.** Tono psicológico-social. Aparecen los rituales, las convenciones sociales: la bebida rompe hielos; y la boda que impulsa a querer quedar bien con los demás, lo cual genera tensión, presión, nerviosismo. La mujer que no encuentra su acta de nacimiento como quien no encuentra su identidad.
- **6 Magia y nombre.** Tono psicológico social. La fuerza del nombre, su significado. La mujer que se muestra fuerte, segura, decidida y no es capaz de exigir como le gusta ser llamada. El nombre como vehículo de esperanza para la transformación. El nombre que me gusta es el que considero que debo tener. La mujer que extravía el acta de nacimiento, vehículo mediante el cual podría conseguir su acta de matrimonio. Esta pérdida la hace sentir, descubijada, desprotegida, desolada, nerviosa, insegura.
- **7 El vestido de papel.** Tono psicológico. Usar un vestido de papel y no de tela. Probarme un vestido de material muy frágil, que se puede quebrar ante cualquier movimiento; el auténtico “útese y tírese”. Un vestido desechable, plegable,

reparable, adherible. ¿Por qué Mariana no lo quiere? Quizá porque le asuste lo nuevo, lo diferente, lo desconocido. Mariana ha salido de su lugar de comodidad. El taller de costura no es su espacio. Lo que ahí ve y experimenta, siente que no le pertenece. Entonces... ¿Qué hace allí? ¿Qué está buscando? En cambio B, se mueve como pez en el agua, aunque el espacio aparenta un caos, la costurera crea y rige su propio orden; el papel que usa para probarle el vestido a Mariana, es como el del acta de nacimiento: vulnerable, frágil, perdedizo. Ella lo transforma, lo resignifica; con él la puede cobijar, cubrir, revestir. B utiliza el papel de forma creativa; ha encontrado un camino para facilitar su trabajo, para evitar el desperdicio o el dispendio de algo que no es suyo: la tela con la cual cose los vestidos.

- **8 Maternidad/Magia: Un hijo.** Tono psicológico. La magia como una constante. La maternidad que transforma. Mariana sabe que la maternidad puede llevarla a la transformación. Su intuición la ha llevado hasta este taller de costura, emprendiendo una travesía en busca de algo. (Desde luego no el acta de nacimiento.) B ha emprendido parte de la travesía con cierto éxito: logró captar la esencia del viaje. La transformación es interna. Mariana no arriesga por miedo a la transformación externa. Una vez más el temor al extravío o la pérdida de algo.
- **9 Vida hecha a mano.** El vestido de boda como símbolo. El anhelo de una vida hecha a mano: la búsqueda del instinto perdido, del ser lesionado, el deseo de enderezar situaciones, de resucitar.<sup>152</sup> Inferimos que B perdió el control de su vida en un pasado no muy lejano. Ahora transita hacia su recuperación. Mariana,

<sup>152</sup> Cfr. Pinkola Estés, Clarissa. *Op.Cit.* pp. 272-273.

ha conseguido aferrarse, busca algo, el diseño de un vestido como tabla de salvación. Todos quisiéramos poder trazar nuestra vida, y transitar en ella felices, generando las bases de nuestros sueños y creaciones. Mariana logra ver los cimientos de lo que es su vestido hecho a mano. Mariana se reconoce hermosa y femenina a la luz de la luna.

- **10 Niña vestida de papel.** Tono psicológico. Mariana se transporta hacia sus recuerdos de infancia. Logra ver su esencia, cuando su vida aún no era miedo, confusión y pérdida. Cuando los sueños se escondían en las copas de los árboles, en los susurros del viento y solo era necesario evocarlos para hacerlos reales. Mariana se extraña; quisiera poder regresar, a cuando no importaba que los vestidos fueran de papel.
- **11 Papel realista.** Tono psicológico-social. Regreso a la realidad. Los vestidos de papel no son prácticos, pueden ponernos en evidencia, revelando lo que somos; arriesgando nuestra imagen ante una sociedad, cuyos valores se encuentran forjados en el miedo al ridículo y al escándalo.
- **12 Luis y Mariana.** Tono psicológico-social. El teléfono de Mariana se ha mantenido apagado desde el inicio de la obra. ¿Será porque se peleó con su novio? Ahora descubre con sorpresa que éste la ha estado buscado sin descanso. Además la organización de la boda de Luis y Mariana es un desastre: el vestido aún es de papel; el acta de nacimiento de la novia no aparece; y para colmo, las invitaciones no están listas. ¿Será mera coincidencia?
- **13 Correcto, movido o feliz.** Tono psicológico. El alma femenina por más pérdida que se encuentre siempre conserva una gota de instinto. ¿Cómo se sabe

que es el hombre correcto? El anhelo de lo que no se tiene: el hombre correcto o una boda ideal, ante la crónica de una boda anunciada que será movida, agitada, fatigante, intranquila... Todo, menos feliz.

- **14 Telefobia.** Tono psicológico. Escena puente que denota la angustiante reacción de M ante un teléfono que suena persistente señalando la fuerte presencia que se encuentra al otro lado la línea. Inicia el proceso alcohólico de M.
- **15 Fantasía Nupcial.** Tono psicológico-social. (Alto contenido lúdico) No me puedo casar, pero puedo jugar a que lo hago. Este trozo rítmico consigue evocar algunas de las características del rito matrimonial: B le pide a M que sea su esposo “de a mentiritas”. La carga social se pone de manifiesto en Mariana. Cree que puede ser sorprendida haciendo el ridículo; que la apariencia es lo primero, que hay que fingir solemnidad. B solo disfruta intensamente el momento, no le importa lo que los invitados imaginarios digan. Su meta es divertirse y ser feliz.
- **16 ¡No vengas!** Tono psicológico. Se interrumpe el juego violentamente. El miedo de Mariana ante la posibilidad de que la presencia de su prometido, en el taller de costura, su nuevo refugio, se vuelva realidad. Descubrimos quien en realidad la ha provocado a sentirse ajena, desvinculada a su nombre.
- **17 “Perdón por...”** Tono psicológico-social. Mariana se siente humillada, ofendida, descubierta. Pide perdón por él y por ella, asumiendo la responsabilidad de la situación. Se suspende el juego nupcial en forma

definitiva. B muestra una más de sus características: es una metiche; pide perdón por ello.

- **18 La pérdida espiritual.** Tono psicológico. El extravío del acta de nacimiento nos conduce a uno de los temas guía del texto: **la pérdida espiritual.**<sup>153</sup> M ha extraviado la brújula de su vida; por el contrario, B se encuentra en un proceso de reconocimiento, de encuentro. M se quiere evadir. La luz que viene y se va, la obliga a quedarse a escuchar lo que no quiere.
- **19 La hija del molinero.** Tono psicológico. La narración de la primera parte del cuento *La doncella manca*<sup>154</sup> en el cual se revelan los tratos desventajosos que hacemos algunas personas a lo largo de nuestra vida, mismo que nos conducen a la pérdida espiritual. El hombre, su mujer, y la hija, habían perdido lo material, pero conservaban la esencia de lo que ellos eran: el molino para trabajar, su casa como un espacio de creación; el manzano, como símbolo de la vida; y lo más importante, se tenían a ellos mismos. Mariana no quiere escuchar, no quiere ver. Su presencia en el taller de costura y su relación con la costurera se está volviendo conflictiva. Teme viajar al mundo de lo subterráneo.
- **20 ¿Y las llaves?** Tono físico-psicológico. B ha perdido las llaves. Ahora se establece una condición más: los personajes no pueden salir. Esto las obligará en lo futuro a la confrontación y al reconocimiento de la una en la otra. Se eleva el nivel de tensión dramática.
- **21 Encerradas.** Tono psicológico. La certeza del encierro genera en M una especie de miedo que llega a los niveles de la desesperación y el pánico. M no

<sup>153</sup> Pérdida de instintos, de control, de la realidad; sinónimo de evasión y miedo a la confrontación.

<sup>154</sup> Cfr. Pinkola Estés, Clarissa. *Op. Cit.* pp. 417-487.

quiere estar encerrada y mucho menos con una loca de la que ahora desconfía con mayor intensidad. Esto desata de forma acelerada el proceso alcohólico de Mariana.

- **22 Té de tequila.** Tono psicológico. B sigue buscando las llaves. M bebe a escondidas (lo aparente y lo real). ¿Qué está provocando el encierro en Mariana? Inicia la búsqueda de alternativas de solución concreta del problema.
- **23 Pinche vieja metiche.** Tono psicológico-social. B toca por primera ocasión el único espacio de comodidad que conserva M: su teléfono celular. B no podrá conseguir al cerrajero que las seque del llo. B sugiere a M que llame a su novio, ésta se niega. ¿Será que en realidad M no desea salir? B y M se confrontan: ¿El motivo? M considera que B está invadiendo su intimidad. ¿No es acaso esto lo que M está pidiendo a gritos? La costurera revela que se ha sentido tratada como una sirvienta. Esta confrontación eleva aún más el nivel de tensión dramática.
- **24 A.A.** Tono psicológico. M no controla su manera de beber, ahora se descara, ya no le importa sentirse descubierta por B. M quiere un vestido, es decir, persiste su anhelo de una vida hecha a mano. Por primera vez revela de forma franca y abierta el no querer casarse. Termina la primera parte de la obra.
- **25 Ella baila.** Tono psicológico. En esta parte de la obra inicia el *climax*; de la misma manera cambia el tono y el ambiente, ahora hay confusión e incertidumbre: ni siquiera podemos saber cuanto tiempo ha pasado desde que ellas han quedado encerradas. B que había podido mantener la situación bajo control, ahora comienza a extraviarse, a sentirse invadida en su intimidad, en su

espacio. M lo abarca todo. Su baile invasivo y descontrolado es el reflejo del torbellino interno que padece. Se puede percibir la influencia del cuento *Las zapatillas rojas* mismo que se encuentra también en el libro de Clarissa Pinkola. La autora no se limita a la transcripción, además realiza un impresionante análisis en el que se destacan 8 trampas.<sup>155</sup>

- **26 No le gusta sudar.** Tono psicológico. Descubrimos al hombre detrás del teléfono. Poco tolerante, muy controlador, imposible de satisfacer. Adivinamos que Mariana es una cuando está con él y otra en su ausencia. Mantiene una doble vida. Se ha normalizado lo anormal. Permanece con él por temor, por costumbre, por lo que sea, menos porque en esa realización se encuentre el móvil amoroso.
- **27 No quiero bailar.** Tono psicológico. Hay movimiento interno en el personaje B. ¿Por qué no quiere bailar? ¿No es éste también solo un juego? ¿Por qué ya no quiere jugar? ¿Son demasiadas las emociones que activa en la costurera el baile de M? ¿Como te ves me vi?
- **28 Costuritas.** Tono psicológico. La incomodidad que siente B al bailar se refleja en sus movimientos. M aprovecha esto para humillarla; se ha sentido superada por una mujer que creía inferior y ahora lo demuestra. B se siente reflejada, identificada: No se atreve a mirar más lo que ocurre, ahora solo cose y

---

<sup>155</sup> Trampa 1: La carroza dorada, la vida devaluada. Trampa 2: La anciana reseca, la fuerza de la senescencia. Trampa 3: La quema del tesoro, el hambre del alma. Trampa 4: La lesión del instinto de conservación, consecuencia de la captura. Trampa 5: El subrepticio intento de llevar una vida secreta, de estar dividida en dos. Trampa 6: El temor ante lo colectivo, la rebelión de la sombra. Trampa 7: La simulación, el intento de ser buena, la normalización de lo anormal. Trampa 8: La danza descontrolada, la obsesión y la adicción. Cfr. Pinkola Estés, Clarissa. *Op. Cit.* pp. 231-275.

llora. M se descubre tanto emocional como físicamente. La obra ha llegado al punto climático más alto.

- **29 Las lobas aúllan.** Tono psicológico. Ahora B representa al novio, que no tolera, como B en este momento, los bailes de M. Luis no puede verla feliz, no debe verla feliz. Pero B es una loba, una mujer salvaje,<sup>156</sup> quien no sabe bailar, pero puede aullar, puede cantar para conformar el esqueleto de M (la desmembrada). M no se ha dado cuenta de que en este momento, la loba es una desmembrada más. El aullido de M es de dolor, de hambre del alma; es un grito más de ayuda.
- **30 Cuarto creciente.** Tono psicológico. B le canta a su lobezno herido. Comienza una etapa de reconocimiento, B necesita descubrirse, desahogarse, purificarse, se ha atragantado con las imágenes de su propia historia. Ella ha viajado a los infiernos como Perséfone, como Ulises o como Enéas; su historia es la de una mujer perdida, la de una bailarina, la de *La doncella manca*; es el relato de una de las tantas víctimas de *Barba Azul*, pero también ha sido víctima de sí misma. Ahora puede hablar, puede confesarse, justificar su comportamiento. Ambos personajes logran purificarse.
- **31 El novio animal.** Tono psicológico. Descubrimos la representación instintiva del novio de Mariana: Es una bestia depredadora, que desea terminar por completo con la vida de su presa. El sueño de M es un mensaje que proviene de las cavidades más profundas de la *psique*. Una llamada de alarma que la previene del peligro inminente en el que se encuentra. El temor que el novio animal ha infringido en Mariana la está llevando a actuar coercitivamente.

---

<sup>156</sup> Término acuñado por Clarissa Pinkola.



Podemos suponer que este ha logrado penetrar en cada uno de los rincones de la vida de Mariana.

- 32 “**Quien me enseñó a coser...**” Tono psicológico. El contraste. No todos los hombres son el novio animal. Hay también hombre salvajes que ayudan las mujeres extraviadas a reencontrar el camino de vuelta hacia la vida hecha a mano. B se encontró con uno. Se abre en el cielo un rayo de esperanza. Comienza a amanecer. (Las mujeres somos de la luna, los hombres del sol) El desenlace.
- 33. “**Luna, lunera...**” Tono psicológico. El canto de la luna. Se ha abierto una vez más la esperanza. Ahora sé que puedo salir cuando yo quiera.
- 34 **Escalera a la luna.** Tono psicológico. El ambiente es propicio para crear, para renacer. Surgen las ideas para buscar la salida. Una escalera para gritar, para pedir ayuda, para estar más cerca de la luna.
- 35 **El otro vestido.** Tono psicológico. Mariana quiere salir vestida de una modo distinto de cómo entró. La ropa como símbolo de la renovación. Las llaves aparecen colgadas de la maniquí. Sé que voy a salir, porque estoy retomando las riendas de mi propia vida. Aprenderán juntas a coser vestidos hechos a mano.

Es importante distinguir que el tono está definido por la situación que tiene mayor relevancia a lo largo del desarrollo dramático. Con ello obtenemos el tono predominante de la obra. En este caso sobresale de manera inminente lo **psicológico**, con una carga relativa de lo **social**: La conducta y el contexto de los personajes y su evidente necesidad de

cambiar, de ser mejores, de crecer, de correr ciertos riesgos para afirmar la personalidad, la autoestima y comprender que no se sabe todo.

### **Análisis de los personajes a partir de los arquetipos de Graciela Aldana.**

**Mariana (M):** A lo largo del texto dramático, el personaje experimentará los arquetipos del viajero, el guerrero, el destructor, el mago, el crítico y el artista, principalmente.

- a) El viajero.- Mariana se atreve a emprender un viaje que la llevará a conocer el mundo subterráneo, a tocar el fondo de su problemática; y aunque por momentos muestra una personalidad dual, no será nunca en su actitud de viajera. Su búsqueda es incansable; no sabe lo que está buscando, pero sí dónde buscar.
- b) El guerrero.- Ha venido sosteniendo enfrentamientos que ha perdido. No ha sabido poner límites; se ha plantado en el campo de batalla sin estrategias para el ataque; no tiene claras las causas de su lucha. No está dispuesta a flaquear. No sabe como pero pretende ganar la guerra, enfrentando a sus enemigos internos.
- c) El destructor.-Se necesita de gran entereza para limpiar la casa interna, reconocer lo inservible y sacarlo por la ventana. Deberá además destruir todas las relaciones o vínculos que ha establecido erróneamente. Durante la etapa de su baile frenético, Mariana se asume como una destructora sombría. No le importa nada, ni los actos, ni las consecuencias de los mismos.
- d) El mago.- Es enorme la capacidad de transformación de Mariana. Se recrea como niña, como amiga, como artista, como una poderosa e incansable bailarina, cuyos pies destilan hechizos maléficos. El poder de los dos personajes debe lograr transformar el espacio y el tiempo en la representación de completa del ciclo lunar.

- e) El crítico.- Esta faceta del personaje ingresa a la trama en dosis muy altas. Juzga a la costurera, se juzga a si misma, juzga el lugar; piensa que las paredes, el maniquí, las mesas las sillas, están allí para verla, oírla y examinarla. Lo peor es que sus evaluaciones son negativas. Su poca tolerancia y flexibilidad la llevarán, a la postre a perder incluso el timón de sus actos, el exceso de juicio se transforma en la ausencia del mismo.
- f) El artista.- Este arquetipo, se manifiesta puntualmente a lo largo de la obra en dos momentos. El primero es cuando se nos dice que ella misma ha diseñado el vestido con el cual se quiere casar, evidenciando al artista interno que diseña su propia vida. Después, hacia el final la encontramos dispuesta a crear el vestido de loba lunar con el que pretende salir del taller de costura.

**La costurera (B):** Durante el desarrollo de la obra este personaje experimentará la presencia de los arquetipos de: el artista, el bienhechor, el mago y el bufón, principalmente.

- a) El artista.- Desde el inicio de la obra nos encontramos con un espacio digno de este personaje, cuya esencia ha sido la capacidad de vencer todos los obstáculos, de sublimarlos mediante el arte de la costura. Ha comprendido, que todo lo que la rodea forma parte de un todo armónico que se encuentra a su servicio para poder crear. No pierde oportunidad para hablar bonito con la luna, con los lobos o con Juana, la maniquí.
- b) El bienhechor.- Este arquetipo se manifiesta de manera contundente en sus dos fases; es auténtica su entrega, su afán de ayudar, de compartir; no pide nada a cambio; no chantajea ni extorsiona; pero esa necesidad tan grande de ayudar la obliga a traspasar los límites, queriendo llegar hasta los ámbitos que no son de su

competencia. Por momentos puede parecer que el bienaccionar se transforma en manipulación.

- c) El mago.- Consigue transformar y transformarse; el espacio que ha creado, es un espacio sagrado que posibilita la transformación; permite la entrada de los elementos que están más allá de sus narices. Ayuda a Mariana a encontrarse con sus enemigos internos y después con sus creadores o restauradores mágicos. Su fé la ha promovido. Ve la magia en todo lo que la rodea.
- d) El bufón.- Es una constante en este personaje. Sabe restar solemnidad de las situaciones adversas o críticas; tiene la capacidad de reírse de si mismo y de los demás, aunque logra por momentos caminar hacia la sombra haciendo ironía o escarnio del dolor ajeno. La presencia de este arquetipo le suma agilidad y optimismo al texto.

#### **Argumento.**

Dos mujeres se encuentran en el interior de un taller de costura. Una de ellas es la costurera y la otra está allí para hacerse una prueba de vestido. La luz se está yendo constantemente, eso impide que la prueba se lleve a cabo eficazmente. Desde el inicio, Mariana, la mujer que llega a hacerse la prueba, próxima a casarse se ve nerviosa e inquieta. La costurera es una mujer extraña que cuenta historias raras mientras intenta probarle un vestido de papel. Las circunstancias del lugar (la falta de luz, las historias raras, el encierro involuntario, la luna) las harán vivir distintos momentos que van desde el juego y la simulación hasta la confrontación con los enemigos internos.

### **Principales temas.**

- La pérdida espiritual.
- La vida hecha a mano.
- El viaje al mundo subterráneo. El reencuentro con uno mismo.
- La relación con el otro.
- La mujer salvaje.
- La maternidad.
- El matrimonio.

### **Conflicto**

El conflicto que se presenta relacionado con los principales temas de la obra es el que provoca la necesidad de la recuperación de la esencia misma los personajes, los cuales manifiestan haberse sentido extraviados, perdidos, desubicados en algún momento de su vida presente.

**La lucha de dos mujeres con los enemigos interiores.** Este es el conflicto implícito que se expresa a través de la búsqueda intuitiva de los personajes y el descenso simbólico al mundo de lo subterráneo. De aquí se derivan los **conflictos secundarios** que también emergen de la temática y las claves (luz, llaves, vestido, luna, maniquí, espejo, teléfono) de la obra teatral.

- La recuperación de la esencia extraviada a causa de los innumerables tratos desventajosos que negocian algunas personas.
- Aprender a llevar una vida a la medida de mis deseos, mis inquietudes, mis habilidades, mis aptitudes, el respeto por uno mismo y por los demás.
- La resolución del compromiso nupcial de Mariana y de las frustraciones de la costurera en relación con el mismo tema.

**Género.**

Consideramos que la obra presenta predominantemente las características de un **melodrama**, con algunos tintes fársicos. La trama es anecdótica, llena de coincidencias y cuentos mágicos. El material discurre de lo posible a lo imposible. Los personajes son complejos, pues al encontrarse con los tintes grotescos de la farsa, se complejizan.

## Conclusiones

### **Conclusión Personal. Magdalena.**

Definitivamente este ha sido uno de los procesos más importantes y definitivo en mi vida por todo lo que representa, lo que me dejó y por la manera en que lo viví.

Personalmente puedo decir que en ningún otro proceso he estado tan atenta y tan consciente de cada paso que daba y de los recursos que ponía en juego para el desarrollo del proyecto. Fue una especie de laboratorio personal. Había una observación constante de cómo iban ocurriendo las cosas. Traté de mantener mi “Crítico” en luz a manera de orientación objetiva. La tarea no fue fácil, porque no siempre es posible dejar de lado el “Juicio crítico sombrío” que nos condena a repetir patrones de conducta negativos. Sabernos administrar en esta actitud de crítico en luz fue uno de los grandes retos, por lo menos para mí. También fue necesario soltarlo (al crítico) de cuando en cuando para dejarse abandonar a la intuición, a la percepción, a la llegada de emociones, a la imaginación, a vivir la experiencia desde las sensaciones y dejar que el cuerpo aprenda, lo viva, lo explore, lo asimile. Esto generó un proceso de autoconocimiento profundo, era un continuo ir y venir por la luz y las sombras personales. Sólo que a diferencia de otros procesos, esta vez, había “cierto control” en el manejo de las crisis. Esos momentos fueron guardados en la memoria emotiva para enriquecer mis recursos actorales. También se aprovechó parte de este material para la creación del texto dramático.

He puesto en práctica como en ninguna otra ocasión mi flexibilidad de pensamiento ejerciendo la tolerancia a lo diferente (a través de escuchar al otro, negociar, concensuar y llegar a acuerdos). Esta parte tampoco fue fácil porque tuve que dejar de lado el egocentrismo, y todo aquello que representa salirme de mi misma para compartir

espacios, tiempos, ideas, sentimientos y a veces hasta conflictos personales para que el proyecto se mantuviera a flote.

Asumí este proyecto activando mi Arquetipo del viajero, viviendo el proceso como una aventura, asumiendo riesgos. Y el primer riesgo que asumí fue hacer mi tesis con otra persona (Bárbara). Aunque es alguien de confianza y con quien comulgo en muchos aspectos de mi vida profesional y personal, sabía que no iba a ser del todo fácil. El mayor riesgo que encontramos en el camino, fue que cualquiera de nosotras se fuera del proyecto, luego de un par de crisis que se vivieron durante el proceso. Hecho que nunca sucedió, afortunadamente. Yo lo atribuyo, por un lado, porque cada una de nosotras valoró en la dimensión correcta la importancia que tenía la otra, no sólo en el proyecto ya, sino en la vida personal. La estimación filial había llegado a tal punto que no queríamos que esa parte se dañara. Por otro lado, creo que ambas asumimos las “crisis” como algo “transitorio” que necesariamente nos iba a hacer crecer.

Activar mi arquetipo del Bufón era uno de los propósitos fundamentales, no sólo en este proyecto sino en mi vida personal. Ver la vida con menos seriedad, con un espíritu lúdico que me permitiera reirme más de mi misma y de las situaciones difíciles para encontrarles una salida divertida o menos sufrida. Lo he logrado en gran medida en la convivencia con una persona divertida y “locuaz” como Bárbara, quien me ha ensañado a jugar con el ridículo, lo grotesco, y lo escatológico que todo ser humano puede tener. Esta búsqueda también estuvo presente al escribir el texto dramático y en el perfil del personaje de Mariana.

Otro arquetipo que se activó en mí fue el “Guerrero” fomentando mi espíritu de lucha para lograr esta meta. Con esta actitud tuve que librar algunas batallas, la mayoría internas, conmigo misma. Luché contra actitudes “negativas” que no me dejaban avanzar



como la desidia, la pereza, el dejar para mañana lo que tendría que haber hecho ya, sentir que no lo lograría nuevamente, evadirme de la situación y no afrontar las problemáticas, entre otras. El Guerrero me ayudó a establecer una disciplina y a ser perseverante, a no abandonar la lucha cuando parece que ya no hay remedio, saber en qué momento tomar un descanso y volver a la carga nuevamente. Pude establecer límites para que los otros (amigos, familia, extraños) respetaran mis tiempos y espacios de trabajo. Los límites también se establecieron entre mi compañera y yo, cuando por momentos y por la convivencia, parecía que invadíamos terrenos no permitidos. Con el arquetipo del Guerrero he retomado el coraje para alcanzar mis sueños y pelear por ellos.

Para llegar hasta aquí tuve que dejar en el camino un sin fin de cosas que me estorbaban como malos hábitos, prejuicios, círculos viciosos, patrones de conducta, ideas preconcebidas, hasta rencores. Tuve que “limpiar la casa” para deshacerme de lo que no me servía, activar mi Destructor en luz. La tarea no fue sencilla, porque para romper con ello primero tuve que reconocer que estaban allí, exponerlos para luego destruirlos, enseguida viví un proceso de duelo y después una liberación.

Un aspecto fundamental de esta experiencia es que fueron respetados en tiempo y en espacio los procesos personales de cada una de nosotras. Esto no hubiera sido posible si antes no se hubiera generado un ambiente de confianza en el equipo.

Los cambios que han ocurrido en mí son tantos que este relato resultaría muy largo. Lo más importante es que hubo un cambio en la actitud, en la mirada, en el hacer, en el sentir, en el pensar, en afrontar los problemas, tanto a nivel personal como profesional. En el proceso me he transformado como el Mago; ha aflorado con más fuerza mi ser Artista (arquetipo) que me permite disfrutar todavía más de la vida, vivirla con intensidad, con todo lo que eso implica. Crece la necesidad de compartir con los otros lo que pienso, lo que

veo, lo que percibo, lo que me inquieta, lo que me conmueve y lo que me duele, a través de lo que amo y en donde me siento plena: el TEATRO. Ahora, soy una mariposa que puede volar más segura, más fuerte, más libre, más consciente de mis bloqueos y de la forma en que puedo afrontarlos.

## Conclusión personal. Bárbara.

Quisiera desarrollar este relato breve respondiendo a la manera de la Búsqueda Interrogativa; una sola pregunta que conlleva infinitas respuestas:

**¿Qué fue para mí “Práctica-Mariposa”?**

- 🍄 **Mi Tesis. La Tesis.** Un sueño compartido con muchas personas, hecho realidad. La coronación de un esfuerzo más, dentro de un proceso de enseñanza-aprendizaje. La prueba de que los temas de investigación no se han agotado. La síntesis de un proceso creativo complejo compartido.
- 🍄 **Un trabajo en equipo.** Como todo lo que tiene que ver con el teatro, cuyos productos son siempre el resultado de un esfuerzo conjunto. Se requirió de una gran dosis de tolerancia, flexibilidad, apertura: no resultó sencillo concordar mis ideas ni compaginar mi carácter con el de Magdalena. Quiero añadir además que la distancia geográfica que hay entre su persona y la mía no ayudó, lo cual implicó un reto más a vencer.
- 🍄 **Un hermoso texto dramático...** Que me deja muy satisfecha. El proceso de realización fue mágico: Las ideas fluían cual vendavales. Cada sesión aportaba algo nuevo, especial, único. Un proceso sin censura, sin medida; telepático, arquetípico, compartido, vital. Ambas sabíamos lo que queríamos decir y lo que queríamos contar.
- 🍄 **Un obra de teatro...** Cuya puesta en escena está en puerta. Y si para la realización del texto dramático las ideas surgían cual vendavales, para la puesta serán *Katrin*s, que ya fluyen por nuestro cerebro y transitan gráficamente a la manera de los Mapas Mentales o los Torbellinos de Ideas.

- **La personificación de la creatividad.** Quizá debiera decir la objetivación, pero...

¿Por qué? ¿Qué acaso el documento no será prueba testimonial de mi paso y el de Magdalena por la tierra? ¿No hablará por nosotras? Si habla o suena, entonces es persona.

“**Práctica-Mariposa**” me demostró que la creatividad y el teatro son parte de mi vida: una vez que los has probado, ya no puedes concebirte a ti y a lo que te rodea, sin ellos. Tienen cabida en todos los ámbitos existentes.

Además, me impulsó a iniciar un proceso continuo de cambio, una lucha a brazo partido por mejorar mis actitudes ante la vida; esto, gracias al conocimiento del enfoque de *La travesía creativa* de la colombiana Graciela Aldana; a la iniciativa de Guadalupe Corona de compartirlo; y a la puesta en acción de los arquetipos y las estrategias creativas.

- **Un proceso creativo complejo con “C”.** Porque no pretende permanecer en el ámbito de lo privado, porque hemos creído conveniente compartirlo. Combinarlo con el teatro y crear nuevas formas de desarrollo dentro de la actividad teatral y el ámbito académico.

En síntesis “**Práctica Mariposa**” fue la demostración palpable de la recuperación de mi ser artista; mi ser guerrero; mi bufón interno; mi bienhechora en luz; mi entrañable destructor; mi muy despreciable crítico; mi magia; mi naturaleza salvaje, tolerante, flexible, original; y finalmente, un proceso permanente de redefinición y elaboración.

## **Conclusiones generales.**

Después de este largo recorrido por la teoría y por la descripción de la sistematización de las estrategias creativas y con dos productos (el cuerpo teórico y el texto dramático), como resultado de este proceso, pasemos a la etapa de **reflexión** para evaluar si logramos los objetivos propuestos en un inicio y hacia donde nos llevaron las premisas.

Recordemos que los objetivos principales de la presente investigación han tenido fundamento, como se ha podido confrontar, en una renovada visión del teatro a partir de un enfoque creativo.

De esa manera, con **Práctica-Mariposa**, nos propusimos:

1. Analizar los factores que integran el complejo creativo: **Persona, proceso, producto, ambiente.**
2. Analizar y comprender el proceso que sigue la **puesta en escena** como **proceso creativo** desde la analogía: “La metamorfosis de la mariposa” poniendo especial atención en la persona-actor.
3. Entender por qué se dan los **bloqueos** durante el proceso creativo, tanto a nivel personal como grupal, para hacerlos conscientes y enfrentarlos eficazmente.
4. Generar nuestras propias **estrategias** de trabajo, basadas en las herramientas que provienen de las **técnicas creativas.**

Así mismo, nos planteamos una hipótesis:

Comprobar que el estudio y conocimiento de la creatividad y las técnicas que la estimulan y desarrollan, contribuyen directamente a la **resolución de problemas propios del quehacer teatral y actoral.**

Nuestro principal sustento teórico creativo ha sido el enfoque que Graciela Aldana propone en el libro *La travesía creativa*, el cual, centra la actividad creadora en la **persona**, sugiriendo que la **creatividad** puede trabajarse desde una **actitud (Arquetipos)**, la cual puede hacerse presente en todos los aspectos de la vida.

Respecto a estos objetivos concluimos lo siguiente:

Al analizar los factores que integran el complejo creativo: persona, proceso, producto, ambiente, descubrimos que están estrechamente relacionados entre sí. Que no debemos considerarlos por separado al estudiar el tema, pues cada uno de ellos tiene una influencia particular sobre los otros. Hablar de la persona es hablar del proceso y hablar del proceso es hablar del producto y del ambiente. Reconocemos que la creatividad es el resultado de la interrelación que se da entre estos cuatro elementos y reconocemos la complejidad que esto implica.

La analogía en espejo entre el **Proceso Creativo** y el **Proceso Teatral** nos ha confirmado que existe un paralelismo entre uno y otro. Que las fases del proceso creativo (Preparación, Incubación, Iluminación y Síntesis Creativa) tienen sus puntos de encuentro con las fases del proceso teatral (Percepción, Acción, Reflexión). Así mismo podemos observar que los indicadores básicos de la creatividad: **fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración** se manifiestan y fomentan en el proceso teatral. Resulta importante destacar que aún cuando sabemos que el fenómeno creativo forma parte del fenómeno teatral no debemos obviarlo; y hacemos un llamado particularmente a las escuelas de formación teatral para que se considere un espacio a la **creatividad** dentro de los planes de estudio, pues consideramos que es necesario trabajar con el desarrollo de las habilidades del pensamiento creativo para después aplicarlas en el campo profesional.

En cuanto a los **bloqueos** que se dan en el proceso creativo, confirmamos que tienen su origen en el primer eslabón del proceso: **la persona**. Algunos aspectos de la personalidad contribuyen para que se originen las “Parálisis creativas”. El aspecto más dañino o el que más mella hace es una deficiente autoestima. Por ello, apoyándonos en el enfoque de Graciela Aldana, sugerimos una reestructuración de la autoestima a través de los **Arquetipos**. Se ha probado la idea en diversos Talleres trabajados desde la Expresión Corporal (y con nosotras mismas) con excelentes resultados. Una vez que tenemos una buena autoestima somos capaces de afrontar eficazmente las “Parálisis creativas o los bloqueos”.

El campo de la creatividad nos ha ofrecido además, una serie de herramientas valiosas como las **estrategias o activadores creativos** que estimulan el proceso. Hemos probado que dichas estrategias funcionan en la medida en que se fueron resolviendo las “crisis” del proceso; que estimularon la generación, la concreción de ideas y la toma de decisiones; han funcionado para organizar y planear el proyecto (elaboración); provocaron los saltos laterales (pensamiento divergente) cuando el pensamiento lineal no funcionaba; han estimulado y activado nuestra imaginación, e intuición; ayudaron a expresar de manera ordenada y por separado los diferentes puntos de vista (flexibilidad) de una misma situación; a poner de manera gráfica nuestras ideas (mapas mentales) con la posibilidad de hacerlas crecer. Estos son sólo algunos de los beneficios que obtuvimos al aplicar las estrategias en nuestro proceso creativo.

Sistematizarlas nos ha servido para evaluar los alcances y resultados. No pretendemos hacer de esto una receta, pero si creemos que pueden ayudar a que el proceso creativo fluya hacia una un “producto” tangible o intangible con sus adecuaciones pertinentes de acuerdo al tipo de proceso.

Confirmamos nuestra hipótesis, ya que mediante el estudio de la creatividad y de las estrategias que activan y estimulan el proceso hemos podido **resolver problemas propios del quehacer teatral-actoral**. El más notorio es haber podido armar y concluir este proyecto de tesis, el cual se planteó como una **parálisis creativa** de estas tesis. Ya en el camino se fueron presentando algunos otros que también pudimos resolver **eficazmente**. (Véanse bitácoras).

En todo este camino el enfoque de Graciela Aldana fue nuestro sustento teórico, así como filosófico y práctico. La propuesta nos invitó a asumir la creatividad como una forma de vida y la vida como una **travesía creativa**, activando nuestro **arquetipo del viajero** para ir en búsqueda del cambio personal, de los nuevos caminos, de las respuestas que nos inquietan. Este enfoque renovó nuestra mirada hacia el teatro, hacia la creatividad y hacia la vida.

Por otro lado, la relación entre **teatro y creatividad** no es únicamente en la categoría artística. Son las actividades dramáticas un aporte fundamental en el desarrollo de las habilidades creativas. El **teatro**, como bien lo señala Motos, propicia el mestizaje de ideas y la democratización de la cultura; además las **técnicas dramáticas** proporcionan oportunidades para realizar actividades que implican aspectos motrices, cognitivos, sociales y afectivos<sup>157</sup>, tan necesarios para el desarrollo de las inteligencias.

También las **técnicas dramáticas** en el ámbito de la **creatividad** y la educación, aportan respuestas totales; son un puente entre diversas disciplinas; incrementan la

---

<sup>157</sup> Cfr. Motos Teruel, Tomás. *Creatividad dramática*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999. pp. 7 y 8.



motivación; son herramientas invaluableles para la enseñanza de valores; propician la comunicación grupal; y provocan climas creativos.<sup>158</sup>

Así mismo, el teatro ha aportado técnicas y procedimientos ampliamente divulgados en el campo de la creatividad tales como: la expresión corporal, la improvisación, el psicodrama, el sociodrama, la representación de papeles y los juegos de rol, que se han difundido en ámbitos tan distantes como el mercado del entretenimiento, la formación profesional o la psicoterapia, entre otros. La relación entre creatividad y teatro puede valorarse además, en función de la invención de una historia, en la forma de interpretarla, en el empleo de los recursos del lenguaje dramático, en las transformaciones, en los matices nuevos dados a la caracterización de los personajes y en la identificación de los espacios.

De igual manera, puede considerarse al teatro como un activador de la creatividad “con C mayúscula” como dice Goleman; para quien la creatividad existe cuando se reúnen algunos elementos clave como son la originalidad, la oportunidad y un público receptivo en su ámbito. Pero éste último elemento, o sea, el público se aplica principalmente a la creatividad “con C mayúscula”, la cual trasciende barreras, logrando incluso cambios significativos en los ámbitos en los cuáles se desarrolla.<sup>159</sup>

**Nuestra aportación consiste en:**

- A) La sistematización del proceso y de las estrategias que nos ofrece la creatividad aplicadas en el universo de lo teatral. Ofrecer a todos aquellos que están relacionados con la creación escénica una alternativa diferente que logré apoyar sus proyectos y procesos. Así, construimos un texto dramático,

---

<sup>158</sup> Cfr. Motos Teruel, Tomás. *Op.cit.* p. 8.

<sup>159</sup> Goleman Daniel *et al.* *El espíritu creativo*, España, Vergara, 2000. p. 39.

que además de ser el resultado de un sistema en el cual **teatro y creatividad** van de la mano aportando estrategias y técnicas valiosas a la **resolución de problemas** propios del quehacer teatral; también ofrece la posibilidad de llevar a escena una temática teatral basada en una problemática que no es exclusiva de mujeres sino de cualquier ser humano como son los “bloqueos” o “parálisis creativa” que se manifiestan en un extravío de las metas personales que nos impiden fluir libremente en cualquier campo de acción de nuestra vida.

- B) El cuerpo teórico de **Practica-Mariposa** como resultado de una **sistematización** de la investigación de los dos campos (creatividad y teatro) y la **creatividad** aplicada a la resolución de la investigación y el desarrollo de la misma.
- C) Por último, la documentación de la **sistematización** misma (ver anexos), como una guía útil, en el quehacer escénico, teórico y práctico; y una importante aportación a la investigación de la **creatividad teatral**.

Creemos que la **sistematización** de la **creatividad** en el **teatro**, debe otorgarle tanto al profesional como al aprendiz:

- a) La clara perspectiva de que quienes integran los procesos escénicos son personas, antes que artistas (actores, directores, productores, escritores).
- b) Autonomía, es decir, un constante proceso de crecimiento y aprendizaje, centrado en los propios intereses, temores, decisiones y responsabilidades; de esa manera, aunque el individuo sea consciente de su pertenencia a un grupo, desarrolla procesos de crecimiento personal.

- c) El impulso necesario para comprender los fines y el sentido de lo que se decide y hace; incitándolo a la proyección personal y social de los que se aprende y genera.
- d) La capacidad para construir sus propios conceptos, modos y procedimientos de acción, su valoración y mejora de procesos y obras. Ha de ser un **creador e inventor**, así como un **motivador e incitador**; en lugar de reproducir, ha de dominar los procesos, actividades y técnicas creativas.
- e) La tolerancia y flexibilidad suficiente para ensayar, errar y rectificar en talleres o actividades especializadas.

En suma, podemos considerar a **Práctica-Mariposa** como la síntesis de dos procesos de crecimiento personal; dos procesos de evolución artística; dos procesos creativos complejos; dos productos creativos artísticos; dos visiones abiertas, honestas, tolerantes y flexibles del **arte teatral** y la **creatividad**; y las alas de una **mariposa creativa** que se despliegan, alzándose al vuelo para alcanzar la luna.

## Bibliografía

- Aldana, Graciela. *La travesía creativa*, Creatividad e Innovación, Santafé de Bogotá, 1996.
- Aristóteles. *Arte poética*, Espasa-Calpe, México 1989.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *Anatomía del actor*, Col. Escenología, SEP-INBA-Universidad Veracruzana-Grupo Editorial Gaceta, México 1988.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel*, Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México 1992.
- *Más allá de las islas flotantes*, Col. Escenología, UAM- Grupo Editorial Gaceta, México 1986.
- Bono, Edward De. *El pensamiento lateral: Manual de creatividad*, Piados, Barcelona 1986.
- *Seis sombreros para pensar*, Vergara, Buenos Aires 1991.
- Buzan, Tony y Barry. *El libro de los mapas mentales*, Urano, Barcelona 2002.
- Ceballos, Edgar. *La formación del actor en México*, Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México 1988.
- *Las técnicas de actuación en México*, Col. Escenología. Editorial Gaceta., México, 1999.
- / Jiménez, Sergio. *Teoría y praxis del teatro en México*, Col Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México 1985.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*, Col. Reino Imaginario. Ediciones Coyoacán, México 1994.
- Fo, Dario. *Manual mínimo del actor*.
- Goleman Daniel, Kaufman, Paul y Ray, Michael. *El espíritu creativo*, Vergara, España 2000.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México 1984.
- Guilford, Joy Paul, *La naturaleza de la inteligencia humana*. Argentina, Paidós, 1997, 589 pp.

Jiménez, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*, Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México 1990.

Landau, Ericka. *El vivir creativo. Teoría y práctica de la creatividad*, Herder, Barcelona 1987.

Lowenfeld, Victor, *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz, Buenos Aires, 1972, p. 415 pp.

Meyer-Dinkgráfe, Daniel. *Approaches to Acting. Past and Present*, Continuum, Gran Bretaña, 2001.

Mednick, Sarnoff A. *Aprendizaje*. México, Grupo UTHEA, 1992, 194 pp.

Monroy Bautista, Fidel, Ruíz Lugo, Marcela, Pereyra Zetina, Luis y Román Calvo, Norma. *Propuesta para la formación de actores*, Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México 1996.

Motos Teruel, Tomás. *Creatividad dramática*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999.

Nichols, Sallie. *Jung y el Tarot, Kairós*, Barcelona, 2001.

Prado, David De y Charaf, Martina. *Relajación creativa*, INDE, Barcelona 2000.

Prado, David De. *Técnicas creativas y lenguaje total*, Narcea, Madrid 1988.

Pinkola Estés, Clarissa, *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona, Ediciones B, 2001.

— *Torbellino de ideas. Por una educación participativa y creativa*, Universidade Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela .2000.

Rollo, May, *The courage to create*. New York, Norton and Company, 1975, 143 pp.

Stanislavski, Constantin. *El arte escénico* (con un ensayo de David Magarshack), Siglo XXI, México 1988.

— *La construcción del personaje*, Alianza Editorial, Madrid 1984.

— *Manual del actor*, Diana, México 1979.

— *Un actor se prepara*, Diana, México 1988.

## ANEXOS

<b>La Loba</b>	<b>221</b>
<b>Los vestidos de papel</b>	<b>223</b>
<b>Proceso de la puesta en escena. Magdalena.</b>	<b>243</b>
<b>Bitácora: Bárbara Viterbo.</b>	<b>254</b>
<b>Preguntas y respuestas del cuestionario aplicado en la sesión 19. Lanzamiento del producto.</b>	<b>257</b>

## La Loba

### Cachorra.

Yo soy una loba pequeña, recién parida, estoy indefensa; siento miedo, no me gusta la oscuridad, no la entiendo, no la acepto, es horrible, es incómoda; no puedo ver en ella. Acabo de nacer. Estoy cansada, estoy fatigada. Busco a mi madre... ¿Dónde está madre?

- ¡Madre, madre...! No me dejes madre... ¡Estoy perdida! ¡No me abandones! ¡Aú! ¡Aú! ¡Aú! ¿Dónde estás? ¡Aú! ¡Aú! ¡Aú!

### La luna.

¿Qué es ese círculo? ¿Por qué siento esta fuerza? Yo soy la fuerza, soy una fiera salvaje y agresiva. Quiero correr, saltar, gritar, corre... Saltar... Gritar... Correr... Aullar... ¡El círculo! ¿Qué es ese círculo? ¡Quiero rugir, morder aullar, gritar...! ¡Correr! ¡Comer!

Soy una loba feliz; una pequeña loba feliz. ¿Y ese círculo?

- Quiere alguno de ustedes hermanos lobos, lobos de mi manada, lobos míos... ¿Quiere alguien decirme qué es ese círculo y por qué sangro?

¡No respondan! No quieren responder. Son muy chicos, no pueden entender.

### El guía.

- ¡Tú la loba grande! ¿Por qué no respondes? Tú sabes. Eres el guía. Estoy perdida. Quiero saber qué es el círculo blanco y por qué sangro...?
- Que las respuestas están en mí... ¿Dónde? ¿Cómo? ¡Explóame! ¡Dime! ¡Ayúdame!

### La madre.

Mi olfato... Respiro... Huelo... Estoy aturdida. Soy una loba y estoy confundida. Mi madre es el dolor, mi madre es la tierra, mi madre es esencia; mi madre está en la oscuridad. La huelo. Yo soy una loba y huelo. Jalo aire, lo exhalo; se espere dentro de mí... Corre, vuela, huelo y sale. Otra vez. ¡Ahí estás! Eres tú, mi madre, la luna. Mi madre, la tierra. ¡Mi madre! ¡Mi madre! ¡Inhalo... ¡Ahí estás! ¡Ese círculo eres tú! ¡Ese círculo soy yo! Yo soy la loba. Tú eres la loba. Tú y yo somos lobas y somos madres...

Madres-lobas, lobas-madres, malobas, lomadres, dreslobas, fasmadres, mamaloba, malobama... Lotas, lobas, lobas... Madres, madres, madres...

### La caza.

¡Huelo sangre! ¡Quiero sangre! ¡Como sangre! ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Rujo sangre! ¡Corre sangre! ¡Huele sangre! ¡Duele sangre!

Yo soy una loba. ¡Yo soy sangre! ¡Un ciclo de sangre! ¡Una cicatriz de sangre! ¡Sangre y fuego! ¡Sangre y dolor!

Yo soy mi madre; soy madre de mi sangre y sangre de mi madre.

¡Como sangre! ¡Huelo sangre! ¡Soy sangre!

¡Soy una loba! ¡Soy sangre y soy mi madre!

Corro. Soy una loba y corro. No soy pequeña. Me creía pequeña, me sentía pequeña. ¡No más! ¡Ya no soy pequeña! ¡No más!

### El dolor.

Estoy cansada. Soy la loba y estoy cansada. Correr duele; la luz duele; la tierra duele; la oscuridad duele; el camino duele; la tierra duele; el fuego duele; mi centro duele... ¡Duele! ¡Duele! ¡Duele! ¡Aú! ¡Aú! ¡Aú! ¡Aún! Los lobos duelen. Los hombres duelen. Los hombres lobo duelen. Las lobas duelen. Las mujeres duelen. Las lobas niña, las lobas madre, las madres loba... Ellas, ellos, todos. Todo. Todos y todo duelen.

¡Corre dolor! ¡Vete dolor! ¡Huye dolor! ¡Sé libre dolor! ¡Huye, vete y sé libre! ¡No vuelvas dolor! ¡No vuelvas! ¡No por ahora, dolor! ¡No por ahora!

### Elementos manada.

Yo soy una loba; soy la tierra; soy la vida. ¡Huelo! ¡Respiro! El aire está limpio. Yo corro con la manada. La loba corre con la manada. La manada es veloz; es dirección; es ritmo; es naturaleza.

La loba es libre. Yo soy la loba; yo soy feliz. Corro feliz. Vivo feliz. Siento el aire... Huelo; respiro; aúllo; grito; canto; aúllo. Veo la luna; vivo la luna; siento la luna. He encontrado mi casa. He hallado mi esencia, mi luz, mi hogar, los elementos. Huelo; corro y huelo. Huelo agua; siento agua, bebo agua, aire y fuego; huelo tierra y huelo luna. Yo soy la loba y soy la tierra y soy la luna. Yo soy la risa. Yo soy la vida. Yo soy la felicidad.

Mujer.

Recorro el camino con la manada. Yo soy la loba y por el camino con la manada. Yo soy la loba y soy la madre. Corro con lobos, con mis hijos; siento a mis hijos. Libre. Corro y soy libre. Plena y libre. Grito... Aúllo... Risa... ¡Me muero de risa! ¡Siento la risa! ¡Vivo la risa! Corro. ¡Qué felicidad!

Yo, la loba, siento; corro; río; vibro. Soy feliz. Soy la tierra de la loba y la loba de la tierra. Mujer tierra. Mujer agua. Mujer madre. Mujer luna; mujer loba; mujer libertad...

¡Feliz! ¡Feliz! ¡Río feliz! Río me orino. Orino felicidad. Me mojo de felicidad. Soy la felicidad. Soy la loba y soy la mujer. Soy la loba libre y feliz.



## LOS VESTIDOS DE PAPEL

De Magdalena Cruz Alegria y Bárbara Viterbo Gutiérrez.

### Personajes:

M: Mariana. Mujer, de entre 25 y 28 años.

B: La costurera. Mujer, de entre 30 y 40 años.

### 1 Inicio. El teléfono.

*Dos mujeres están en el interior de un desordenado taller de costura. M va a realizarse una prueba de vestido, B es quien cose. De cuando en cuando la luz se ha estado yendo. Ellas están allí desde hace quien sabe cuanto tiempo.*

*Tercera llamada. El escenario está a oscuras, en penumbra. M habla por teléfono celular.*

M: ¿Sabes qué gordo? No voy a llegar, mejor vete a tu casa y luego vemos como le hacemos. *(Pausa. Él personaje del otro lado del teléfono responde. Ella molesta.)* No, todavía no la encuentro *(Pausa.)* Sí... la busqué por todos lados. Puse mi casa y a mis padres de cabeza y nomás no la encuentro. *(Pausa. Él le responde.)* Sí, ya lo sé. Sé perfectamente que no me puedo casar sin acta de nacimiento. *(Llega la luz.)* Está bien. Voy a ir al registro civil O.K. *(Él responde.)* No lo sé. ¡No me presiones! Además se me va a acabar la pila. *(Él le contesta algo.)* ¡Ash! ¿Sabes qué...? ¡Ya!

### 2 La luna.

*Durante el desarrollo de la llamada, B ha salido al baño, y a buscar algo en una cómoda o cajonera que no está en escena. M visiblemente apaga el celular. Saca de su bolso una cajetilla de cigarrros y enciende una. Fuma. Se queda mirando el lugar. Toma la esquina de la gran tela... hace gesto de no me gusta. Luego va hacia el maniquí, apaga el cigarro y junto a él, se compara. Haciendo gesto de cinturita como el maniquí, busto firme, como el maniquí, nalga como... En este punto se da cuenta, al mirarse en un espejo ubicado frente a ella y al público, que no tiene buen derriére.*

B: *(Volviendo de atrás).* Bueno, ya estoy aquí... ¿Qué hacemos?

M: *(Incómoda.)* No sé...

B: ¡Ay que mensa! Bueno primero tenemos que irte probando lo que ya está cosido a mano. Así vamos a poder ir viendo si le quitamos acá o le ponemos allá... ¿Qué nervios! ¿Cuándo es la gran fecha?

M: Bueno, todavía falta. Hay tiempo.

B: ¡Qué padre! Y... ¿Qué tal el chico, eh? ¿Está mono?

M: *(Hace cara de "Ay qué impertinente".)*

B: ¡Ay, que mensa! Por supuesto que sí, que tiene que estar bien mono.

M: Mmm ... ¿Qué hacemos pues?

B: Pues nada.

*M se le queda mirando con ojos de bala.*

B: ¡Ay que mensa! Pues hay que probarte lo que tenemos... *(Avanza hacia la puerta de la derecha. De camino se escucha la campana del reloj. De paso se queda mirando por la ventana.)* La luna...

M: ¿Qué?

B: ¿Te gusta la luna?

M: *(Impersonal.)* Sí.

B: Estamos en luna llena. Tú sabes que la luna marca los cambios del carácter, y sobre todo de las mujeres. Por eso de repente nos sacudimos con todas las emociones juntas. Dicen que solo nos pasa a las mujeres; pero no, también a los hombres... A todos. La luna es como un faro de emociones; es una botella de sueños, con ganas de ponerte unos parchecitos de todos los colores, para cuando uno tiene unos momentos feos. ¿Ya viste la luna? *(Pausa.)* Está bien bonita... ¿Ves?

M: *(Se acerca a ella. Y observa hacia donde B.)* Sí, está bonita.

*Las dos se quedan allí mirando hacia la ventana, con la luz de luna dándoles en plena cara, sólo en la cara. En ese momento las dos hacen como que quieren alcanzar la luna con todo el cuerpo.*

### 3 La mujer loba y la luna.

B: La luna está llena. Siempre que veo la luna pienso en los lobos.

M: ¿Por qué?

B: Es que de chiquita mi abuela me contaba unas historias sobre las mujeres que se convertían en lobas.

M: *(Como no queriendo escucharla.)* ¿Podemos empezar con esto? *(Tomando la tela.)*

B: *(Saliendo de sus pensamientos.)* ¿Eh?, ¡Ah, sí! *(Lleva un vestido hacia la puerta derecha -bastidor para sombras, o biombo hermoso para transparencias- y la coloca atrás.)* No te gustan las historias ¿Verdad?

M: *(Dejándose llevar hacia atrás del biombo.)* Sí.

B: Dicen que hay un lugar en el desierto en el que el espíritu de las mujeres y el de los lobos se reúnen a través del tiempo.

M: *(Desde atrás del biombo.)* ¿Qué?

B: *(Se sienta, coge la gran aguja, y comienza a coser, mientras cuenta.)* Mi abuela decía que la loba es el alma femenina, capaz de ver claramente desde muy lejos. La loba es la mujer salvaje.

M: *(Fuera. Desde atrás del biombo.)* ¿Cree que esto me va a quedar bien?

B: *(Sin escucharla.)* Sí. Ella es capaz de escuchar a profundidad, es de corazón leal. *(Transición.)* "Por aquí, por aquí", dice la loba cuando se encuentra en la profundidad del bosque, y la mujer sabe ir hacia donde le dice, no le importa la oscuridad, es como si estuviera en su casa. Mi abuela decía que más bien, ir al bosque en noche de luna llena era como regresar a casa.

M: *(Aparece a medio vestir.)* ¿Sabe cuál es mi ideal de casa? Pues primero un jardinzote en el que pueda tener una gran piscina, la palapa y un barecito para él... Bueno, aunque ahorita vamos a rentar un departamento y así ahorrar para una casa. *(Vuelve a ir detrás del biombo.)*

B: Hay una vieja que vive escondida en el bosque: Ya que es peluda y gorda, no le gusta que la vea nadie. Dicen que en lugar de hablar cacarea como las gallinas y canta como los pájaros. Y casi siempre se comunica con sonidos de animales, más que humanos. *(Cacarea cual gallina.)*

M: *(Sacando solo la cabeza de alguno de los lados del biombo.)* ¡Ay, no me asuste! No me puedo permitir engordar ni un gramo... ¿Cómo cree...? *(Regresando detrás del biombo.)* Además cuando tengo presiones, yo más bien bajo de peso, porque así es mi metabolismo... ¿No tiene por allí un poquito de comida, o algo...? Como que tengo un antojito... Ah, como de unas papas.

B: La única tarea de la loba es recoger huesos, conservar todos los huesos para que nada se pierda. Recoge

huesos de venado, de serpientes de cascabel, de cuervos, pero lo que prefiere recoger son los huesos de los

lobos. Se arrastra, sube, baja, recoge, y cuando logra formar el esqueleto completo de un lobo entonces se

sienta junto al fuego y piensa que canción se va a cantar...

M: *(Saltando con el vestido puesto.)* ¿Puedo entrar a su baño? Gracias.

B: La huesera canta y los huesos del lobo van cobrando vida, canta con tal intensidad que el suelo del desierto se estremece; mientras canta, el lobo abre los ojos, pega un brinco y escapa corriendo montaña abajo... *(M ya ha regresado del baño. Curioseosa por el taller y encuentra una tela ligera, que le atrae; la coloca encima del vestido que trae puesto. Busca alfileres para poder prenderla.)* De repente en medio de la tremenda carrera a la luz de la luna, la loba se convierte en mujer que corre libre hacia el horizonte, riéndose a carcajadas... Si te adentras en el desierto y está a punto de ponerse el sol y quizás te has extraviado un poquito y te sientes cansada... ¡Estas de suerte! Pues bien pudiera ser que le cayeras en gracia a la loba y ella te enseñará una cosa... una cosa del alma.

### 4 Confusión.

M: *(Aulla.)* ¡Auuu!

B: ¿Qué, te gustó?

M: No... ¡Auch! Digo... ¡Me piqué!

B: ¿No te gustó?

M: No... no sé... ¿Qué, eh?... ¿El vestido...? Siento que me queda un poco grande.

B: ¿Y ese vestido...?

M: Usted me lo dio...

B: ¿Yo? ¡A qué horas?

M: Hace un rato. Atrás del biombo. Cuando empezó con eso de los lobos.

B: *(Recordando.)* ¡Ah sí! ¡Qué menso! *(Riéndose.)* Este no es tu vestido.

M: *(Molesta.)* ¡Uy! Entonces para qué me lo dio.

B: Me confundí

*Se va la luz.*

### 5 Boda y tequila.

M: ¡Úchale! Otra vez la luz...

B: *(Yendo por una lámpara.)* Voy por algo para ver.

M: Ajá... Mire... Lo que pasa es que estoy muy nerviosa y...

B: ¡Ay, que menso! Ya te tienes que ir, ¿verdad? Y acá sin luz. Oye, pero ni siquiera he podido hacerte la prueba.

M: Tengo tiempo

B: ¿De veras?

M: Sí.

B: Ahorita no podemos hacer nada.

M: No.

B: ¿Qué es lo que más te pone nerviosa?

M: Todo. La boda, mi acta de nacimiento, las invitaciones, la familia... La mera verdad no sé. Estoy inquieta pero no sé exactamente qué es. ¿Pero por qué le estoy diciendo todas estas cosas a usted? Casi ni la conozco...

B: Por eso.

M: ¿Por qué casi ni la conozco?

B: Es como cuando los señores van a la cantina. Le ven cara de baúl al cantinero.

M: Puede ser.

B: Te la voy a hacer efectiva, acá tengo un tequila... ¿Quieres?

M: Es que yo no bebo.

B: A poco... No tienes cara de doble "A".

M: No... No tengo costumbre.

B: Una copita, ándale.

M: No, gracias. Además... ¿No será que me quieres marear? Digo... Primero haces que me mida un vestido,

que no es el mío; luego esas historias de lobos y ahora el tequila.

B: *(Un tanto sorprendida.)* ¿Cómo crees! Lo del vestido fue una distracción; el cuento de la loba era para entretenerme y el tequila es para relajarnos. Te ves un poco tensa. Claro que si tú no quieres... Yo si me voy a echar uno. *(Mientras va por el tequila.)* Creo que es normal que sientas nervios por lo de la boda. *(Se toma un trago.)* ¡Arg! Esto abre la garganta y hasta el entendimiento. *(Le da otro trago.)* ¿O qué te da miedo que te pase lo que a la Pilarica?

M: ¿Cómo?

B: Ahí tienes que la Pilarica estaba casada con un torero y le dijo: *(Hablando como española.)* "Oye Pilarica, cuando nos casamos, tú ya no eras virgen..."

Y ella le contesta: "Oye majo, y a ti te falta un huevo..."

- Bueno, esto es por las cogidas.

- ¿Y qué? Lo mío crees que fue por una pedrada o ¿qué? (Risas.)

M: No, eso no me preocupa. Mi novio viene enterito...

*Más risas.*

M: Es... ¿Cómo explicarlo...? ¿Te puedo tu tear?

B: Claro.

M: Bueno a ver, dame un tequila. Ya se me antojó.

*B le sirve un trago a M.*

M: (Bebiendo de un sólo trago.) ¡Arg! ¡Auuu! Madre mía.

B: ¿Qué tal? ¿Bueno, no?

M: Sí. (Risas.)

B: ¿Entonces qué me decías?

M: Que estoy muy nerviosa porque hay muchas cosas que no sé.

B: Para casarse es mejor no saber mucho. Bueno, yo que digo si ni estoy casada.

M: (Haciendo referencia a una foto que está a la vista.) ¿Y el niño? ¿Es tu sobrino?

B: No. Es mi hijo.

M: ¡Ahh! Yo pensé que...

B: Soy madre soltera. No me quise casar con su papá.

M: ¿Y cuántos años tiene?

B: Siete.

*Llega la luz.*

## 6 Magia y nombre.

B: Mira... ¡Qué bueno que llegó!

M: Sí. ¿Crees que ahora si ya me puedas probar el mío? (Va detrás del biombo a quitarse el vestido.)

B: Desde luego... A ver... (Sale a buscarlo. Pausa. Regresando con un vestido de papel.) Aquí está Mariana... Siempre me gustó ese nombre.

M: (Fuera. Detrás del biombo) A mí también me gusta. (Molesta.) Aunque casi todos mis amigos me dicen Marianita.

B: ¿Y no te gusta?

M: Ay no, para nada.

B: Entonces... ¿Por qué permites que te digan así?

M: No sé, creo que ya me acostumbré.

B: Uhhh, la costumbre.

M: Sí, la costumbre. (Saliendo de atrás del biombo en ropa interior y una tela que la cubre.)

B: Estaría de acuerdo contigo si fueras un vaso, un plato o un tapete. Porque el tapete no puede quejarse de que lo pisen, pero tú... ¿Por qué aceptas lo que no te gusta?

M: Porque no me quiero pelear con nadie y tampoco contigo... ¡Eh! (Recargándose a la orilla de una mesa que está a su izquierda.)

B: Al buen entendedor... (Pausa.) Y entonces, cómo te gusta que te digan.

M: Tenía una amiga chilena, de esas protocósmicas que me decía "Maga".

B: ¿Y eso por qué?

M: Decía que yo le parecía eso: Una maga.

B: ¿Una maga? ¿Cómo?

M: ¡Uyy! Pues mira... Vea en mí un gran potencial para la transformación. Si tú la conocieras te caería bien. Me decía, mirándome con esos ojos grises saltones: "Mariana, Mariana, tú puedes calentar al frío y alegrar al dolor..."

B: (Muy sorprendida.) ¡Válgame! ¿Y dónde la conociste?

M: Allá en Chile, en Valparaíso. Durante un intercambio que hice cuando estaba en la universidad.

B: *(Como para sí.)* Maga... *(A M, cantando.)* ¡Ese nombre sí me gusta matarile-rüle-ron!

M: ¿Sí?

B: Sí, y mucho. ¿Te puedo llamar así?

M: Ajá... *(Un poco decepcionada.)* O como quieras... De cualquier manera no puedo comprobar que me llamo Mariana.

B: ¿Por qué?

M: Porque no encuentro mi acta de nacimiento. Así que legalmente no existo; no tengo nombre; no soy

nadie y, no me puedo casar.

B: Eso no debería ser necesario.

M: **Díselo al juez.**

### 7 El vestido de papel.

B: *(Poniéndole el vestido.)* ¡Sube tus brazos por favor!

M: ¿Y esto qué es?

B: Tú vestido.

M: *(Sorprendida.)* ¿De papel?

B: Sí. ¿Qué tiene?

M: ¿Qué no se supone que la prueba es con un vestido de tela?

B: ¿Te molesta que no sea de tela?

M: *(Un poco irritada.)* Pues sí. ¿Qué te pasa? ¿Estás loca o qué!

B: No, no, no. Mira, no te lo expliqué. Yo siempre hago la primera prueba con vestidos de papel.

M: ¿Por qué?

B: Porque me equivoco mucho y es una manera de no echar a perder tanta tela.

M: Bueno, siendo así... *(Continúa poniéndose.)*

### 8 Maternidad/Magia: Un hijo.

B: *(Después de un pausa larga. Acomodándose los alfileres en la boca.)* Bien delgada...

M: *(Interrumpiéndola.)* Ay gracias, mi trabajo me ha costado.

B: Digo... bien delgada que estaba y antes de embarzarme.

M: *(Haciendo caras.)* ¿Sí?

B: Cinturita de avispa. Siempre he estado chichona.

M: Si se ve.

B: Pero con lo de la leche aumenté como 4 o 5 tallas. Las tenía como dos melones. Duras como piedras.

M: ¿Y por qué? No me espantes.

B: Cuando se te pasa la hora de darle al niño, se te junta la leche.

M: ¡ahhh! ¿Y duele?

B: Sí... No mucho pero sí. Luego se escurre y andas toda batida y oliendo a yogur. Estaba yo cosiendo o cortando alguna tela y de pronto el charcote de leche.

M: ¡Qué horror! ¿Y en tu caso no fue más difícil?

B: Fue raro... Era como si todos los que me rodearan estuvieran embarazados también. *(Pausa. Reflexiva.)* Y ahora que lo pienso... Es magia pura: Las cosas que eran grandes se tornaron pequeñas... Y las pequeñas se volvieron indispensables...

M: Me gustaría tener un hijo... Pero, no sé... Tengo miedo

B: ¿De qué...? ¿De cambiar?

M: Pues sí... y de no saber como ser mamá.

B: Maga, la maternidad te transforma. Ahí está la verdadera magia. Cambias por dentro, por fuera, por arriba, por abajo... Una sorpresa tras otra... Crees que no sabes nada y de pronto lo sabes todo.

M: *(Un tanto ansiosa.)* ¡Ash! Pero no. No quiero volverme una mujer gorda que huela a leche y que se la pase metida en su casa cuidando niños. No, no, no... Quiero conservarme así como estoy. *(Refiriéndose a la figura.)*

*Se vuelve a ir la luz.*

### 9 Vida hecha a mano.

B: ¡Otra vez la luz!

M: ¿Siempre se va tan seguido?

B: No lo que pasa es que acá atrás unos borrachos tiraron dos postes hace rato.

M: ¡Mmm!

B: No te muevas mucho. No te vayas a volver a picar. ¿Dónde quedó la lámpara? (*Encontrándola.*) ¡Aquí está!

M: (*Reflexionando.*) Yo no podría. ¡Qué difícil!

B: ¿Qué, eh?

M: Pues hacerle así como tú.

B: Sí, es difícil coser a mano.

M: No, no me refería a eso. Aunque también coser a mano sea difícil.

B: ¿Entonces?

M: A lo de ser mamá soltera.

B: Eso dices ahorita. Si te vieras en esa situación tú también saldrías adelante.

*M la observa como diciendo: "Cálmate, si tu ni me conoces"*

B: Tal vez lo harías mejor que yo.

M: Cálmate si ni me conoces...

B: Pero me conozco a mí. Por mucho tiempo perdí el control de mi vida.

M: ¿Cómo?

B: Mira, es como tú. Viniste conmigo porque quieres casarte con un vestido hecho a mano.

M: Tú eres la única persona que conozco que hace un trabajo como este.

B: Has diseñado el vestido con el que te quieres casar. Tu propio vestido. Yo sólo soy tus manos. Tú compraste la tela, y me has traído los hilos.

M: No te entiendo.

B: Imagínate que tu futuro esposo te hubiera comprado un vestido; un vestido muy bonito y muy caro. Diseñado por uno de los mejores diseñadores del mundo. ¿Cuál de los dos vestidos escogerías?

M: Creo que el mío.

B: Yo también. En este momento preferiría el mío.

M: ¿Entonces hubo un momento en el que renunciaste a tus propios vestidos, a tus propias creaciones?

B: Sí. Las tiré o me las quemaron. No lo recuerdo. Una vez que has hecho eso, eres capaz de ceder el control en todos los aspectos de tu vida.

M: ¿Entonces, tuviste a tu hijo en contra de tu voluntad?

B: No, desde luego que no. Si fuera así te lo diría. Él estaba allí creciendo y anidando con lo poco auténtico que quedaba de mí.

M: ¿Y ahora?

B: Aquí estoy. Probándote un vestido y platicando contigo de la luna, de mi abuela, de los lobos, de las bodas

y de mi hermoso hijo.

M: (*Mirando hacia la ventana.*) No me había fijado bien. (*Acercándose lentamente a la ventana.*) Esa luna. A veces, también la luna parece de fuego.

B: La luna es una mujer.

M: A veces es de queso, a veces de plátano, y a veces de papel.

*Regresa la luz.*

M: *(Después de una pausa, mirándose en el espejo.)* ¿Crees que soy bonita?

B: Sí.

M: ¿Muy bonita?

B: Sí. La luna es una mujer y la mujer es una luna. Hoy eres bonita, hoy estás bonita. Mírate en tu vestido, en el que será tu vestido hecho a mano.

### 10 Niña vestida de papel.

M: Recuerde que cuando era niña me gustaba jugar a los vestidos de papel. Me ponía encima muchos papelitos de colores y brincaba por todos lados con los pies descalzos. Me imaginaba que el vestido era mágico y que podía transformarme en lo que yo quisiera. Sólo era cuestión de desearlo.

*Pausa. Baja la intensidad de luz. B empieza a tararear una canción de cuna. M continúa con su relato; parece una niña.*

M: ¿Sabes? Entonces era libre, corría tras los perros y jugaba a las escondidillas con el sol. Me gustaba ver a las hormigas camino a su casa. También era una mamá que platicaba con la comadre acerca de los hijos y del marido. Lo que más me gustaba era trepar a los árboles, ellos eran mi casa, mi oficina, mi columpio, mi novio, mi refugio. Los tocaba, los acariciaba, hablaba con ellos y me respondían con el aroma de sus tallos, con la caricia de sus hojas o con los rasguños de sus espigas. Muchos vestidos de papel se quedaron atorados en sus ramas.

### 11 Papel realista.

B: *(Después de un suspiro.)* ¿Entonces, si te gustan los vestidos de papel?

M: Cuando era niña sí.

B: ¿Ya no?

M: No, no mucho. Las cosas han cambiado. *(Triste.)* No podemos ser niños para siempre. *(Ansiosa.)* ¿Qué, me lo quitas?

B: No, todavía no he terminado.

M: ¡Ush! *(Realista.)* Además eso de andar por la calle con un vestido de papel no sería práctico. En cualquier momento se te puede romper y quedar desnuda ante todos. ¿Te imaginas las risas y las burlas de la gente al ver tus carnes allí expuestas?...

B: Pero sería igual para todos. Andaríamos vestidos con ropa de papel.

M: ¿Y la lluvia y el frío?

B: En eso tienes razón; no resulta práctico. *(Pausa. Se queda pensando.)*

### 12 Luis y Mariana.

M: *(Abruptamente, suspendiendo la prueba.)* ¡Las invitaciones! Se me había olvidado que tenía que llamar para confirmar lo de las invitaciones. *(Busca el teléfono en su bolsa, lo enciende. Sorprendida.)* ¡Uyy! ¡Qué barbaridad! ¡En el buzón hay más de 10 llamadas de él!

B: ¿De quién, eh?

M: *(Mientras busca y marca el teléfono. Nerviosa.)* De él... De mi novio.

B: ¿Cómo se llama?

M: Luis. *(Cambio. Llama por teléfono.)* ¡Bueno! ¿Sí, me escucha? Mire hace como dos semanas que mandé hacer unas invitaciones de boda. Me dijeron que llamara hoy para ver si ya están listas. *(Esperando una respuesta.)* Están a nombre de Luis y Mariana. *(Alguien responde.)* ¿Todavía no...? ¿Entonces cuando...? ¿Mañana...? ¡Pero si me dijeron que las tenían para hoy! *(Nueva respuesta.)* Está bien mañana paso por ellas. ¡Pero es seguro...? Bueno, mejor llamo mañana otra vez para no darme la vuelta en balde. Gracias.

## 13 Correcto, movido o feliz.

*Mientras M habla por teléfono, B está observando el vestido de novia de M.*

M: *(A B que está ensimismada.)* Todavía no están las invitaciones.

B: *(Saliendo de su ensimismamiento.)* ¿Qué?

M: Que no tengo que salir corriendo por lo de las invitaciones.

B: ¡Ah! *(Sigue con el vestido. Pausa.)*

M: De todas maneras, ¿Cómo voy a salir corriendo, si aún no me has terminado de hacer la prueba? *(Observando a B.)* ¿Qué pasa? ¿Qué tiene el vestido, o qué?

B: Nada. Es sólo que me parece absurdo que yo haga los vestidos de novia y no me haya podido poner uno.

M: Porque no quisiste. Eso dijiste tú. Que no quisiste casarte con el papá de tu hijo.

B: No era el hombre correcto.

M: *(Con interés)* ¿Cómo se sabe que es el hombre correcto?

B: Supongo que lo sientes. No sé como explicarlo, pero es algo que sientes. En mi caso fue distinto yo tenía todos los pelos y señales en la mano para darme cuenta que no debía hacerla.

M: ¿Era un patán?

B: Más o menos. Digamos que para él no éramos tan importantes ni su hijo ni yo. Estaba más bien encantado con el triunfo que había logrado.

M: No entiendo.

B: Su vanidad era tanta, que el hecho de que yo me hubiera enamorado de él, lo ponía por encima de la relación. *(Pausa. Transición.)* Siempre soñé que me casaba con un vestido que tenía una cola enorme que me seguía desde mi casa hasta el monte.

M: *(Con una mezcla de sorpresa e intriga.)* ¿Monte...? ¿Cuál monte?

B: Uno donde fuera la boda.

M: ¿Qué incomodidad! ¿Cómo se te ocurre! Yo prefiero más bien algo sencillo. Que me dé libertad para

moverme y no para enmugarme. Porque ese día, me parece que es el día más movido de tu vida.

B: Sí. ¡Y también el más feliz!

M: *(No muy convencida.)* Eso dicen.

## 14 Telefobia.

*El teléfono celular de M suena varias veces. Ésta no lo contesta.*

B: ¿No lo vas a contestar?

M: *(Muy nerviosa.)* No. *(El teléfono deja de sonar.)*

B: ¿Y si es algo urgente?

M: No, no es nada que urja. *(Un poco apenada.)* Me regalarías un traguito más de tequila.

B: Claro. Sírvete tu misma.

*Pausa larga.*

## 15 Fantasía Nupcial.

B: *(Se queda pensando. De pronto algo se le ocurre.)* Se me ocurre algo... Porque no jugamos a que yo me casaba y que tú eras el novio. Así cumpla mi fantasía de casarme con un vestido blanco y nos divertimos un rato.

M: ¿Jugar? Pero yo no vine aquí a jugar. Vine a que me hicieras un vestido de novia y esto ya se está saliendo de lo lógico. Es absurdo.

B: ¿Jugar es absurdo?

M: Todo lo que ocurre en este lugar es absurdo... empezando por ti.



B: Sí. Es cierto. Pero...

M: *(Interrumpiéndola.)* Somos dos personas adultas y no un par de niñas jugando a las muñecas y a los novios.

B: *(Rogándole.)* ¡Ándale, por favor! Tú me inspiras confianza, sino no te lo pediría.

M: Me voy a sentir ridícula. Una mujer no se casa con otra mujer. ¡Uy, fuchi! ¡Ni que fuéramos lesbianas...!

B: No, por allí no va la cosa. Esa no es mi intención. Solo quería jugar a que me casaba. Pero... bueno, si te sientes incómoda... pus ya.

M: Es que... no sé. *(Pausa. Dudando. Mirando de soslayo hacia la ventana para asegurarse de que nadie la ve.)* ¿Estás segura de que aquí nadie nos ve?

B: ¡Claro, aquí no hay nadie!

M: ¡Esta bien! Pero primero dame otro tequila para no sentirme ridícula. *(Le toma sólo un trago.)* ¿Qué tengo que hacer!

B: A ver. Aguántame tantito... ¿Sí? *(Busca a su alrededor, de pronto descubre que sobre el maniquí está una corbata y un sombrero que bien podrían funcionar. Los toma y se los da a M. La misma tela con la que B costó al inicio de la obra podrá servirle para simular el vestido de novia. M sigue mirando si nadie la ve.)* Ponte esta corbata y el sombrero, te toca hacer el novio.

M: *(Bruscamente.)* ¿El novio? ¿Yo por qué? Mejor tú.

B: Pero si la de la fantasía soy yo. *(Como una niña.)* Ándale Maga. ¿No que tenías poderes mágicos?

M: *(Sonríe resignada.)* Bueno. A ver, ayúdame con esto. *(B la ayuda.)*

B: *(Después de un momento, en el que ella se acomoda la cola de vestido.)* Ya estoy lista. ¿Tú también?

M: Creo que sí.

B: *(B toma del brazo a M, se miran al espejo. B se empieza reír.)* Nos vemos bien chistosas: La novia alta con el novio chaparrito.

M: *(Enojada se zafa del brazo de B.)* ¿Sabes qué? No quiero hacer esto. Es ridículo.

B: *(Deteniéndola.)* No, espera; es que es gracioso.

M: Pues no quiero hacerme la graciosa. *(Considerándolo.)* Si quieres hacer esto tienes que ponerte seria; sino, no lo hago.

B: Está bien, ya me voy a poner seria. *(Pone cara de seriedad, luego se rie otra vez.)* ¿Pero qué caso tiene ponerse seria en un día en el que somos felices, o no?

M: *(Incómoda con la pregunta.)* Es que es de muy mal gusto ir con la sonrisota de oreja a oreja. ¿No ves que todos te estarán viendo?

B: Perdón, pero es que estoy muy contenta, Maga. ¡Hoy es mi boda! Además, estoy nerviosa. Sí, sí... esta

risa es nerviosa.

M: *(Harta.)* ¡No tienes porque dar esas explicaciones!

B: ¿Ah, no?

M: ¡No!

B: ¿Entonces?

M: Tienes que caminar con mucha elegancia hacia el altar, simulando apenas una sonrisa en la boca.

B: ¿Cómo así? *(Camina de manera grotesca divirtiéndose con el juego.)*

M: ¡No! ¡Así no!

B: A ver enseñame cómo.

*M le enseña a B. Ésta le imita mal y se muere de la risa. Se nota que B está haciendo las cosas mal a propósito. El mismo juego varias veces hasta que M se desespera.*

M: ¡No, así no! No lo puedo creer... ¡Eh! ¡No tienes nada de gracia y todo te lo tomas a juego! ¿Dónde está la seriedad?

B: *(Agotada por las risas.)* Ay, es que esto de simular que sientes lo que no sientes es para morirte de risa.

16 ¡No vengas!

*El teléfono vuelve a sonar varias veces. M no lo responde.*

B: Otra vez no lo vas a contestar.

M: *(Viéndola, sin responderle. Contesta el teléfono de muy mala gana.)* ¿Bueno? *(Molesta.)* Sí, soy yo. ¿Por qué me preguntas eso? *(Él responde. Ella mintiendo.)* No estoy sola, estoy con la costurera que me está haciendo el vestido. *(Él responde.)* Si no me quieres creer, no me creas. *(Pausa. Él contesta.)* No me di cuenta. Lo apagué sin querer. *(Él responde.)* Ya te dije, haciéndome la prueba de vestido. *(Pausa. Él vuelve a contestar.)* ¡No, no vengas...! ¿No ves que es de mala suerte que el novio esté en las sesiones de prueba de vestido...? ¡No puedes ver el vestido...! *(Pausa. Él contesta.)* ¡Que no me digas así! Ya sabes que no me gusta... ¡Porque no...! ¡Porque me parece estúpido que me llames Ma-ria-ni-ta...! ¿Qué es eso? *(Él contesta.)* ¡Ash, para qué te haces si ya sabes...! *(Pausa.)* Mi nombre completo... Sin diminutivos, ni composiciones de última hora. *(Él habla. Ella, harta.)* ¡Ay! ¿Sabes qué...? Mejor córtale. Porque se me va a acabar la pila, y no quiero quedarme incomunicada cuando salga de aquí... No, esto va para largo. *(Él responde.)* ¿Que no...! ¡No te voy a dar la dirección! *(Pausa. Él responde.)* ¡Porque no quiero que vengas carajo! *(Corta bruscamente la llamada, después apaga el teléfono. Pausa. A B.)*

17 Perdón por...

M: Perdón.

B: ¿Por qué?

M: Por la escenita.

B: ¿Cuál?

M: Por la grosería.

B: Ay Maga, te has de saber peores palabras.

M: Desde luego. *(Inquieta.)* Oye, me voy a servir un poco más de tequila.

B: ¿Te gustó, verdad?

M: Sí, nunca lo había probado.

*Después de beberlo con intensidad.*

M: *(Rie. Quitándose el sombrero y la corbata.)* Pues ya, se acabó el juego.

B: *(Sonriendo.)* ¡Qué lástima!

M: *(Repentinamente alegre.)* Vamos a seguir con mi vestido... ¿No? Digo, aprovechando que hay luz, no se vaya a ir otra vez.

B: Es cierto tienes muchas cosas que hacer, y yo haciéndote perder el tiempo. *(Suspirando.)* De cualquier modo, muchas gracias.

M: ¿De qué?

B: Nos reímos. *(Cambio.)* ¿Y se enojaron? *(M pone cara de incomodidad.)* Ay, perdón ahora si la cajetí. ¿Soy muy metiche, verdad? Si no me quieres contar no importa, sólo trato de hacerte la platica mientras hacemos la prueba.

*M no responde. Bebe.*

18 La pérdida espiritual.

B: *(Después de una pausa.)* ¿Me equivoco o no te veo muy entusiasmada?

M: *(Ante la pregunta, primero parece como si quisiera responder algo. Luego se contiene. Mira hacia el vacío. Silencio largo, tenso. Busca su bolsa, saca un cigarro y lo enciende.)* Disculpame, lo que pasa es que estoy muy sacada de onda. Si no encuentro mi acta de nacimiento tendré que ir a buscar una copia hasta Mazatlán.

B: ¿Eres de Mazatlán?

M: Sí, pero siempre he vivido aquí.

B: Yo creo que la vas a encontrar.

M: Eso espero. No me gusta perder las cosas. Me siento como tonta.

B: A mi también me pasa, sobre todo cuando traigo muchas cosas en la cabeza.

M: Eso debe ser. Con esto de la boda debo cortarme en pedacitos para hacer todo lo que tengo que hacer.

B: ¿Tú sabes a dónde van a parar la cosas que se pierden?

M: No sé. Supongo al olvido porque las perdemos.

B: Un día leí en un cuento de niños, que todo lo que perdemos se va a un agujero negro. Así que el mío ya debe estar hasta el tope.

M: ¿Qué?

B: Mi agujero negro. *(En franca referencia a su pubis; risas.)*

M: El mío también. *(Pausa.)* ¿También habrá un agujero negro para las personas que se pierden?

B: ¿No serán esas oficinas de personas extraviadas que hay en los ministerios públicos?

M: A lo mejor.

B: ¿Tú te has perdido alguna vez?

M: No creo que no.

B: No digo de cuando te pierdes en la calle y no sabes como llegar a algún lado.

M: ¿Entonces?

B: Estoy hablando de cuando nos perdemos espiritualmente.

*M asiente evidenciando que no comprende lo que B está diciendo.*

B: Las mujeres nos perdemos de nosotras mismas. ¿No sabías?

M: *(Sin convicción.)* Ajá...

B: ¿No te siento muy convencida? ¿Crees que es un cuento, no?

M: Ay no, ¿Ya vas a empezar otra vez con tus historias raras? *(Se vuelve a ir la luz.)* ¡Y para colmo otra vez la luz...! ¡Qué oportuno! Me siento como en esas películas chafas en las que se va la luz cuando están contando cuentos de terror. ¿Sabes qué? Mejor ya me voy. Regreso otro día. *(Intenta quitarse el vestido.)*

B: Pero ya nos falta poquito.

M: ¿Y cómo vamos a avanzar si a cada rato se va la luz? Mira, mejor vengo mañana temprano porque me da miedo salir de aquí de noche y además me siento un poco mareada.

B: Pero como te vas a ir con esta oscuridad, te puedes perder. Porque no esperas a que regrese la luz.

M: *(Con resignación.)* Está bien me voy a esperar... pero solo porque no me va a gustar perderme y menos en esta colonia.

B: A nadie le gusta perderse.

M: Pues no. *(Advierte y aclara.)* Estoy hablando de no saber como llegar a mi casa ¿Eh? Y no de tu famosa "perdida espiritual".

B: ¿No me crees, verdad?

M: No. Me parece una jalada.

B: Entonces como a ti no te gustan mis cuentos... Voy a contarle una historia a Juana, la maniquí. *(Transición, a la maniquí.)* Ahí tienes Juanita, a una mujer que el día de su boda se perdió y no supo como llegar a la iglesia.

M: *(Molesta.)* Ja, ja, ja. No te digo, nada más andas buscando pretextos para encajarme tus historias.

B: Sólo mientras regresa la luz.

M: No tengo opción ¿O sí?

### 19 La hija del molinero.

*B hace gesto de "Ni modo, te aguantas". Luego busca un lugar cómodo entre M y la maniquí. M quedándose sin remedio.*

B: Esto ocurrió hace poco, aunque no lo creas. Un molinero de esos que muelen trigo o maíz, empezó a tener problemas económicos muy fuertes. De tal modo que lo fue perdiendo todo, hasta quedarse tan solo con su molino y un manzano que tenía plantado en el terreno donde vivía. Un día salió de su casa con su hacha. Iba a cortar leña para después venderla.

M: *(Refunfuñando bajo.)* ¿Y eso qué?

B: *(Sin escuchar.)* Antes de que pudiera dar el primer golpe de hacha, se le apareció un viejo jorobado, de esos que tienen verrugas con pelos en alguna parte de la cara.

M: *(Con asco.)* ¡Guácala!

B: El jorobado le dijo: “Te voy a hacer rico. Inmensamente rico... A cambio de que me entregues todo aquello que se encuentre detrás de tu molino.”

M: Buena trato. Digo, qué podría haber detrás del molino: ¿Una pared? ¿Piedras? Hasta la casa. Qué importa, si vas a ser rico.

B: Claro, qué importa. Entonces el molinero aceptó el trato, pues se acordó que lo que estaba detrás, era el manzano. Cerró el pacto y feliz marchó hacia su casa.

M: ¡Se sacó la lotería! Como no me encuentro con un viejo verrugoso para que también me haga rica.

B: Espérate, que lo peor viene ahora. Por el camino de regreso, el molinero se encontró a su mujer, quien maravillada le contaba la transformación que sufría su pobre vida. Su choza ahora era una palacio, o un chalet; sus ropas viejas y rotas, ahora eran de satín, seda y lino. Había joyas y dinero por todas partes. El hombre le contó a su esposa lo que había sucedido. De pronto, la mujer palideció y dijo: “¿Qué has hecho? ¡Por Dios! Has cerrado un trato con el diablo. Detrás del molino está el manzano; pero en este momento también está nuestra hija barriendo el patio. ¡Virgen santa! ¡Y ahora qué hacemos!”

M: Ya sabía yo. Era demasiado bueno para ser verdad. ¡Qué trato tan desventajoso!

B: ¡Qué trato tan desventajoso hacemos algunas mujeres!

M: ¡Yo no!

*B ríe por la respuesta de M.*

M: ¿De qué te ríes?

B: De mí... De mis tratos.

M: Por favor. Tú no has hecho tratos desventajosos ¿O sí?

B: No sabes... No me conoces.

M: *(Harta.)* En efecto... No sé. No te conozco y no me interesa saber, ni conocer. En cuanto llegue la luz me voy.

B: Ya debería haber entendido que a ti no te gustan estas historias.

M: *(Exagerando.)* ¡Gracias Dios!

## 20 ¿Y las llaves?

*Llega la luz.*

M: *(Yéndose detrás del biombo, para cambiarse.)* Ahora sí, ya me voy

B: ¿Cómo te vas a ir?

M: *(Afuera, detrás del biombo.)* En coche.

B: ¡Ahh! Traes coche. Qué bueno. Ya se hizo algo tarde.

M: Sí, ya.

B: *(Buscando entre sus cosas.)* ¿Dónde estarán las llaves? *(Chifla como si llamara a un perro.)* ¿Dónde las puse?

M: *(Desde dentro.)* ¿Qué, eh?

B: *(Chiflando de nuevo.)* Las llaves.

M: ¿Cuáles llaves?

B: Las de la puerta. *(Chifla otra vez.)*

M: *(Sorprendida.)* ¿Las de la puerta de la calle?

B: Mmm... Sí. *(Chifla.)*

M: ¿Y para qué chiflas?

B: Para que aparezcan.

M: ¿Y eso sirve?

B: Sí. Sobre todo cuando tienes sensor.

*M, quien no se alcanzó a cambiar, sale de atrás del biombo y chifla también.*

M: ¿Las llaves tienen sensor? *(Sigue chiflando.)*

B: No las llaves... *(M deja de chiflar.)* Los llaveros.

M: ¡Ahh! ¿Cómo son tus llaves?

B: Como todas. En lugar de llavero tienen un listón azul para colgarlas.

M: O sea que no tienen llavero con sensor.

B: No.

M: Entonces para qué chiflamos.

B: Para que aparezcan: Siempre que les chiflo aparecen muy rápido. Ahorita no me está funcionando.

M: ¡Estás bien chiflada!

## 21 Encerradas.

*Se va la luz.*

M: ¡No! ¡No de nuevo! ¡Qué situación tan desesperante! ¡Le hubiera dicho a mi gordo que viniera por mí, en vez de pelearme con él! ¡Ush! ¡Qué tonta! ¡Pero que tonta soy! Esto es muy extraño; primero la luz, luego las llaves...

B: *(Interrumpiéndola.)* ¿Dónde las habré puesto? Espero que no estén ya en mi agujero negro.

M: ¡Ay! Mira... ¿Sabes qué? No estoy para bromas. Primero los chiflidos y ahora lo del agujero negro. Mejor en lugar de estar haciéndote la chistosita, acuérdate dónde las dejaste.

B: Ese es el problema, que no me acuerdo.

M: Pues búscalas.

B: Eso es lo que hago.

M: ¿No las perdiste a propósito, verdad?

B: *(Molesta.)* ¿Qué quieres decir? ¿Qué me estoy haciendo la loca con las llaves? *(M no contesta pero se ve nerviosa y alterada.)* Pues no, a mí tampoco me gusta la idea de quedarme encerrada y menos sin luz. Además... ¿Para qué iba yo a querer que te quedaras?

M: *(Alterada como queriendo llorar.)* Es que todo esto ha sido muy raro; todo... ¡Teago miedo!

B: *(Se acerca para tratar de calmarla.)* Tranquila, no fue mi intención asustarte.

M: ¡No me toques! *(Se aparta, atemorizada.)*

B: *(Retirándose.)* Está bien. *(Pausa.)* Mira, esperemos a que regrese la luz. Así será más fácil encontrar las llaves.

M: ¡No sé qué carajos estoy haciendo aquí!

B: Mira, no va a pasar nada. Las vamos a encontrar y si no, algo se nos va a ocurrir. *(Regresa la luz.)* ¿Ya ves? Ya regresó. *(Trata de acercarse a M.)* ¿Ya estás más calmada? ¿Te preparo un té? *(La otra asiente. B va a la parte de atrás por el té. Le grita desde allí.)* ¿De qué lo quieres? Tengo de manzanilla, de frutas, de tila...

M: De frutas. *(Mientras B va por el té. M toma la botella de tequila y se echa unos tragos.)*

## 22 Té de tequila.

B: *(Desde afuera.)* Lo quieres con dos bolsitas o con una.

M: Con dos, por favor. *(M aprovecha para buscar por varios lugares las llaves pero no encuentra nada. B regresa con el té. M vuelve a donde estaba sentada rápidamente.)*

B: ¿Lo tomas con azúcar?

M: No así está bien, gracias.

B: *(Aprovecha para buscar las llaves.)* ¿Dónde habré dejado esas llaves? De lo último que me acuerdo es que cuando tú llegaste todavía las traía. Después me fui para allá... *(Señalando la parte de atrás.)* Mientras tú hablabas por teléfono la primera vez con tu novio. En eso se fue la luz. Entonces regresé con la cinta métrica y los alfileres. Lo cual quiere decir que las usé para abrir los cajones. Déjame ver si no las dejé puestas. *(Sale nuevamente. M aprovecha para ponerle un chorro de tequila al té y lo bebe con ansiedad. B regresa.)* No, no están. ¡Qué raro! Entonces no sé dónde puedan estar. ¿Qué tal, ya estás mejor?

M: *(Empieza a mostrar los efectos del alcohol.)* Si, el té me cayó muy bien. ¿Qué vamos a ser si no encontramos las llaves? ¿Nos brincamos por la ventana o qué?

B: *(Señalando la única ventana que hay.)* No nos podemos brincar porque estamos en un tercer piso... Lástima que a esta hora no pase nadie.

M: ¿Entonces?

B: ¿Por qué no llamamos a un cerrajero?

M: Pues sí. ¿Tú conoces alguno?

B: Sí, pero tendría que ser uno de esos que trabajan las veinticuatro horas.

M: ¿Y el que tú dices, no es de esos?

B: No que yo sepa.

M: Pues háblale, peor es nada. A ver, márcale desde mi celular.

### 23 Pinche vieja metiche.

*M sacando el celular de su bolsa, lo enciende y de inmediato se lo da a B.*

B: Dice que hay un mensaje en el buzón. *(Devolviéndole el teléfono.)*

M: A ver... *(Leyendo lo que dice la pantalla. Decepcionada.)* Mmm... Es de mi mamá. No pienso llamarle. *(Después de apretar un par de botones del teléfono.)* Toma, ya puedes marcar.

*B marca y después espera a que le contesten.*

M: *(Ansiosa.)* ¿Qué? ¿Nada?

B: No... No contestan. *(Pausa.)* Oye... ¿Y si le hablas a tu gordo?

M: No...

B: ¿Por qué no?

M: Por que no... Ya...

B: Bueno, tú sabrás. *(Pausa.)*

M: Me peleé con él... ¡Qué! *(Con sarcasmo.)* ¿No me digas que no oíste?

B: Pero en estos casos... ¿No podrían hacer una tregua?

M: ¡Qué tregua ni que nada! ¡Ni siquiera hay llamadas suyas en el buzón! No voy a ser yo la imbécil que lo busque. *(Ríe con sarcasmo.)* ¡Con razón nunca te has casado, mamacita! *(Entre dientes.)* ¡Qué metiche eres!

B: *(Quién ha escuchado lo que ha dicho.)* Y tú qué grosera. ¿Qué? ¿Crees que porque soy costurera me puedes tratar como a una extensión de tu servidumbre?

M: ¿Y tú crees que porque soy tu cliente te puedes meter en lo que no te importa?

B: En efecto *Mi-ria-ni-ta*, los problemas que tengas con tu novio no me interesan. Yo solamente estoy tratando de buscar opciones para que podamos salir.

M: *(Despectiva.)* Pues no se nota.

B: ¿Qué quieres que haga? ¿Qué encuentre las llaves o que te ayude con lo de tu novio?

M: *(Molesta.)* ¿Sabes qué? ¡Vete al carajo!

B: ¡Ahora resulta que yo tengo la culpa de que te pongas así! Si desde que llegaste parece que no te calienta ni el sol.

M: Pinche vieja metiche.

B: *(Se ríe.)* Ya entendí...

### 24 A.A.

*B sale y pone música. M vuelve a servirse tequila y B regresa; la sorprende en la acción.*

B: No que no bebías.

M: Tú lo has dicho, no bebía, pero en esta pinche situación.

B: ¿Qué pasó, ya se te está soltando la lengua?

M: Sírvenme otro tequila y no preguntes. *(B le sirve el tequila y M se lo bebe de inmediato.)*

B: Oye no, el tequila no se bebe así. Antes tienes que brindar, o de lo contrario te va a hacer daño.

M: Entonces vuélveme a servir. (*M le arrebató la botella.*) ¡Salud! (*Bebe.*)

B: ¡Salud! Por los gordos.

M: No hay que brindar por los ausentes. Mejor brindemos por los vestidos hechos a mano.

B: ¿Por los vestidos hechos a mano?

M: Sí, eso es lo que necesito. Un vestido.

B: ¡Claro, por eso estás aquí! Para que yo te haga tu vestido de novia.

M: No sé si quiero usar ese vestido.

B: ¿Cómo que no sabes? ¿No sabes si te quieres casar?

M: Algo así. Ya no preguntes, ¡Salud!

B: ¡Salud!

*Oscuro. Fin de la primera luna.*

**La luna en cuarto menguante.**

**25 Ella baila.**

*Luz tenue. Se escucha una canción de Mano Negra que dice: "La noche que yo nací, cayó la luna, cayó la luna...(etc.)" Es como si hubieran pasado horas, quizá días. El traje de papel de M parece o da la sensación de una fruta desgajada. Ella baila. Baila como si nunca lo hubiera hecho, como si los pies y las piernas poseyeran una energía fuera de serie; baila embriagada. La luz viene y se va, va y viene. B entra, la observa... Primero con gusto, después empieza a sentirse confundida, molesta, el ambiente es muy denso. La danza de M es desproporcionada, descontrolada, intensa, frenética y falsa. Baila, baila sin parar.*

B: ¡Maga!

*M no responde, sigue bailando.*

B: Mariana... ¿No estás cansada?

M: Sí... No... No sé...

B: ¿Quieres agua?

M: Sí.

B: (*Trayéndole una botella con agua.*) Ten.

M: (*La coge, y la vierte sobre su cuerpo.*) ¡Ahh, gracias!

B: Quiero probarte otro vestido.

M: Si otro vestido, otro... Que no sea de papel. El papel solo es para casarse. Porque el papel se deshace. (*Gritando y bailando.*) ¡Se deshace, se deshace!

B: Acércate...

*M se acerca sin dejar de bailar.*

B: No te muevas tanto. ¡Mujer, deja de bailar por un momento...! ¡No quiero lastimarte!

M: No eso no. Yo quiero bailar y bailar. Además no importa. ¿No ves que yo soy la maga que transforma el dolor en alegría? ¡Tengo poder sobre el dolor! No me duele... ¡No le tengo miedo al dolor...!

*Durante el texto anterior la cara de M denotará lo contrario de lo que dice. B solo observa, incrédula y confundida. No se atreve a ponerle ningún vestido. Sigue con otra costura.*

**26 No le gusta sudar.**

M: ¿Sabes? Hace tanto tiempo que no bailaba...

B: ¿Por qué?

M: Porque a él no le gusta.

B: ¿Y por qué?

M: No sé. A lo mejor porque transpira. Al muñeco no le gusta sudar. Se le moja la ropa. ¡Peligro, peligro! ¡No vayan a hablar mal de él!

B: ¿Y a ti eso te importa?

M: A mí me vale. No me importa sudar y que él sude. No me importa que él no sepa bailar. Lo que haga o deje de hacer no me interesa... ¿Sabes? ¡Me vale! Por mí que se muera.

B: ¡Mmm!

M: A él sí... Todo le importa. Si me pinto le importa. Si sudo le importa. Si masco chicle le importa. Si como un helado, si bailo, si canto, si me lavo, si me mojo, si no me mojo, si trabajo, si disfruto el sexo, si no lo disfruto, si tengo o no amigos, si beso bien, si beso mal... ¡Todo... todo le importa!

B: ¿Le importas tú?

M: *(Ríe.)* Nos vamos a casar ¿No?

*Más risas. Pausa. M, sin dejar de bailar.*

27 No quiero bailar.

M: ¿Por qué no bailas? ¿No te gusta?

B: Sí. Mucho.

M: Entonces...

B: No tengo ganas.

M: ¡Ven, baila...! ¡Baila conmigo!

B: No quiero.

M: ¡Ven! *(Enronqueciendo la voz.)* ¡Yo, la Magna Mariana de Mazatlán te ordeno que bailes! *(Ríe, jalándola hacia sí para hacerla bailar.)*

B: *(Sin remedio.)* Bueno, pero vamos a poner otra música.

M: ¿Qué? ¿Por qué?

B: Es que ésta no me gusta para bailar.

M: ¡No lo puedo creer! ¡Estás buscando pretextos para no bailar! Se me hace que no sabes bailar...

B: No es eso de verás.

M: Entonces baila con la música que está.

B: *(Después de un suspiro; indecisa)* Bueno.

28 Costuritas.

*B comienza a bailar, se le ve incómoda pues la música no es propia para bailar; la descontrolada danza de M parece efecto de un hechizo.*

M: ¡Pero qué feo bailas, mujer! No tienes nada de gracia.

B: *(Molesta.)* Está música no sirve para bailar.

M: Esas son puras pendejadas, Costuritas. No bailas porque crees que te puedo opacar. ¿No es cierto?

*B decidida se va a sentar a la silla más próxima.*

M: *(Provocativa acerca su cara a la de B.)* ¡A ver! ¡Mírame a los ojos! ¿Es eso, verdad? Crees que te puedo opacar. *(Se aleja bailando; de un brinco sube a la mesa que está en escena.)* ¡No bailas porque en esto soy mejor que tú...! ¡Me tienes envidia! ¡Tienes envidia de mi cuerpo! *(Descubriendo parcialmente sus senos.)* ¡Me tienes envidia porque yo todavía tengo las carnes firmes! ¡Mira Costuritas! ¡Mira como bailo! *(Ríe frenética.)*

*B la observa callada. La música es cada vez más y más intensa. M no deja de bailar; baila y ríe, el baile y la música la embriagan. B llora callada. Llora y cose, cose y llora.*

M: *(Con una cantaleta infantil.)* ¡Costuritas no sabe bailar! ¡No sabe bailar! ¡Costuritas me tiene envidia! ¡Mira pendeja! ¡Mira y aprende!

*B no responde, solo sonríe. El baile de M poco a poco se va volviendo cada vez más erótico, más lascivo. B no la observa, ahora solo cose triste.*

29 Las lobas aúllan.

M: *(Después de un rato.)* Te pareces a él. Tú y él son iguales. No pueden verme bailar. Si bailo soy feliz... ¡No puede verme feliz! ¡No debe verme feliz! *(Pausa.)* Costuritas... Costuritas... ¿Por qué no te casas con



él? Tú y él son iguales. ¿Lo quieres conocer? ¿Te va a encantar? Todo rectitud y cordura. Todo orden y pulcritud. ¡Don Catrín y Costuritas se van a casar! ¡Se van a casar! *(Transición)*. Bueno, tus pinches historias no le van a gustar nada. No señor, claro que no. ¡La loba salvaje que canta! *(Ríe sarcástica)*. ¡Canta loba salvaje! ¡Canta Costuritas! ¡Canta mamá loba! ¡Canta Costuritas, canta! ¡Si no quieres bailar, entonces canta pendeja!

*B solo la mira. Cose y la mira.*

M: ¡Tonta! ¡Eres una loba tonta Costuritas! ¿Sabes por qué no cantas Costuritas? Porque las lobas no cantan. Las lobas aúllan. ¡Aúllan de hambre, aúllan de frío, aúllan de miedo! ¡Auuu! ¡Auuu! ¡Auuu! ¡Auuu!

*M baja de la mesa y se acerca a la ventana, hacia donde puede ver la luna en cuarto menguante. B cose, no mira ni siquiera de soslayo a M. Esta última sigue aullando. Lo hace cada vez más fuerte. Baila y aúlla, da piruetas, muchas piruetas, veloces piruetas, rápidas piruetas. Son tan rápidas que termina por caerse, dejando de bailar.*

M: *(Grita, llora y ríe al tiempo que se va la luz)* ¡Aaaa!

### 30 Cuarto creciente.

*La música ha cambiado. B enciende una vela en forma de luna en cuarto creciente, con ella regresa a coser. M, sigue en el piso. Llora y se queja, su quejido es como el de un lobo herido. Silencio. B susurra una canción de un tipo las Nanas de Cebolla.*

M: *(Después de una pausa muy larga)*. Las lobas aúllan cuando hay luna llena. *(Ríe y llora repitiendo)*. Las lobas aúllan cuando hay luna llena.

*B sigue cosiendo. De repente, M se incorpora rápidamente y corre al baño; se vu tapando la boca con ambas manos para evitar el vómito. Después de un rato de estar volviendo el estómago, sale cubierta con una toalla y limpiándose con papel; se acuesta sobre la mesa. B deja de coser. Se levanta y le acerca una botella con agua y una tela para cubrirse mejor. M bebe.*

M: ¿Te digo algo mujer Loba? No quiero estar con él.

B: Siempre cuento historias que no son las mías. *(Suspirando, con ironía)*. Ahora te voy a contar mi propio cuento. Te voy a decir por qué no me casé. Un día amanecí atada a una cama de pies y manos. Miré hacia los lados para reconocer el lugar en el que estaba... Era mi propia cama; estaba amarrada con mis propias sábanas. No recordaba nada. Como pude me fui desatando. Mientras deshacía aquellos nudos, recordé lo que había ocurrido. Había estado bebiendo y fumando con unos amigos, como todos los días. Comencé a bailar con uno de ellos... Joaquín creo que se llamaba. Lo hacía para darle celos a Ramón. Joaquín se acercaba a mí; me tocaba; yo lo besaba y lo acariciaba también. Ramón se levantó, y de un golpe tiró a Joaquín. Ramón me cargó hasta a mi cuarto... *(Pausa. Recordando, con mucha tristeza)*. Yo misma le había pedido que me amarrara y me pegara. *(Ríe irónica)*. Yo misma. *(Pausa larga. Llora)*. Cuando por fin Ramón me pidió que me casara con él, me negué. No quise; no sé cómo, ni porqué. Era como si una alarma se hubiera encendido en mi interior; como una voz gritando desde lejos. *(Llorando)*. Él nunca supo de mi embarazo. Tampoco quise decirselo. *(Pausa)*. Al principio me sentí culpable; creí tener la obligación de decirle a Ramón que mi hijo era también suyo. Lo busqué por todas partes... en los lugares, por donde yo creía que podía encontrarlo. Me casé de buscarlo. Un día caminando por la calle me topé con él; estaba todo harapiento y sucio. Tenía la mirada perdida, como un muerto en vida. Le hablé, pero no me reconoció. *(Se levanta, caminando hacia la ventana)*. No volví a saber de él.

M: Estoy tan cansada. *(Pausa)*. Tan cansada y tan harta. *(Tose. Bebe más agua)*. Estoy harta de huir, de mentir, de no ser la niña de los vestidos de papel. Siento como si me encontrara dentro de un túnel largo, y por más que avanzo, por más que corro... no alcanzo la salida.

## 31 El novio animal.

*La luz vuelve. B va por un cepillo o un peine y comienza a cepillar el cabello de M.*

M: Sabes... tengo un sueño recurrente desde hace algún tiempo, y no lo entiendo.

B: ¿Qué sueñas?

M: Que estoy en un lugar bien, pero bien bonito. Estoy con él, con Luis... Todo es hermoso, pero de repente empiezo a correr, un árbol llama poderosamente mi atención y me subo en él; entonces veo cómo se empieza a acercar él, mi gordo. Sus ojos son hermosos, me gusta cómo se mueve su cabello, como son sus piernas firmes, fuertes, grandes... Y ya cuando está al pie del árbol veo cómo en realidad tiene como dos garras, como que su cuerpo se transforma en otro. En una especie de monstruo, y empiezo a temblar porque él empieza a golpear el árbol con aquellas garras, para tratar de tirarme. Luego veo una tumba, y sé que él me quiere enterrar allí.

B: *(Dejando de cepillarla.)* Maga... ¿Te quieres casar?

M: No lo sé... No lo sé. No quiero pensar en eso. Quiero dormir. Quiero que todo esto termine. Quiero dormirme y soñar... y despertar dentro de un año. Descubrir que estoy bien. Que soy feliz.

B: ¿Y él?

M: No lo sé.

B: Le tienes miedo ¿verdad?

M: *(Comienza a llorar.)* Si. Mucho... mucho miedo. Tanto, que no sé como deshacerme de él. Me sigue a todas partes; me busca; me ceta; me ahoga; me sofoca; no me deja respirar. *(Llora ahogadamente.)* Lo peor es que se ha ganado por completo a mi familia. Mis padres lo adoran. *(Pausa.)* Pero ellos no lo han visto. No lo conocen. No saben de lo que es capaz. Siento que tengo que escapar de él a como de lugar. Peor no sé cómo. ¡Dios! No me atrevo...

B: ¿Te ha pegado?

M: No todavía.

B: Tienes miedo de que lo haga.

M: Sí... Un día estubo a punto de hacerlo.

B: Y qué lo detuvo.

M: La promesa de que me casaría con él.

*Se vuelve a ir la luz.*

## 32 "Quién me enseñó a coser..."

M: *(Después de una pausa.)* Creo que ya me acostumbré a estar aquí, así, a oscuras. Es más, podría decir que ya me gusta.

B: ¿Le temes a la oscuridad?

M: No a la oscuridad, sino a lo que ésta me provoca.

B: Tú sabes quién me enseñó a coser.

M: Supongo que tu mamá.

B: No, no fue ella. *(Como quien mira hacia dentro.)* Un día, estando embarazada me encontré con un amigo de la infancia. Se llamaba Patricio. Era uno de esos niños con los que jugábamos al "bote pateado", al avión y a las canicas.

M: ¿Jugabas a las canicas?

B: Sí. Me gustaba tirar de uñita. No lo hacía mal.

M: ¿Y entonces?

B: Me invitó a su casa. Tenía todo un taller de costura. Yo me quedé impresionada. Nunca pensé que alguien como él pudiera dedicarse a la costura. Y bueno, yo le platiqué que necesitaba trabajar y él me enseñó a coser.

M: ¿Y él tampoco usaba máquinas?

B: El sí. Pero un día me hizo ver que el verdadero artista de la costura era aquel que cosía a mano.

M: ¿Y qué es de él?

B: No sé. Lo dejé de ver.

M: ¿Por qué?

B: Porque me enamoré.

M: ¿De quién?

B: De él.

M: ¿Y entonces, qué pasó?

B: Era casado. Nunca me atreví ni siquiera a decírselo... Era un muy buen hombre.

M: ¿Él también te amaba?

B: No lo sé. A veces me parecía que sí. Nunca estuve segura.

M: ¿Y porque no lo buscas y lo averiguas?

B: Porque ya acepté que él no era para mí. Las cosas son como son.

M: La loba no quiso aullar más.

B: Gracias a él, la loba se encontró con sus huesos. La mujer desmembrada encontró su esqueleto. Encontré de vuelta mi camino a casa.

### 33. "Luna, lunera..."

#### *Comienza a amanecer*

M: *(Después de una pausa larga, viendo la luna.)* Mira la luna, está bien bonita. Será que por eso estoy tan sentimental, ¿verdad?... Yo creo que sí. Ya se me va a pasar, y todo va a volver a la normalidad... La luna tan bonita, tan llena de luz, tan llena de sueños, tan llena de queso... La luna... *(Canta.)* "Luna, lunera, cascabelera, ve y dile a mi amorcito que ya se muera... *(Risas.)* Dile que enloquezco, que tenga compasión, dile que se apiade de mi corazón..." *(Risas.)*

B: *(Uniéndosele en el canto.)* "Ay lunita redondita que la espuma de tu luz, bañe mis noches..."

M: "Ay, lunita redondita, dime si lo has visto tú, morir de amor..." *(Se caz.)* ¡Ay, güey!

B: *(La ayuda.)* ¡Uyy! Persé que ya se te había bajado el pedo. A ver, no te vaya a mayugar y luego qué cuentas le vas a entregar al gordo animal...

M: *(Risa estúpida.)* Pus mayugada ya venía. *(Risas.)* No es cierto, digo, ya ni sé qué digo... Mejor ya me voy.

B: Pero no encuentro las llaves de la puerta.

M: ¡Ay de veras! Tú y tus pinches llaves, ya desde hace rato hubiéramos tirado la pinche puerta a patadas, ¡carajo!

#### *Rien. Mariana busca en la penumbra su bolsa.*

B: Si desde que te conocí supe que tenías un amplio lenguaje chula... *(Más risas.)*

M: *(Qué ya encontró su bolsa.)* A ver, mejor llama otra vez al cerrajero. *(Sacando de la bolsa el teléfono celular y encendiéndolo.)* Mariana... Bienvenida seas a la realidad: Tienes diez mensajes en el buzón. *(Le da el teléfono celular.)* Ten.

B: ¿Som de él?

M: Ni modo que de quién.

*B se acerca a donde ha estado la vela encendida; saca de entre sus ropas una tarjeta. Marca; al momento en el que le contestan el celular, éste se queda sin batería.*

B: Se te acabó el boleto. *(Se lo regresa.)*

M: Maldita chingadera. *(De repente, como quien tiene una idea.)* Oye y si nos traemos la silla y la mesa para poder alcanzar la ventana. Al fin ya comienza a haber gente en la calle.

B: Órale.

### 34 Escalera a la luna.

*Empezan a formar una escalera con los muebles que tienen a la mano, dirigida hacia la ventana del fondo. Cuando la han terminado, se trepan en ella. Risas.*

B: Con cuidado no te vayas a volver a caer.

M: Bueno, pues ahora sí, a gritar...

*Las dos comienzan a gritar.*

LAS DOS: ¡Hey! ¡Allá afuera! ¡Sálvenos! (*Transición risas.*)

B: Si el problema no es llegar aquí, sino caer bien allá... Y que no te rompas los huesos.

*Las dos llaman.*

LAS DOS: ¡Hey! ¡Ayuda!

B: ¡Allá abajo, sáquenlos de aquí! ¡Estamos encerradas!

M: ¡Help! ¡Help! (*Risas.*)

B: Mira, parece que ya viene la señora de a lado.

M: Se siguió de largo. ¡Pinche Vieja! (*Risas.*)

B: ¡Cállate que es mi casera!

M: ¡Perdón! (*Risas.*) Pero ¿viste cómo se hizo la mensa?

B: Es que no oye bien.

M: Y del otro lado... ¿Quién vive?

B: Una huesera... Pero no ha de estar.

M: (*Grita.*) ¡¡¡Sáquenlos de aquí!!!

B: Sabes qué. Tiene que venir su hija, ya no tarda en llegar, y ella sí nos oye.

### 35 El otro vestido.

*Regresa la luz.*

M: (*Quien tiene otra buena idea.*) ¿Oye...? Y si mientras hacemos otro vestido.

B: ¿Otro?

M: Sí. Yo te digo qué cambios le vamos a hacer.

B: Sale. ¿Es otro vestido de novia?

M: No. De novia no. (*Pausa. Irónica.*) ¿Tú sabes de alguien que se vaya a casar? Yo no.

B: (*Comprendiendo el juego.*) No, yo sé de alguien que va a aprender a coser a mano, y muy pronto. ¿Y como lo va a querer su eminencia, la Maga de Mazatlán?

M: Quisiera algo salvaje y atrevido al mismo tiempo. Algo que me sirva para trepar a los árboles y correr por el campo. Quiero un traje de loba.

B: ¿Y de qué material lo hacemos?

M: De papel plateado como la luna.

*Bajan. B sale a buscar un hermoso papel plateado que tiene tras el biombo y pegamento. M acerca hilo, agujas y tijeras. Ambas se colocan dejando entre ellas a la maniquí. Al quitar las telas que cubren a la maniquí, M descubre que de ésta pende un listón con un racimo de llaves.*

M: (*Riendo estrepitosamente.*) Las llaves. ¿Por qué aparecen cuando ya no quiero salir?

*B rie también. Empezan a pegarle pedazos de papel encima. Conformando un curioso vestido.*

LAS DOS: (*Cantan.*) "Luna, luna, cascabelera, ve y dile a mi amorcito, por Dios que me quiera, dile que me mire, que tenga compasión, dile que se apiade de mi corazón..."

*Oscuro final.*

## BITÁCORA DEL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO. MAGDALENA.

## PRIMERA SESIÓN.

Le presentamos a Guadalupe la selección de los cuentos que queremos trabajar. (7 cuentos)

1. La mujer salvaje: La loba.
2. Barba Azul.
3. La Mujer esqueleto.
4. Las zapatillas rojas
5. Baubo: la diosa del vientre.
6. La mujer de los cabellos de oro
7. La doncella ciega

A todas nos parecen demasiado. Así que Guadalupe propone aplicar la estrategia de PROS/CONTRAS para evaluar cuál o cuáles pueden desaparecer.

Lo aplicamos primero al cuento de LA LOBA. Esto fue lo que resultó:

PROS	LA LOBA.	CONTRAS
Recuperar		Llorar.
Sanar		Tocar fondo.
Reestructurar		Doloroso.
Cantar.		Podría decir lo mismo con otro.
Bailar		Representar un animal.
Acomodar.		¿Lo salvaje?
Levantar		¿Los instintos?
Subir		¿Aullar?
Ver la luz		reemplazar.
Felicidad.		
Bienestar.		
Curar.		
Ander.		
Ayudar		
La Mujer Salvaje.		
Instinto.		
Velar.		
Correr.		
Libertad.		

A simple vista nuestra lista de PROS es mucho más grande que la de CONTRAS. Eso quiere decir que el cuento de la LOBA debe quedarse por las muchas razones que se manifiestan en esta lista.

El siguiente cuento al que se le aplicó la estrategia, sobre todo porque era uno de los que teníamos duda de que estuviera, es Barba Azul.

PROS	BARBA AZUL.	CONTRAS.
Por hablar del depredador		Representar a un señor.
Por hablar de La iniciación.		¿Quién haría el señor?
Engaños.		Es un personaje masculino.
Trampas		Se resume en otro cuento.
Mensaje para que se despielen.	No tengo idea de cómo sería.	
Un cuento interesante.	Nos falta tiempo.	
Hacer un personaje inocente.	No me gusta mucho.	
		No tengo mucho interés.

Una sola cosa hace la diferencia en el cuento de Barba Azul. Mi lista de contras tiene una razón más que la que resultó de PROS. Luego entonces el resultado es que el cuento debe irse

De esta manera nos quedamos con seis cuentos.

Enseguida tratamos de explicar cada uno (Bárbara y Magdalena) las ideas que teníamos para el montaje.

A Bárbara le gustaría trabajar en la puesta en escena el mito de Ceres, por este asunto del viaje subterráneo que está relacionado con la búsqueda del sí mismo, con la creatividad y la fertilidad. También propone un mito oriental que pudiera ser un símil del anterior y que se explica como el inicio del teatro en oriente

Mi propuesta tiene que ver con el tono: a mí me gustaría que el montaje fuera abordado, no a través de lo solemne, la flagelación y el dolor. Yo quiero que el público salga cargado de una buena energía, no triste y deprimido. Me gustaría transmitir un mensaje de fuerza,

vitalidad y energía como yo lo viví con los cuentos de Clarissa Pinkola. Quiero dejar ese tono solemne que ha prevalecido en mi vida. Me gustarían que las situaciones se abordaran desde un Heyoka<sup>160</sup>, con humor.

Bárbara está de acuerdo conmigo, sin embargo, las tres creemos que esto del tono debe ser una consecuencia de la exploración, pues si empezamos imponiendo un estilo podemos forzar la situación incluso provocar un bloqueo.

Propusimos una aproximación de calendario de trabajo para los cuentos. Hemos acordado que daremos dos sesiones a cada uno para explorarlos.

Para estructurar o tener un eje o punto de partida en esta búsqueda del texto dramático, Guadalupe sugiere que tomemos como ejes temáticos unas categorías que menciona Lorena Maza sobre un montaje que realizó. En el momento un viaje al mundo subterráneo en la búsqueda del sí mismo. Las categorías que utiliza son las siguientes: conflicto, visiones, alumbramientos, recuerdos, sueño-viaje, pesadilla, caída al abismo. Los personajes que sugiere Lorena Maza transitan por siete puertas que representan distintas situaciones y lugares: errar por el desierto, un laberinto, grieta en el suelo, viaje nocturno por el mar, entrar a una cueva, descender a un pozo, una ciudad abandonada. Se sugiere hacer un símil respecto a las siete puertas en nuestro montaje. Quizá cada puerta pueda representar uno de los cuentos que hemos elegido.

De aquí partimos a nuestra primera exploración con el cuento de LA LOBA.

Guadalupe nos puso a correr en círculo con el fin de apartarnos un poco del trabajo intelectual que hemos venido haciendo para aterrizarlo en la exploración corporal.

Luego de unos minutos de correr que sirvió para conectarnos con nuestro propio cuerpo y las sensaciones, nos pidió que hiciéramos un torbellino de ideas en torno a la palabra CORRER. Después retomamos la carrera con la palabra LOBO. Se trataba de manifestar con sonidos y con el cuerpo todo lo que nos sugiera la palabra. Nuevamente interrumpimos la acción de correr para hacer otro T. I.

En una tercera carrera, la instrucción fue correr con alegría. De igual manera hicimos otro T. I. con la palabra ALEGRÍA.

Estos fueron los resultados:

T. I. con la palabra CORRER:	T. I. con LOBO	T. I. con ALEGRÍA.	
- Volar	correr.		Cosquillas
- Respirar	aullar		bienestar.
- andar.	Gritar		libertad.
- soñar.	Salvaje.	Ligereza.	
- Cabalgar.	Cazar		Elevación.
- subir	territorio.		Panza.
- Escalar.	Hablar		corazón.
- Cielo.	Gemir.		Euforia.
- Círculo.	Sentir.		Contenta.
- aire.	Expresar.		A gusto
- pisar.	Saltar.		
- Pisar.	Visceras.		
- huella.	Garras.		

Para terminar esta etapa de carrera y T. I. procedimos a escribir un texto a partir de las palabras que surgieron de los T. I.

Guadalupe nos dio la primera frase: "Soy una loba que..." a partir de aquí continuamos nosotras.

*Yo soy una loba que... corre por los campos con libertad en mis pies, en mis manos, en mi cola, en mi cabeza. Que danza a la luz de la luna en los jardines de la noche. Que prepara la cueva para estar y cantar lo que siente. Que defiende su espacio con garra ante el intruso.*

*Que sube la montaña a aullar sus latidos y a gritar su pena.*

*Soy una loba que caza las emociones y las canta para otros. Que gime en el dolor de los huesos y la carne.*

*Soy una mujer salvaje que salta las piedras y cruza los ríos. Que pisa con fuerza y deja huella en la tierra.*

*Que deja que el aire le vuele el pelo y lo ponga en desorden. Que siente en la panza y en las vísceras la injusticia que observa. Que le gusta cabalgar los caminos estrellados oliendo la noche. Que le cosquillea el corazón cuando hace lo que quiere y lo que le gusta.*

En esta sesión utilizamos la estrategia de PROS Y CONTRAS para cerciorarnos de que los cuentos que habíamos elegido son los queramos y los que deben quedarse. Esta estrategia sirvió para evaluar de forma objetiva qué cuento se tenía que ir de nuestra lista y por qué razón. Ayudó a tomar decisiones sin tener que entrar en discusiones con la compañera (Bárbara) sobre mis razones y la suyas. La estrategia nos muestra de manera gráfica y clara si son más las ventajas o las desventajas. Es cuestión de ver qué lista es más larga. Al ahorrarnos las discusiones nos hemos ahorrado tiempo.

En la exploración del primer cuento LA LOBA, aplicamos el T. I. para motivar la generación de ideas en cuanto al texto dramático. Hacer el T. I. combinado con la carrera en círculo tuvo como objetivo dejar de lado los conceptos intelectualizados para llevarlos al cuerpo y trabajar con las sensaciones. En este ejercicio fue muy importante el ambiente de confianza para que pudiéramos explorar desde el cuerpo y los sonidos. Sin este factor hubiera resultado difícil que las participantes (Bárbara y Magdalena) se soltaran en el ejercicio. De estos primeros torbellinos de ideas con las palabras CORRER-LOBO- ALEGRÍA surgió un pequeño texto para seguirlo trabajando posteriormente.

<sup>160</sup> Heyoka es una especie de Bufón sagrado dentro de la cultura Indio-Americana.

## SEGUNDA SESIÓN. SABADO 5 DE FEBRERO.

Luego de la recapitulación de la sesión anterior. Pasamos a una planeación sobre las ideas que traemos para trabajar.

Yo les propongo que sigamos en la exploración del cuento de la LOBA mediante el trabajo del cuerpo, a través de un relax imaginativo para seguir generando ideas (en este caso visuales) que podamos aterrizarlas de manera corporal en una improvisación.

A Bárbara le gustaría que en esta sesión pudiera apartarse de lo que ella llama "animalidad", pues considera que hasta ahora su referencia para la loba sigue siendo desde el punto de vista biológico.

Antes de hacer el relax imaginativo, hicimos un calentamiento fragmentado que inició por los pies para terminar en la cabeza.

Luego del calentamiento pasamos a la relajación. Esta estrategia se llama "relajación por sensación de peso gravitatorio". Consiste en ir visualizando y sintiendo un gran peso en cada una de las partes del cuerpo.

Enseguida de la relajación, aplicamos la estrategia del relax imaginativo llamada "El estanque de los reflejos".

Esta estrategia consiste en visualizar primero una pantalla en blanco que se va transformando en un lugar donde encontramos un estanque. En este estanque vemos reflejadas aquellas imágenes que tienen que ver con el tema que estamos trabajando, en este caso los lobos.

En la fase siguiente nos pusimos a plasmar sobre papel todas aquellas imágenes que nos habíamos encontrado en el estanque de los reflejos.

En mi caso aparecieron: un lago, un lobo, una piedra, un árbol, una casa, mi cuerpo, mis manos, un lobo comiendo, el sol, mi cara entre otros.

En el de Bárbara apareció un lobo comiendo, una mamá loba, otra loba pariendo, una manada entre otros.

A continuación pasamos a las improvisaciones en las que había que trabajar con las imágenes que habíamos encontrado y con el texto de la sesión anterior.

Se convino que las improvisaciones fueran individuales y sin palabras.

Nos tomamos unos minutos para planear el ejercicio.

Pasamos las dos improvisaciones y luego cada una de nosotras comentó lo que había visto en la otra.

Los comentarios que yo recibí fueron los siguientes: Bárbara comenta que le dio mucho ternura ver a una cachorra loba en su guarida o en su cueva que se va transformando en una persona adulta. La loba sale de su casa transformada en una mujer intelectual.

Mis comentarios para Bárbara fueron que: yo había visto a una loba en cautiverio, que buscaba una salida y que en la medida en que no la encontraba iba creciendo una desesperación y una angustia que en determinado momento iba a estallar. Cosa que no ocurrió. Más bien sucedió que luego de un rato de moverse por todo el espacio, ésta loba, se quedó rendida y se echó a dormir. Luego despertó pero como una mujer que había tenido quizás una pesadilla.

En ambos casos no logramos transmitir totalmente al público nuestro propósito. La historia que se leyó no fue exactamente lo que queríamos decir. De mi parte la idea giraba en torno a cómo la cultura, la educación, las normas sociales y morales, entre otras, van haciendo que las mujeres se aparten de esa naturaleza salvaje para convertirlas en seres acartonados y vacíos.

En el caso de Bárbara, la intención era cantar como una pequeña loba va descubriendo el mundo conforme crece y en ese crecimiento se tiene que ir enfrentado a varias situaciones.

Las observaciones que nos hace, Guadalupe en este sentido es que, en mi caso, había que cuidar la expresión corporal para que esa mujer loba no pareciera un cachorro. Y en el caso de Bárbara, darse la oportunidad de dejar crecer las sensaciones hasta donde tengan que llegar sin reprimirlas.

Después de ver las improvisaciones pasamos a la lectura del texto en la que basamos nuestra improvisación.

Bárbara había continuado trabajando con su primer texto y llegó con una propuesta mucho más elaborada que resultó en un texto bastante poético y muy conmovedor. Para lograr esto siguió trabajando con las palabras y frases que surgieron del T.I.

Yo no había ahondado en este trabajo así que mi texto fue el mismo que ya conocíamos. También surgió la propuesta de usar un maniquí en la puesta en escena al que se le pone o se le quita un vestido como sinónimo del cuento de las zapatillas rojas.

El tiempo se fue volando y no pudimos hacer una improvisación conjunta para remir la propuesta de ambas.

De tarea se nos quedó hacer un collage para seguir trabajando con la generación de ideas a través de las imágenes.

Las estrategias que utilizamos hoy fueron:

El relax imaginativo con "El estanque de los reflejos". Trabajamos tanto la relajación como la imaginación para la generación de imágenes en torno a la LOBA, que se plasmaron en dibujos y luego sirvieron para las improvisaciones.

También seguimos trabajando con el T.I que sirvió de apoyo para las analogías que surgieron en el texto de Bárbara. Las analogías también se trabajaron en las improvisaciones, en el momento que había que aterrizar las palabras, los conceptos y las imágenes en el espacio escénico.

## TERCERA SESIÓN. MIÉRCOLES 9 DE FEBRERO.

Empezamos presentando nuestro Collage y narrando el proceso que seguimos para llegar al resultado.

Mi experiencia fue con un poco de angustia porque inicié el camino pensando en que era necesario partir de un concepto o idea clara para luego ver cómo lo iba a decir. Me pase dos días cavilando la idea y nomás no se me ocurría por donde.

Acudí primero a una serie de escritos y fotos personales de hace algunos años que tienen un gran significado para mí. Esto lo hice con el afán de sensibilizarme con el tema, buscando objetos, fotos, cartiles, etc. Por fin elegí una foto mía para el collage. Todavía no había una claridad en la idea pero ya tenía algo.

Un día antes me puse a hacer el trabajo, me acerqué varios materiales como: revistas, tijeras, resistol, mi foto, plastilina, plumones, cartulina.

Decidí no pensar más en un concepto y si dejarme llevar por lo que se me fuera ocurriendo con los materiales.

Sucedió que yo daba vueltas y vueltas por mi casa buscando "algo" que me diera la pauta para el collage. En esas idas y venidas corte de mi jardín un par de hojas rojas que me gustaron y que sirvieron para hacer una mariposa. Ahora sé que lo que me ocurría era que buscaba a través de la analogía un motivo para contar algo en el collage. Estaba experimentando un miedo a la hoja en blanco, al espacio vacío. Que no debe significar una parálisis sino la oportunidad de fluir.

Bueno, esto llega después de la reflexión, mientras viví el momento, no fue nada grato, pero el proceso continuó así. Dibujé en la cartulina mi pie y mi mano en el centro, arriba de estos puse mi foto. Alrededor dibuje los cuatro elementos: aire, tierra, fuego, agua que pinte con plastilina. Esta sensación de la plastilina en los dedos ayudo a relajarme y concentrarme en el ejercicio. Fue allí cuando aclaré lo que quería decir. Volví a empezar en otra cartulina: Puse lo que ya había trabajado, pero del lado izquierdo con el fin de simbolizar a la mujer salvaje; y del lado derecho a la mujer que se había apartado de esta naturaleza, la cual quedo representada con la imagen de una modelo rodeada de vestidos, cosméticos y de otros artículos.

Para Bárbara fue distinto el proceso. Ella comenta que estuvo de lo más relajada, que lo disfrutó y que además se divirtió mucho. Comenzó haciendo recortes de revistas de todas aquellas figuras que le remitieran (analogía) a la loba y las fue colocando en su cartulina combinando con unas fotos de su marido, su hijo y de ella misma. Varias de las imágenes que ahí se veían estaban superpuestas, es decir quedaron una sobre otra. Aquello parecía una lluvia de imágenes con muchísimos color.

De las observaciones que me hizo Guadalupe fue que se notaba claramente una división tajante entre el lado izquierdo y el lado derecho. Daba la impresión de que no había relación o que nada tenían que ver una con la otra. Que faltaba incluir las conexiones entre estas dos mujeres, que si bien el propósito era contrastarlas, el collage había quedado como fragmentado.

Así que la pidió Bárbara que lo interviniera para encontrar esas conexiones. Yo estuve de acuerdo y las tres nos sumamos a ese trabajo. Para el final mi collage quedó con más color. Logramos hacer una composición en donde quedaron integrados el lado derecho y el izquierdo.

Al estar en la búsqueda de las conexiones ya estábamos trabajando con las analogías. Estábamos relacionando la palabra LOBA con LA IMÁGENES que habíamos elegido.

En el siguiente ejercicio también aplicamos la estrategia de la analogía.

En la parte superior izquierda de la hoja escribimos la palabra LOBA. De allí, la consigna era escribir todas aquellas palabras que se relacionaran con Loba. Después, escribimos la palabra LUNA en la parte superior derecha, e hicimos lo mismo, buscar las palabras que estuvieran relacionadas.

#### LOBA:

- Auillar.
- Gritar.
- Salvaje.
- Cazar.
- Territorio.
- Hablar.
- Gemir.
- Sentir.
- Expresar.
- Saltar.
- Viscera.
- Ensoñación.

#### LUNA:

- Luz.
- Amor
- correr.
- Auillar.
- Sofar.
- Imaginar.
- Cantar.
- Bailar.
- Contar cuentos.
- Dormir.
- Velar.
- Hacer el amor
- Comer.
- Beber.
- Coger.
- Corazón.
- Saltar.
- Volar.
- Contemplar.
- Pintar.
- Mar.
- Sal.
- Tequila.
- cigarro.
- Arena.

A partir de estas dos listas de palabras había que buscar la relación entre ellas.

#### Magdalena:

- La loba auilla a la luz de la luna.*
- La luna transmite su luz como la loba.*
- La loba pisa la arena, como la luna acaricia la aren.*
- La luna sueña con correr, como la loba corre por el campo.*
- La loba se baña en el mar como la luna se zambulle en ella.*
- La luna canta su canción como la loba auilla para si misma.*
- La loba quiere hacer el amor como la luna se eclipsa con el sol.*
- La luna baila por la noche como la loba danza en el desierto.*
- La luna bebe un tequila como la loba fuma un cigarrillo.*



*La loba come su carnada como la luna se come al cielo.*

La aplicación de esta estrategia tiene el objetivo de empezar a crear un texto dramático.

Guadalupe nos trajo hoy una propuesta de texto para motivar la escritura. Este texto surgió también de la asociación entre las palabras LOBA-LUNA, es decir de aplicar la estrategia analógica.

En este texto se plantean dos personajes una costurera y una chica que va a la prueba de su vestido de bodas. Esta también presente el maniquí de prueba.

Tanto a Bárbara como a mí nos gustó el planteamiento y quedamos de continuar el texto sobre esa misma línea. Esto será para siguiente clase.

Terminamos con un ejercicio de relajación en el que ya no tuve el problema de dormirme como en la sesión anterior.

Hoy seguimos trabajando con la generación de ideas en imágenes a través del T.I. del Collage  
Y de la analogía. Empezamos a sondear en lo que sería la escritura del texto a través estas estrategias.

#### CUARTA SESIÓN. SÁBADO 12 FEBRERO.

Bárbara llegó con una propuesta de texto, era la continuación del que había llevado Guadalupe. Llegó muy emocionada queriendo mostrar sus adelantos. Leímos el texto y en éste predominaba un lenguaje cotidiano entre M y B.

B se planteó como un personaje desparpajado, simpático, que cuenta chistes, y habla constantemente de un aspecto de su vida personal. M en cambio es un personaje más bien callado, nervioso, preocupado, esperando impacientemente hacerse la prueba del vestido. La circunstancia de los cortes de luz hacen que esta prueba de vestido se vaya retrasando y de pie a conversaciones que en el caso de B tienen que ver con asuntos personales como la maternidad, ser madre soltera, no estar casada, etc; mientras, M la escucha, con gran asombro e interés en algunas ocasiones, en otras está totalmente distraída pensando en otras cosas. B percibe desde el principio que M está inquieta y que quizá le haga falta hablar de lo que le pasa. Así que busca la manera de ayudarla haciéndola sentir en confianza para que M hable. Eso no sucede. M no logra sacar prenda de lo que le pasa, apenas deja ver algo, pero no lo expresa abiertamente.

Al final de la lectura Bárbara nos cuenta cómo hizo para llegar al texto escrito de hoy. Primero, volvió a revisar el cuento de las zapatillas rojas y ubicó los ejes temáticos del cuento y cómo se suceden. Era necesario tener nuevamente la información fresca acerca del contenido del cuento para poder aplicar las estrategias de T.I. y el Mapa mental. Con esto reafirmamos que es necesario partir de un conocimiento previo de lo que vamos a trabajar o las estrategias no sirven de nada.

Como resultado obtuve un texto en el que fluye el lenguaje cotidiano sobre temas también cotidianos.

Yo observe a una Bárbara muy fluida en la escritura y muy satisfecha con el resultado. Muy consciente del uso de las técnicas y de sus consecuencias.

Mi texto era distinto. En esta primera propuesta puse a M y B en un contexto de teatro del absurdo. Estos dos personajes estaban en un escenario involuntario, porque B había perdido las llaves y no podían salir del lugar. Mientras esperan la llegada del cerrajero o de alguien que las pueda ayudar a salir los personajes conversan sobre temas más complejos y abstractos como el tiempo, el vestido de novia, la pérdida espiritual, entre otros. Intento manejar símbolos a través del espacio, el maniquí, la oscuridad, el vestido de novia, etc.

B se muestra como un personaje sabio, como la vieja huesera y M como la mujer desmembrada, como la perdida. B habla sobre la Mujer Salvaje y la relación que guarda con las Mujeres. M en cambio siempre habla de cosas cotidianas como en un intento de no querer escuchar las historias que cuenta B.

Los comentarios que recibo es que justamente mi tendencia es hacia el teatro del absurdo, por cómo hablan los personajes y por lo que dicen. Pero, están haciendo unos planteamientos que, por la etapa en la que está la historia, no pueden ocurrir todavía. Como por ejemplo: cuestionarse cuánto tiempo llevan allí encerradas. Esto tendría que ser más adelante. Antes tendríamos que ver otros conflictos. Entonces mi texto no encaja por el momento en la historia.

Para este texto he acudido al T. I., tanto los que ya hice en las sesiones anteriores que están relacionados con LA LOBA, como los que hice con la palabra LUNA. Así como las analogías que trabajamos con estas dos palabras. Ayudó también el collage que hizo Bárbara y el mío por supuesto.

A mí me ha gustado mucho lo que escribí, y se me antoja demasiado esta manera de contar la historia, pero estoy consciente que hay que poner atención en estos detalles que me comentan. Sobre todo para que la historia "esté bien contada". Esto significa respetar una estructura natural (en cuanto a estructura dramática) que nos va ir pidiendo el texto y los personajes.

Bueno, ahora debemos unir los tres textos: El primero que escribió Guadalupe, el de Bárbara y el mío para hacer uno sólo. Se trata de encontrar las conexiones para que podamos sumar los textos.

Para este ejercicio nos apoyamos en los T.I., en las analogías y en los mapas mentales. El mapa fue de gran ayuda porque a través de éste pudimos estructurar el texto de manera gráfica. Y escuchamos a él siempre que se nos perdía el hilo conductor. El mapa mental también sirvió para ir tomando nota de las ideas que se nos iban ocurriendo en el camino para colocarlas luego en el lugar y en el momento adecuado.

Escribimos el principio. M iba a estar hablando por teléfono con un supuesto novio en la tercera llamada. Presentamos el primer conflicto. M no encuentra su acta de nacimiento para casarse y siente que el novio la está presionando. Luego sumamos el texto de Guadalupe haciéndole algunas modificaciones. Finalizamos con el texto de Bárbara. E más en este momento no tiene cabida. Así que decidimos dejarlo en espera para cuando la historia este más avanzada.

Con este ejercicio pudimos aportar ideas sobre el vestuario. Se nos ha ocurrido que M empiece con un vestuario y termine con otro totalmente distinto como una metáfora de la transformación que ocurre ella al final. También se ha vislumbrado un posible desdoblado como símbolo de la desnudez del alma.

Hasta aquí, el texto sólo está como quien dice hilvanado. Así que nos llevamos de tarea coserlo adecuadamente.

Para la siguiente sesión sólo estaremos Bárbara y yo para poder hacer esta tarea.

## QUINTA SESIÓN. MIÉRCOLES 16 FEBRERO.

Bárbara ha llegado con su *lap-top* para ponernos a coser el texto. Con un sombrero que iba del negro al rojo empiezo a manifestar algunas inquietudes. Y es que es en estos días le he dado vueltas y vueltas para agregarle más cosas al texto y nomás no pasa nada. Siento que la escritura no fluye y traté de apoyarme en las estrategias. Los T.I., las analogías que ya hicimos y los mapas mentales, pero nada todavía.

Siento que no encuentro cómo tengo que escribir para M, que aún no tengo claro cuál es el carácter de esta mujer. Se que está representando a la "Mujer desmembrada" que se resiste a soltar prenda de lo que le pasa. Pero que en algún momento debe explotar la bomba, motivada por el encierro que vive en el taller de costura y por la presencia de B contando esas historias que no quiere oír. Le planteo a Bárbara que me parece que B habla mucho en las primeras escenas y que M se mantiene todavía como muy callada. Esto no lo digo como actriz primeriza que siente que su personaje no es importante, sin embargo parece que mi compañera lo ha entendido como una recriminación a cómo ha sido escrito el texto. La explicación que ella me da es que es necesario que se empiece a plantear la personalidad del personaje B través de las palabras que dice y cómo las dice para que el público pueda ir entendiendo de qué se va a tratar el asunto. Mientras que M, se presenta con el silencio y la escasez de palabras como un signo de su personalidad y como muestra de que el personaje no quiere hablar de lo que le pasa, que está evadiendo constantemente la conversación. Mi comentario es porque a mí me gustaría más que la historia estuviera contada más por las imágenes que por las palabras. Entonces argumenté que mi búsqueda era en ese sentido y que no estaba encontrando la manera de ponerlo en imágenes.

Bárbara me comenta que ella cree que yo debo hacerme cargo de lo que va a pasar con el personaje de M, mientras que ella se encargará de resolver al personaje B. Mi respuesta es que yo consideraba que ambas teníamos que hacerme cargo de los dos personajes.

Yo insistía en que no encontraba las palabras que tenía que ponerle a M y que no sabía cómo se iba a suceder el conflicto; más bien que aún no me quedaba claro cuáles eran los posibles conflictos sobre los que se construiría M.

Ante tal situación, en la que yo veía todo oscuro respecto a cómo escribir el texto, también se mezcló con una situación personal que yo estaba viviendo, que me tenía confundida y que no me permitía ver las cosas de manera objetiva (en este momento yo todavía no sabía que era lo que se estaba moviendo dentro de mí que me tenía triste, enojada, confundida). De este estado emocional se dio cuenta Bárbara y no quiso ahondar en ello. Más bien trató de llevarme por un razonamiento objetivo a través de T. I para explorar los posibles conflictos que pudiera tener M.

Hicimos dos torbellinos de los cuales elegimos como cuatro que eran posibles de abordar para la historia.

Hasta aquí nos quedamos porque el tiempo no dio para más. Así que quedamos de llevarnos lo que habíamos trabajado para continuar en casa y terminar la tarea.

## SEXTA SESIÓN. SÁBADO 19 DE FEBRERO.

Bárbara se ha retrasado un poco, así que empiezo a platicar con Guadalupe de lo que pasó el Miércoles con Bárbara. Le vuelvo a comentar las mismas inquietudes que le planteé a mi compañera y me reconozco en una etapa en la que estoy experimentando ciertos miedos de los cuales no hallo por donde van. Que me siento atorada en la escritura. Ella escucha con atención y percibe por mi tono de voz que todavía traigo puesto un sombrero rojo. Con el sombrero de las emociones trató de explicar cómo me siento y lo que me está pasando. Sin dejar de darle importancia a lo emocional, Guadalupe trata de ayudarme a resolver el conflicto a través de las estrategias creativas, principalmente de la Resolución Creativa de Problemas. Todavía sereña la escucho y tomo nota de lo que me recomienda. Sin embargo mi sombrero no puede dejar de ser rojo porque es necesario trabajarlo a profundidad con unigo misma.

A la llegada de Bárbara empezamos la sesión con un recuento de lo sucedido el miércoles pasado narrado desde su punto de vista. Ella no sabe que yo ya lo hice antes, así que Guadalupe escucha también la versión de Bárbara.

La descripción que hace Bárbara de la sesión es que yo traía un sombrero negro (el punto de vista negativo) y que estaba bateando todas las propuestas. Después advierte que también percibió en mí el sombrero de las emociones y que eso la sorprendió mucho.

Ya para este momento mi sombrero estaba más que rojo así que dije abiertamente que me estaba enfrentando a miedos que aún no podía ponerles nombre. Que necesitaba tiempo para reconocerlos y trabajarlos.

Bárbara hizo la propuesta de trabajar estos miedos a través de la bioenergética, pero advertía que el ejercicio era fuerte, que podían salir cosas muy tremendas. Yo les pedí que me dejaran hacerlo sola, que tal vez en otro momento podía someterme a algún ejercicio de este tipo. Pero que en el momento no estaba lista para compartir con ellas lo que me pasaba.

Al respecto, Guadalupe dice que es importante respetar el proceso de cada quien y de lo que el otro está dispuesto a poner de lo personal en el proceso.

Así que me fui con la receta de que me dio Guadalupe: Hacer un T.I con mis debilidades y fortalezas y aplicar la Resolución creativa de problemas.

Fue necesario terminar aquí la sesión, pues las emociones se desataron y yo quería llevarlas a casa para resolverlas en lo privado.

Como aliento y como solidaridad, mis amigas me dieron un abrazo fuerte.

Gracias por eso Bárbara y Lupis.

## SÉPTIMA SESIÓN. MIÉRCOLES 23 DE FEBRERO.

Este es otro día en el que a Bárbara se le queman las habas por leer lo que ha escrito del texto. Así que empezamos ya. Nos encontramos con un texto que alude a la danza frenética de la que habla el cuento de Las zapatillas rojas. Para este momento vemos a una M destrampada, diciéndole cosas nada gratas a B. M sobrepasa la confianza con B hasta llegar a una falta de respeto. B se mantiene callada aguantando todo lo que la otra le dice, como en una especie de autocastigo. M ya está muy alterado bailando frenéticamente e insultando por aquí y por allá. M parece haber ingerido alguna droga o algo. En este desequilibrio M confiesa como es su relación con el novio, la cual no es nada buena. El tal novio se nos visiona como un monstruo.

Para escribir el texto Bárbara volvió al T.I y al mapa mental, los cuales le ayudaron a fluir de manera maravillosa (así lo manifestó ella). Tenía la sensación de no poder parar de escribir, porque las ideas estaban allí para ser escritas. Bárbara está muy contenta y sorprendida, de pronto no cree que gracias a la práctica de estas técnicas puedan brotar a borbotones las ideas. Eso quiere decir que confirmamos nuestro argumento de que no es la inspiración lo que hace la creación sino la sistematización y la constancia.

Guadalupe también ha traído una propuesta de texto, el cual podría parecer coincidencia en cuanto al destrampe de M, pero no lo es, lo que pasó es que las conexiones las fueron llevando a esta lógica en el carácter del personaje. En la propuesta de Guadalupe M también habla de la relación que tiene con el novio. El alcohol hace que emerja su auténtico yo. Y vemos a M cometiendo acciones que ya no tienen que ver con esa chica callada que trata de guardar la compostura. Aquí el novio no es un monstruo como en el caso de Bárbara, pero sí tiene la imagen del novio animal que presiona, que coarta, que reprime, que sobre protege impidiendo el desarrollo personal individual de la pareja. Se vuelve a plantear la idea del encierro y la pérdida de las llaves.

A todas nos han gustado mucho estos dos textos y creemos que al de Bárbara solo le falta encontrar una justificación para que M se ponga en esa situación frenética del baile. En ambos textos ya se empieza a plantear la catarsis de M.

El último turno fue para mí. Antes de leer mi texto. Les he leído una carta sobre el proceso que viví para explorar mis miedos personales, así como para manifestarles mi agradecimiento por el apoyo.

Una vez hecho esto pasamos a la lectura. Este no se parece a los otros dos. Aquí puede poner en práctica mi inquietud de poner en acciones más que en palabras la anécdota. Aunque en este sentido, la propuesta de los tres textos va por allí. Bueno, en mi propuesta M sigue sin soltar prenda de lo que le sucede. B intenta una estrategia para sacar a M de su ensimismamiento y nerviosismo. Le propone jugar a que se casaban. Allí vemos como B se suelta muy divertida jugando con un rol que ella nunca ha vivido, el de la novia. Con un sentido lúdico, B trata de aminorar el sentimiento de encierro y de inquietud que muestra M. B sigue hablando de la Mujer salvaje, mientras M tienen estas ensueños mirando la luna.

Para el final sólo nos queda ir armando el rompecabezas de texto que tenemos. Hay que acomodar las piezas. Entonces nos lo hemos dejado de tarea. Cada quien en su casa le dará una forma para luego elegir cuál es la que más nos gusta.

#### OCTAVA SESIÓN. SÁBADO 26 FEBRERO.

Bárbara nos muestra el texto que escribió para tratar de hilvanar las escenas que ya tenemos. Lo retoma a partir del que yo escribí sobre "cómo es una mujer perdida". Hace el enlace a través del cuento de la Doncella Manca. El personaje B vuelve a tomar la actitud de contadora de cuentos. M sigue sin querer poner a atención a la historia, pero se queda a escucharla. Se mantiene en el texto la idea de que se va la luz, además de que siguen bebiendo. Al terminar de contar el cuento de la Doncella Manca. B se da cuenta que ha perdido las llaves de su casa y empieza a buscarlas. Esta búsqueda es muy simpática, hay que chiflarles a las llaves para que aparezcan. Para hacerlo, Bárbara ha vuelto a revisar el cuento de la Doncella Manca para sacar los ejes temáticos y ponerlos en el texto. Las observaciones que le hace Guadalupe a Bárbara es que hay que ajustar el cuento a un lenguaje más coloquial para que sea más creíble en boca de B, porque ahora se está escuchando un tanto rígido.

En mi propuesta de texto he tratado de unir el texto último que yo escribí con el de Bárbara, en el que se propone a M fuera de control por medio del baile.

Senti que era necesario plantear ya la idea del encierro a través de la pérdida de las llaves, así como preparar a M hacia una borrachera que la hiciera bailar desenfundadamente para justificar dicha acción, así como la confianza con la que le habla a B.

Para llegar a esta escena, la transición quedó como sigue: M y B no pueden continuar con la prueba de vestido porque se sigue yendo la luz. M ya no quiere seguir escuchando las historias de B así que decide irse del lugar. Al tratar de salir se da cuenta que la puerta no abre. B confirma que tiene llave. Cuando B intenta abrir la puerta no encuentra las llaves. M empieza a ponerse más nerviosa y sospecha que B puede estar escondiendo las llaves. Los nervios alteran cada vez a M quien está apunto de llorar. B busca las llaves en la oscuridad y no las encuentra. Una vez que vuelve la luz, B le ofrece un café a M para que se tranquilice. Mientras B va por el café, M se bebe el tequila a escondidas. Después de un rato B ofrece poner música. Para este momento, M ya está borracha y empieza la escena siguiente que escribió Bárbara (el baile frenético).

Falta por unir la escena que escribió Guadalupe sobre el novio animal. Antes de llegar a esta escena es necesario que ocurra algo más, debe haber una o unas escenas intermedias.

Ahora que estamos uniendo las escenas que escribimos, nos damos cuenta que caemos en contradicciones respecto a los personajes y respecto al lugar. Las que se notaron hoy por ejemplo son unas contradicciones en la personalidad de B, pues en la escena del casamiento B se manifiesta juguetona y arriesgada mientras que escenas adelante B no quiere bailar con M. La otra contradicción es que yo había visualizado una sola ventana, pero en la escena en la que están jugando no queda claro si es una o dos. Parece que se abre una ventana frente al público rompiendo la cuarta pared.

Entonces es necesario arreglar todas estas contradicciones.

Luego de la lectura, Bárbara sugiere empezar a discriminar para ir estructurando la historia.

Para ello hicimos un mapa mental en el que planteamos cuatro ejes principales:

1. LA LUNA LLENA que tendrá como eje temático principal a La LOBA. En esta parte sucede la presentación de los personajes, el planteamiento del conflicto, con claves escénicas como: el vestido, la luna, la luz, el tequila, el teléfono, la ventana. En esta luna llena queremos hablar de la pérdida simbólica y el sacrificio. Esto ya lo tenemos escrito.
2. CUARTO MENGUANTE, el eje temático sigue siendo la Mujer Salvaje, ahora en el debilitamiento, la polaridad, desgajamiento, pérdida de control. Las claves escénicas serán: la luz, las llaves, la música, el baile, la ventana, los zapatos.
3. CUARTO CRECIENTE, el eje temático es la Iluminación y la conciencia de T. alquímicos. Seguiremos hablando de La Mujer salvaje, de La Mujer Esqueleto, de las Diosas oscuras.
4. LA LUNA NUEVA será la renovación y el cambio.

Hasta aquí quedó nuestro mapa mental. Es necesario seguir avanzando para que tengamos claro cómo queremos estructurar la historia.

## NOVENA SESIÓN.

Hoy trabajamos en la hemeroteca. Es un lugar que me gusta mucho porque está tranquilo y podemos hablar.

Para continuar con nuestro mapa mental sobre la estructura del texto dramático que empezamos hacer la sesión anterior, era necesario aplicar un PROS/ CONTRAS para decidir si el cuento de la "Doncella Manca" se quedaba o se iba en nuestra historia.

Este fue mi ejercicio:

## LA DONCELLA MANCA.

Por qué sí se queda / Por qué no se queda.

## PROS

- Para seguir hablando de la pérdida.
- Para viajar a lo subterráneo.
- Continuar con el eje temático: la Mujer Salvaje.
- Para conectar a M con lo que le está sucediendo.

- Para que B entretenga a M mientras No hay luz.

- Para que B ayude a M.

Lo que rescatamos de este PROS/ CONTRAS es:

## De los PROS:

- Darle un significado a la luz que se va.
- Hablar de pérdida: agujero negro.
- Hacer un posible T.I para indagar la parte oscura que pueda ofrecer B.
- Este cuento se puede contar en el Transcurso de la misma historia.

## CONTRAS.

- Porque alarga la historia.
- Porque es necesario pasar a la pérdida de las llaves.

- Porque B no debe quedarse en esa imagen de contadora de cuentos, para poder enlazarla con la propuesta de la mujer callada y sumisa.

## De los CONTRAS.

- La necesidad de pasar ya al encierro.
- No mover a B de su situación cómoda Para provocarla.

Al final, la lista de PROS fue mayor con argumentos sólidos que indican que el cuento de La Doncella Manca se queda.

Con este ejercicio llegamos, en nuestro mapa mental, a que la "Doncella Manca" sería el enlace con el Cuarto Menguante como símbolo de la pérdida y del DESCENSO al mundo subterráneo. También lo identificamos como 1.UNA MANCA.

El siguiente paso es acomodar las piezas que ya tenemos, así que debíamos identificar dónde empezaba una secuencia y dónde terminaba. Aquí nos empezamos a ser bolas porque yo tenía un texto mal impreso. Así que no coincidíamos en los parlamentos de inicio y cierre de secuencias. Para resolver este asunto se nos pidió numerar los parlamentos para que no hubiera error a la hora de identificarlos.

Efectivamente, esto ayudó a identificar las secuencias siguientes:

- Secuencia 1: del parlamento 1 al 35.
- Secuencia 2: del parlamento 36 al 80.
- Secuencia 3: del parlamento 81 al 151.
- Secuencia 4: del parlamento 152 al 223.
- Secuencia 5: del parlamento 224 al ¿?

Se nos ha quedado de tarea ajustar todas las piezas que tenemos. Eso lo haremos el sábado próximo para hacerlo juntas Bárbara y yo.

## DECIMA SESIÓN. SÁBADO 5 DE MARZO.

Hoy estuvimos trabajando con el texto. Tratamos de unir las piezas que ya tenemos para darle una continuidad. Empezamos revisándolo desde el principio para modificar lo que creemos que es necesario. Por lo pronto hemos modificado el nombre del personaje: se llamará Mariana. En esta parte tuvimos que quitar todo aquello que estaba relacionado con el nombre anterior. En realidad no hemos avanzado mucho se nos ha pasado el tiempo rapidísimo y falta todavía un buen trecho. Así que hemos decidido no ver a Guadalupe el miércoles para continuar con las correcciones.

## SESIÓN ONCE. MIÉRCOLES 9 DE MARZO.

Seguimos hilvanando las piezas que tenemos de texto. Al revisarlo nos hemos percatado de algunas incoherencias y de cabos sueltos que se nos han ido quedando, por ejemplo, hemos perdido de vista el vestido de M. No estaba claro el momento preciso en que aparece así como el material de que está hecho. De allí surgieron estas preguntas a manera de búsqueda Interrogativa: ¿De cuántos vestidos estamos hablando? ¿Todos son de tela? ¿Todos son de papel? ¿Unos de tela y otros de papel? ¿El de bodas de tela y los otros de papel? ¿El primero y el último de tela y los demás de papel?

Con esta Búsqueda Interrogativa hemos podido plantear el problema. Ahora hay que resolverlo. Por lo pronto hemos decidido que el vestido de bodas será de papel, que el primer vestido que se mide M por equivocación es de tela, y que último tendrá que ser de tela, por aquello de que es con este último con el que sale del lugar y se va.

Ahora está más claro cuando aparece cada uno de los vestidos y por qué razón.

También se nos estaba perdiendo de vista los momentos de los apogones de luz. Una vez aclarado esto, el texto tiene más lógica y continuidad. También ayudó a que se perfilara mejor los caracteres de los personajes.

Otro cabo suelto era el teléfono. ¿Se le acaba o no se le acaba el crédito? Quedamos en que no será el crédito, sino la pila baja, la razón por la cual no se puedan comunicar con el exterior una vez que se quedan encerradas.

El otro punto de discusión es que: ¿No será que ya estamos saturando la historia de tanta cosa y estamos rayando en lo inverosímil? Siendo así, no resulta lógico que M se siga quedando en ese lugar. Ya se hubiera ido. ¿Entonces qué hace que se quede? Además no podemos seguir alargando más la prueba del vestido para que M permanezca allí. Si se agota esto de la prueba no hay más remedio, M se va, pero todavía no queremos que se vaya, porque entonces se acaba la historia y todavía falta que les sucedan más cosas a las dos.

Entonces irremediablemente lo que tendría que suceder es el encierro involuntario, a través de la pérdida de las llaves. El asunto aquí es que Bárbara ha planteado aquí el cuento de la Doncella Manca para hablar de la pérdida en boca de B, de tal manera que tenemos un cuento narrado que puede resultar causado por la falta de acción. Sin embargo el cuento no se puede quitar, es importante que se quede, pero ¿De qué manera? ¿Por qué no lo volvemos acción? Que hablemos del tema pero a través de la acción, que sean los personajes quienes lo vivan y no quienes lo narren.

Entonces hay que hacer la adaptación. Hemos dejado que la primera parte de la Doncella Manca si la cuenta B, un poco para dar la introducción al público y también porque el apogón da pie para contar historias como estas.

Los textos de esta adaptación son de los cuentos de las señoras CONDESA, de la autora de una novela que todavía yo voy a leer que escribía Bárbara y que nos encantará con la siguiente lista.

Yo he hecho una primera prueba para volver el cuento de la Doncella Manca en acción. En esta adaptación, M a causa de la borrachera dice que no siente las manos y la conecta con una pesadilla recurrente en el que le cortan las manos. B también tiene un sueño parecido. Ambas cuentan su experiencia.

Hasta aquí hemos llegado hoy. El sábado le presentaremos a Guadalupe hasta donde vamos.

## SESIÓN 12. SÁBADO 12 DE MARZO.

Hemos hecho una lectura del texto hasta donde vamos a Guadalupe.

Los comentarios son los siguientes:

Que tiene más coherencia el carácter de los personajes.

Que aún falta por modificar más el relato de los cuentos, es decir se sigue oyendo muy en el tono de Pinkola, la sugerencia es hacerlos más coloquiales o más cercanos a nosotros y a las circunstancias de los personajes. (Nos referimos al modo de decir, no al contenido) o resolverlo de otra manera, quizá con luz pa: a que se note que estos relatos son abstracciones de B y que por eso está hablando de esa manera.

A Guadalupe como escucha no le quedaron claros, todavía, algunas acotaciones sobre los apogones.

Se sugiere que la escena de cuando juegan al casamiento sea en un apogón para que se justifique que M acepta jugar.

Aprovechar más la oscuridad para que M se abra.

Se sugiere meter más un tono de comedia en aquellas partes en las que sentimos que nos estamos volviendo muy "serias". Por ejemplo: cuando B está hablando de lo delgada que era, que M se sienta aludida para que posteriormente haga el ridículo al darse cuenta que no hablan de ella.

Hace falta acotar como es que M sabe del niño, del hijo de B. ¿Por una fotografía, o qué?

También hicimos un ejercicio para explorar en el asunto del tono que queremos que tenga la historia. Se trata de redactar a manera de titular de periódico lo que les sucedió a esas dos mujeres.

¿Cómo sería si fuera una tragedia?

Propuesta: dos mujeres fueron encontradas muertas en un taller de costura. Una era la costurera y la otra una cliente que iba a la prueba de vestido de novia.

Pieza: Un vecino rescató a dos mujeres encerradas en un taller luego de escuchar sus gritos pidiendo auxilio.

Comedia: Un vecino rescató a dos mujeres encerradas en un taller luego de que lo cayera en la cabeza un *brasier* y un calzón de una de ellas. Con esto se dio cuenta que había alguien encerrado.

Melodrama: Después de lanzar gritos toda la noche, dos mujeres fueron rescatadas de un taller de costura en el que se habían quedado encerradas sin alimento y sin agua. Su cara era de desesperación.

Este ejercicio es para aclarar sobre qué tono queremos que se vaya la historia. Bárbara y yo coincidimos en que no queremos una tragedia y que si nos gustaría un tono de comedia o melodrama.

Hemos quedado en seguir trabajando sobre el texto, después de estas observaciones que nos hizo Guadalupe.

Sobre la conexión que tenemos del texto, estamos de acuerdo que es necesario pasar al asunto de las llaves para provocar el encierro involuntario. Hemos elegido la propuesta que hace Bárbara para la pérdida de llaves (le chillamos a las llaves para que aparezcan) y hemos editado toda esta parte con textos de mi escena y la de ella. De mi escena hemos traído la desesperación de M luego de no encontrar las llaves. Esto dio pie a una primera discusión entre ellas. La tensión hace que M beba más tequila a escondidas de B poniéndose más borracha.

Hasta aquí nos hemos quedado con la historia.

### SESIÓN 13. MIÉRCOLES 16 DE MARZO.

Hoy volvimos a leer el texto a Guadalupe con las modificaciones que le hicimos el sábado.

En algunas partes del texto fuimos pausando para hacer pequeñas modificaciones o aclaraciones, sobre todo del tipo acotaciones.

Las observaciones que nos hace Guadalupe son las siguientes:

- Las acotaciones van mejorando respecto a los detalles y los ambientes, Por ejemplo el del lugar: Parece todo... menos un cuarto de costura....
- ¿Por qué M no hace gesto de "Esta lujuria" a B, cuando está hablando de los lobos y usarlo como pretexto para no escucharla e irse al baño?
- M regresa del baño y ya se está midiendo el vestido ¿No es muy pronto? Son acciones muy pegadas.
- ¿Por qué M no encuentra su acta de nacimiento? ¿qué ha hecho todo este tiempo? ¿Por qué no la ha necesitado? Esto da pie para cuestionarse a qué se dedica.
- Señalar acotación cuando M menciona que no le gustan mucho los vestidos de papel sobre su estado de ánimo (incómoda, inquieta, ansiosa)
- Cuando M hace la llamada telefónica a lo de las invitaciones ¿Por qué no deja el recado en el buzón?... puede afirmar la sensación de sin tiempo, de sin espacio real.
- Guadalupe propone como idea para el final que M lance la pregunta ¿Y ahora, te toca ser la novia? Para dejar en el público la sensación de que estas mujeres han hecho esto mismo varias veces.

Estamos por entrar al cuarto menguante de esta historia. Bárbara sugiere que acudamos a las improvisaciones como una estrategia más, en esta etapa de creación del texto.

Se nos ha quedado de tarea indagar sobre algunas canciones que tienen que ver con la luna para trabajarlas luego como temas de improvisaciones y generar ideas para lo que sigue de nuestra historia.

De lo más avanzado que tenemos es sobre el carácter y la personalidad de cada uno de los personajes. Ya se ven más claras las características de una y otra.

Para hacer estas observaciones, Guadalupe utilizó un mapa mental.

### SESIÓN 14. MIÉRCOLES 6 DE MARZO.

Luego de dos semanas de no vernos retomamos las sesiones. Sin el auxilio de la tecnología (la *lap-top* de Bárbara) y sin un espacio cerrado para trabajar nos vimos Bárbara y yo para continuar con el texto.

La última vez que nos vimos, Guadalupe había sugerido que nuestro relato estaba teniendo tintes de humor negro. Y que tal vez eso podía crecer, si así lo decidíamos, si pasara que al final de la obra descubriéramos que estas dos mujeres han estado encerradas por un tiempo indefinido y que se le pasan representando una y otra vez la historia de la costurera y la novia. En ese caso creemos que los personajes tendrían que plantearse locos.

Hoy estuvimos reflexionando sobre este asunto.

Para Bárbara es de suma importancia tocar el tema de la sanación en la obra y considera que es necesario que se vea esta parte en la transformación de por lo menos en uno de los personajes que podría ser M. Aunque el caso debería plantearse para que las dos salgan transformadas de ese encierro.

Yo creo que metafóricamente el encierro debe significar bajar al mundo subterráneo de las dos para encontrarse; y que necesariamente tienen que emerger a la luz con aquello que encontraron. Si las dejamos allí encerradas estamos cancelando toda posibilidad de enfrentamiento con su propia realidad que tendrá que verse reflejada, no en los sueños, ni en las pesadillas con las que llegaron, incluso en el discurso mismo, sino en las decisiones y acciones que lleven a cabo una vez que salgan de allí, que vuelven a su cotidianidad. Queremos que ambas salgan del encierro luego de haber recuperado la conciencia de su mujer Salvaje. Que salgan fuertes y revitalizadas. Con mayor claridad de lo que les está pasando y de lo que quieren hacer con su vida.

Al final, queremos dejar ver esa luz de esperanza por aquello valioso que si se puede rescatar, no solamente de las mujeres sino del ser humano en general. Que al fin al cabo el objetivo mayor es la búsqueda constante del equilibrio en las relaciones tanto con el otro sexo, como con la naturaleza y el universo mismo.

Tampoco queremos que esto se vuelva el club del optimista. Más bien es mostrar el complejo mundo interno con el que vive el ser humano. Este mundo lleno matices que está conformado de luz y sombra y que juegan alcatrías mentes en este va y ven de la vida.

Precisamente en esa complejidad que puede ofrecernos la vida misma está la riqueza que le podemos dar a los personajes. En este sentido, para la creación de los personajes, a nivel literario, nos estamos apoyando en las figuras arquetípicas que aparecen en los cuentos de Clarissa Pinkola, (por ejemplo: La Mujer Salvaje vs. La Deshuesada o La pérdida).

La Pinkola utiliza estos Arquetipos a través de los cuentos como una especie de estrategia para que cada mujer encuentre su propia naturaleza, su mundo creativo en el plano personal. Digamos que son como los desbloqueadores, los que ayudan a salir de las crisis para integrarse en el continuo proceso creativo personal.

Siendo así, queremos que los personajes vivan su crisis para encontrarse a través de estos arquetipos y luego retomen su proceso creativo personal.

Luego entonces, después de esta reflexión hemos acordado que tanto M como B encuentran finalmente la manera de salir de ese encierro para llevarse consigo lo que encontraron de ellas mismas.

Para el caso, hemos decidido definir más claramente cuál es la crisis que vive M.

De acuerdo a eso M. tiene un novio que la busca constantemente a través del teléfono celular con el pretexto de cuidarla, protegerla y amarla. (Una situación culturalmente aceptada porque son novios a punto de casarse) en el fondo ella se siente perseguida, asediada y atropada. El novio no ha sido elegido a gusto propio sino al de las otras personas (aún no definimos si es por la mamá, el papá u otros)

Se siente incómoda, pero no sabe como expresarlo y lo que es peor no se atreve a decirlo. También está en la duda de si lo que siente es legítimo porque el novio puede parecer ante los ojos de los otros como el compañero perfecto.

Bueno, en el texto, las modificaciones quedaron así. Cuando inicia la obra, M está hablando por teléfono con el novio y se plantea una pequeña discusión y una molestia en ella. Al terminar la conversación ella apaga visiblemente el celular para no recibir llamadas.

Vuelve a encender el celular cuando hace la llamada a lo de las invitaciones y se da cuenta que tiene 10 llamadas en el buzón.

Situación que la molesta y quizá hasta la sobresalta.

Esta vez se le olvida apagarlo y unos minutos después, luego de hacer la escena de jugar a los novios, él, Luis, le vuelve a llamar y le reclama que trae apagado el celular, además de que le pide la dirección de la costurera para ir por ella. Crece la molestia en ella y decide no darle la dirección. Hay nuevamente una discusión y apaga otra vez el celular. Esto va a dar pie para que el enojo crezca en M y lo saque con B.

La sesión de hoy nos ha servido justamente para ir aclarando cada vez más sobre el tema, los personajes y cómo queremos ir contando nuestra historia dramática.

Y todo esto surgió a partir de una pregunta (búsqueda interrogativa) que lanzamos sobre si los personajes debían o no salir del escenario y plantearlo como un hecho real o como algo ficticio que representan cada día dos personas que viven permanentemente encerrados.

#### SESIÓN 15. SÁBADO 9 DE ABRIL.

A mí se me había ocurrido hacer unas improvisaciones el día de hoy para probar esta estrategia en la construcción de la historia, pero apenas nos dio tiempo de comentar sobre lo que habíamos hecho el miércoles pasado y leer el texto nuevamente para luego escuchar las observaciones que nos hizo Guadalupe.

He leído mi recapitulación para que Guadalupe se entere de lo que hicimos el miércoles pasado.

De esta lectura ella observa que se nota la necesidad de un emplazamiento lógico realista, esto viene por aquello de que los personajes no se quedan encerrados y que de una u otra manera salgan trascendiendo la problemática con la que llegaron. También apunta, que las reflexiones que hacemos en la bitácora nos serán de gran ayuda a la hora en que tengamos que hacer la justificación del espectáculo.

Guadalupe percibe que luego de estas reflexiones hay un reajuste en la trama y que consiste en que el novio es ahora el pivote tanto de lo emocional como de las acciones físicas sobre todo en M.

Del texto nos apunta que:

- o Que cuando M menciona que rentarán un departamento para poder ahorrar y comprar una casa no resulta lógico, porque en la realidad esto no es posible, no se puede ahorrar si se está rentando.
- o Ella, Guadalupe, ya vislumbra desde la dirección escénica generar un ambiente íntimo para cuando B esta hablando de la Loba y La Mujer Salvaje, a través de los cambios de luz.
- o Propone hacer un ejercicio sensorial para trabajar con la actriz la sensación que puede producir una borrachera.
- o Comentar más porque M menciona la anécdota de que una de sus amigas le dice Maga. Conectarlo quizás con el arquetipo del mago para que esto tenga más relevancia sino queda como mera anécdota.
- o Hay una parte en donde M dice que no quiere tener hijos, porque no quiere perder su figura. En esta parte Guadalupe sugiere que ahondemos un poquito más en esto de la transformación del cuerpo en el sentido de resignificar estos cambios que dan otro tipo de belleza.
- o Cuando B menciona que ella tiene un agujero negro a donde se han ido todas cosas que se ha perdido es necesario que probemos con el público para haber qué efecto produce. Si el público no alcanza a comprender que aquí hay un doble sentido será necesario agregar a este texto la frase de "¿un albur, ¿eh?".
- o Se vislumbra la necesidad de tener un espejo para ciertos momentos que pueden a ludir a verse en él, por ejemplo: ¿Crees que soy bonita? – También para cuando esta M comparándose con el mamiqui – y Para cuando B dice: "Nos hemos de ver bien chistosar, la novia alta y el novio chaparrito."
- o Hasta donde vamos, ya se nota que la escena está llegando a un punto álgido que podemos interrumpir para que no se acabe la historia y continuar después de un intermedio en se punto alto para darle final en una segunda parte o darle un relax a la historia para emprender nuevamente el ascenso y luego concluir.

Para este último comentario creo que es tiempo de que dejemos que la misma historia nos vaya diciendo para donde hay que ir. A estas alturas ya podemos dejarlo por momentos que ande solo, es decir que se manifieste para donde tendremos que ir.

Finalmente comentamos que el tono realista ha surgido por la necesidad de tocar temas que a nosotras como autoras nos interesan y que tienen que ver con las relaciones de pareja, con lo que somos como mujeres y de lo que nos gustaría que pasara en las relaciones que establecen hombres y mujeres. Tiene que ver con nuestra ideología, con lo que pensamos y con lo que queremos compartir con el público de nosotras y cómo vemos a los otros.

#### SESIÓN 16.

Hemos leído el texto con las correcciones que le hizo Bárbara sobre las observaciones que había hecho Guadalupe.

A esto que corregimos sumamos la lectura del texto de Guadalupe sobre el novio animal y lo del cuarto menguante que escribió Bárbara.

Nos ha gustado tanto como se fueron acomodando las piezas que parece que hemos encontrado el final de la obra. Estamos contentas por eso. Esto fue como un ¡Eureka! De pronto todo cayó en su lugar. Y no es magia es simplemente que los textos estaban allí esperando su momento. Sólo hay que hacer unas cuantas adecuaciones para que terminen de embonar.

Empezamos hablar de la manera en que abordaremos a nivel actoral la "crisis" que vive el personaje de M concretamente en el baile frenético, el cual representa el pivote para que el personaje "explote" o llegue a la catarsis. Nuestro punto de partida será explorar a través del cuerpo y del movimiento las emociones que se desatan. Es importante elegir cuál será la música que haga que M baile frenéticamente y la lleven a esta profundidad de emociones.

Por lo pronto Bárbara está proponiendo ejercicios de Bioenergéticas en los que se trabaje con los *chakras* del bajo vientre y lo sexual, entre otros, con música particular de acuerdo a los *chakras* que se quieran mover. La música no la hemos elegido aún. Se la quedado como tarea hacer una propuesta concreta para trabajar con el cuerpo.

También se me ocurre que podríamos trabajar con los ejes (axial, apendicular) con los esqueletos (axial, apendicular) y la quinesfera para encontrar los movimientos que desatan la "explosión".

Con este hallazgo del final nos hemos puesto fecha para hacer una lectura dramatizada en la que podamos recoger las opiniones de aquellos que nos escuchan respecto a cómo sienten que va el texto y a medir las reacciones. Será muy importante escuchar las opiniones del público para poder hacer las adaptaciones pertinentes o necesarias.

Luego entonces la tarea es:

Hacer una propuesta de cómo abordar el trabajo actoral para la escena del baile frenético.

Hacer las adaptaciones al texto para que ya quede listo para la lectura dramatizada.

En una cuartilla hacer una síntesis de las estrategias que utilizamos en el proceso del texto.

BITÁCORA Bárbara Viterbo.

1era Sesión. Miércoles 2 de febrero, 2005.

- Se realizó una discriminación muy minuciosa de los temas y los cuentos a tratar. Seleccionamos los siguientes cuentos:

1. La mujer salvaje: La loba.
2. Barba Azul.
3. La Mujer esqueleto.
4. Las zapatillas rojas
5. Baubo: la diosa del vientre.
6. La mujer de los cabellos de oro
7. La doncella menuda

Después, aplicando una estrategia Pros/Contras, nos quedamos con los que están subrayados.

- Así mismo revisamos la estructura de *El regreso a la diosa de Lorena Maza*, cuyo montaje fue pensado a la manera de un viaje. En este se habla de siete puertas de una misma habitación que se van abriendo.
- Después comenzamos nuestra exploración con *La Loba de Mujeres que corren con lobos*. Guadalupe nos sugirió correr. Suspendimos la acción e inmediatamente hicimos un T.I. con la palabra CORRER.
- Después comenzamos a correr y debíamos ahora evocar la idea de los lobos; hicimos un T.I. con la palabra LOBOS.
- Por último debíamos correr con la evocación de alegría; hicimos un T.I. con la palabra ALEGRÍA, o mejor dicho correr con alegría.
- Con lo surgido de lo T.I. se nos propuso realizar un texto. (El mismo puede ser consultado al inicio de la sección anexa.)

2da Sesión. Sábado 5 de febrero, 2005.

- Repaso de la 1era sesión. Revisión del texto basado en los T.I.
- Calentamiento.
- Relax imaginativo. Estos nos sirvió para visualizar lobos, cercanos a un estanque. Realizamos un dibujo.
- Improvisación: Basada en el texto que cada quien traía.
- 1ero Magda. Comentamos lo que vimos y luego ella nos explicó lo que hizo.
- Después yo. Lo mismo.
- Surgió la necesidad de plasmar las ideas en imágenes. (Hay video de esta sesión.)
- Propuesta para próxima sesión: Llevar un *collage* sobre nosotras (y nuestro entorno) y las ideas lobas y las surgidas a lo largo de los T.I.

3era Sesión. Miércoles 9 de febrero, 2005.

- Revisión de *collages*. La importancia se centro en las ideas unificadoras. Entre nosotras, otras mujeres y lobas.
- Fue intervenido el *collage* de Magda.
- Realizamos 2 T.I. Ideas: lobos, luna. (La 2da idea surgida primero de mi texto, y después de mi *collage* y de un texto inicial creado por Guadalupe.)
- De ahí debíamos hacer surgir analogías. (Yo sufrí un bloqueo, creo principalmente porque no entendí cómo desarrollar la técnica.)
- Magda logró analogías muy buenas.
- Guadalupe nos mostró un primer texto: Surgió de las ideas Lobas, luna, bodas, costurera. Personajes principales B y M.
- La idea del vestido de novia, surgió de un concurso de moda alternativa en el que participó mi hermana con un vestido hecho de retazos tejidos.
- Reto: Construir una conexión con el texto.

4ta Sesión. Sábado 12 de febrero, 2005.

- Se mostraron los textos resultantes. En el mío se realizó una primera conexión con el cuento de *Las zapatillas rojas*. (Ovidé decir que el texto propuesto por Guadalupe parte del cuento de *La huesera* o *La loba* de Clarissa Pinkola.)



- Se mostraron los textos resultantes. En el rito se realizó una primera conexión con el cuento de *Las zapatillas rojas*. (Olvídate decir que el texto propuesto por Guadalupe parte del cuento de *La huesera o La loba de Clarissa Pinkola*.)
- El texto de Magda no muestra una conexión muy directa con el texto propuesto por Guadalupe, esto genera un reto...
- Ahora el reto será unificar los 3 textos.
- Resultado: Solo conseguimos realizar una introducción más o menos lógica con dos textos.
- Quedamos de realizar la siguiente sesión unificando los 2 textos. Pensamos que el texto de Mada podría funcionar para una etapa posterior.

5ta Sesión. Miércoles 16 de Febrero, 2005.

- No estuvo presente Guadalupe.
- Magdalena me mostró el texto realizado por ella que se conecta con el texto que yo realicé.
- En este 3er texto se integra el elemento del vestido de papel.
- Queremos encontrar elementos de conflicto y realizamos 2 T.I. uno cada quien. Se establecen los principales temas o conflictos a trabajar. (Revisar análisis de texto.)
- Utilizamos intuitivamente la técnica de los Seis sombreros: Yo el blanco y el amarillo y Mada el rojo y el negro.
- Confrontación de M real con M personaje. Posible identificación de la actriz con el personaje.

6ta Sesión. Sábado 19 de febrero, 2005.

- Se mostraron algunos avances con respecto a los textos.
- Se suspendió la sesión antes de tiempo pues Magdalena manifestó algún tipo de identificación con el personaje del texto.
- Yo llevaba la propuesta de trabajar con los miedos por medio de la bioenergética. No se realizó así porque consideramos que no era lo conveniente.

7ma Sesión. Miércoles 23 de febrero, 2005.

- Leímos textos que cada una hizo. (Inspirados en los acontecimientos pasados.)
- El de Magdalena se concentraba en hablar de la mujer perdida.
- El rito habla sobre la danza descontrolada. Se titula *La luna en cuarto menguante*.
- El de Guadalupe muestra una etapa más avanzada del texto, se llama: *El novio animal*.
- Magdalena también nos leyó un texto en el que se exterioriza parte de lo ocurrido la sesión anterior.
- Jugamos con unas cartas que hacen referencia a la creatividad, dándoles a temas emocionales cotidianos.

8va Sesión. Sábado 26 de febrero, 2005.

- Para este día debimos haber concretado un final y un enlace con la escena de *La luna en cuarto menguante*.
- Magdalena suprimió el asunto de la mujer perdida y la unió muy bien con la parte de *La luna en cuarto menguante*.
- Yo trabajé el asunto de la mujer perdida; le mechi el cuento de *La doncella manca*, 1er parte.
- Ambas planteamos el final de la 1era gran escena con la pérdida de las llaves.
- Decidimos realizar una discriminación de escenas. Utilizamos el método de PROS/CONTRAS.
- Yo no pude continuar. Sufrí un bloqueo a causa de un conflicto emocional. Suspendimos la sesión para continuar la siguiente fecha.

9na Sesión. Miércoles 2 de marzo, 2005.

- En esta sesión llevamos a cabo la discriminación de las escenas.
- Se decidió que se quedará el trazo que habla sobre *La doncella manca* y también el trabajo sobre la borrachera del personaje M.
- El trabajo con los vestidos de papel.
- La pérdida de las llaves.
- Numeramos los textos.

10na Sesión. Sábado 5 de marzo, 2005.

- Intentamos unificar el texto, para darle continuidad.
- El personaje M se llamará Mariana. (Modificamos todo aquello que se encontraba con el nombre de Magda.)
- Miércoles continuaremos con correcciones.

11va Sesión. Miércoles 9 de marzo, 2005.

- Al tratar de dar coherencia a las escenas hemos detectado que debemos de definir al o los vestidos.
- Se hizo una búsqueda interrogativa así como también un mapa mental, para definir cantidad de vestidos, materiales, momentos en los que aparecen, etc.
- Las estrategias sirvieron para definir el material de los vestidos, y cuantos salen.
- Definimos los momentos en los que se va la luz.
- Definimos lo que sucede con el teléfono.
- Discutimos sobre los elementos que componen la historia y si estos resultan o no verosímiles.
- Consideramos la pertinencia del encierro involuntario.
- Se hizo una conexión para unir lo que escribió Magda con lo mío, en relación a *La doncella manca*.
- Resultó una escena de dos sueños, en los que M se manifiesta como manca o tullida.

12va Sesión. Sábado 12 de marzo, 2005.

- Lectura de todo lo que se corrigió del texto.
- Guadalupe lo percibió más coherente; habrá que trabajar más el cuento de *la doncella* para que se sienta cotidiano. Siente confusión en los apogones.

- Realiza algunas sugerencias con respecto al momento de la boda, la apertura del personaje de M, y añadir tono cómico. Una foto para lo del hijo de B.
  - Definimos el género de nuestra obra: Posiblemente una comedia o un melodrama ¿fúrsicos? No queramos nada hacia lo trágico.
  - Se tomaron decisiones sobre ciertas partes que ya no serán modificadas.
- 13va Sesión. Miércoles 16 de marzo, 2005.
- Lectura de texto.
  - El texto ha mejorado. Sigue habiendo cabos sueltos y debemos incluir ciertas justificaciones como lo del acta de nacimiento.
  - Guadalupe sugiere un final para el texto: Que M pregunte: "¿Y ahora, te toca ser la novia?" (Ella sugiere que nuestra obra sea una comedia negra. Yo siento ciertas dudas.)
  - Guadalupe realizó un M.M. para definir las características de cada uno de los personajes.
  - Tarea: Buscar canciones relacionadas con la luna, para trabajarlas.
  - Tomamos vacaciones.
- 14va Sesión 14. Miércoles 6 de abril, 2005.
- Reflexión sobre la propuesta de Guadalupe de la comedia negra.
  - Considero de suma importancia el mensaje que envía la Pinkola con sus cuentos, que es de sanación, por lo tanto, nuestros personajes no pueden parecer locos al nivel de los de la comedia negra, pues se desvirtúa el mensaje. Para Magda el encierro es una oportunidad para hablar del mundo subterráneo.
  - Concluimos que al final ellas deben salir fuertes, con capacidad para enfrentar lo que está a fuera. Hay esperanza.
  - Definimos la crisis de M, la presencia del novio, como una especie de Pepe el Romano, que nunca está pero siempre está. (Teléfono- M-Novio).
- 15va Sesión. Sábado 9 de abril, 2005.
- Lectura del texto. Compartimos con Guadalupe las reflexiones de la sesión pasada.
  - Guadalupe sugiere que demos al texto un emplazamiento realista.
  - Guadalupe realiza un M.M. con todas sus sugerencias. ("Magbar".) Destacan: La luz, hablar de la rel. Magia-embarazo-hijo. La borrachera de M. El espejo.
  - Concluimos sobre la pertinencia del tono realista, pues de esa manera exponemos los temas que nos interesan y planteamos la sanación y la esperanza.
  - Me corresponde concluir y afinar el texto.
- 16va Sesión. Sábado 16 de abril, 2005.
- Lectura de texto.
  - Propongo un desenlace con la escena llamada *El novio animal*, sumada a la de *La luna en cuarto menguante*. (La primera después de la segunda.)
  - Al parecer hemos conseguido llegar al final de la obra.
  - Entregar propuesta para trabajo con el cuerpo.
  - Se establece fecha de lanzamiento del producto. (Lectura dramatizada o en atril, sábado 7 de Mayo, 2005.)
  - En una cuartilla hacer una síntesis del proceso que seguimos para elaborar el texto. (Entrega: Miércoles 27 de abril, 2005.)
- 17va Sesión. Miércoles 27 de abril, 2005.
- Lectura del texto.
  - Lectura de ambas síntesis.
  - Presento una oraisis personal. (Mi guerrero interno en la sombra, pienso que no seré capaz de concluir mi trabajo. Confronto a mis monstruos. Saigo adelante con el apoyo de mis compañeras.)
  - Realizamos plan de trabajo para última etapa.
  - Confirmamos hora y fecha de lectura.
- 18va Sesión. Miércoles 4 de mayo, 2005.
- Ensayo de lectura dramatizada.
  - Tomamos decisiones sobre la manera en que ésta se llevará a cabo y sobre los materiales y las estrategias a seguir para la evaluación de nuestro trabajo.
  - Definimos utilizar dos bancos, vestir de negro y probar la música de M. Nyman (*soundtrack* de la película, *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*.) Guadalupe leerá las acotaciones.
  - Haremos un cuestionario y al inicio explicaremos a muy grandes rasgos lo que hemos hecho.
- 19va Sesión. Sábado 7 de mayo, 2005.
- Adecuamos el espacio.
  - Se inició pasadas las 5 de la tarde. (Estábamos en Cuernavaca, y muchos venían de México.)
  - Al concluir entregamos el cuestionario (para no permitir que se enfriaran los cerebros de nuestros interlocutores privilegiados).
  - Expresaron oralmente sus impresiones.
  - Realizamos un T.I. con nuestro público para seleccionar el título de la obra. (Surgieron títulos muy creativos como: ¿Dónde están los pinches llaves? o Bar costuritas.)

**Preguntas y respuestas del cuestionario aplicado en la sesión 19: Lanzamiento del producto.**

**1. ¿Cuál es la reacción en general que le deja la obra que acaba de escuchar?**

I.P.1. Me deja la situación de 2 mujeres frustradas, que no encuentran todavía el sendero de su vida, su realización, su objetivo. Han vivido por vivir, sin llegar a la etapa de la mariposa. Son crisálidas que no logran salir, que solo se van secando con sus tropiezos, miedos, sin enfrentar la realidad.

*I.P.2. Me parece un poco larga tiene partes muy interesantes, me gusta como se abren los personajes y la relación que se inicia pero no me parece que terminen así.*

I.P.3. Inseguridad. El no ser.

I.P.4. Es buena, te deja con ganas de seguir viendo lo que sucede entre M y B, te deja un buen sabor de boca.

I.P.5 REALMENTE TENEMOS QUE REVISAR NUESTRO INTERIOR EN LA TOMA DE DECISIONES.

*I.P.6. Actitud: Alguien que no controla su vida y alguien que sí.*

I.P.7. - MUY BUENA, ME LLEVÓ DE LA ALEGRÍA A LA COMPASIÓN Y ME REGRESÓ A LA ESPERANZA DE ENCONTRAR LA MEJOR MANERA DE VIVIR... SER LIBRE.

*I.P.8. LO IMPORTANTE QUE ES PARA CUALQUIER PERSONA ENCONTRAR SU YO, ENFRENTAR SUS MIEDOS Y LO MARAVILLOSO DEL ENCUENTRO CON UN SER HUMANO QUE ESTÁ TODAVÍA EN ESE TRANCE PERO YA ESTÁ A PUNTO DE TERMINAR DE PASAR EL PUENTE Y LLEGAR AL OTRO LADO.*

*I.P.9. De un cierto placer por la fábula que se resuelve a favor de la libertad femenina. Satisfacción por asistir a un evento que implicó entrega y preparación.*

**2. ¿Qué sensaciones o emociones provocó la lectura dramatizada que ha presenciado?**

I.P.1. Me provocó emociones de tristeza, angustia, locura, miedo, fracaso.

*I.P.2. Un poco de angustia por el encierro y las situaciones que se viven.*

I.P.3. Actos reflejos.

I.P.4. Mucha alegría, muchas risas, me divertí mucho, también tristeza y algo de impacto cuando M se enoja y saca su verdadera personalidad.

I.P.5. EN MÁS DE UNA VEZ ME SENTÍ MUY EMOCIONADO Y CON UN POCO DE ANSIEDAD.

*I.P.6. Alegría, inquietud, me dan ganas de ayudar a ambos personajes; pero mucho a Maga. A descubrir como tomar las riendas de su propia vida.*

I.P.7. PUDE VER LOS TRANSTORNOS EMOCIONALES QUE LAS PERSONAS DEJAN DE EXPRESAR O DESINHIBIRSE CON LOS EFECTOS DEL ALCOHOL. ADEMÁS DE CODEPENDER DE LOS DEMÁS. Y DEJAR SU VIDA EN LAS MANOS DE LOS DEMÁS.

*I.P.8. LAS METÁFORAS DE LOS CUENTOS DEL CUAL SE VALEN PARA LLEVARNOS, ES MUY PADRE. YO CREO QUE LA ACCIÓN SI LLEGA A NUESTRAS EMOCIONES, MEMORIA, RECUERDOS, O SEA ES MUY HUMANO.*

*I.P.9. Un abanico de emociones; enojo, risa, complicidad, emoción estética, tristeza, rebeldía.*

**3. ¿Qué fue lo que más le gustó de la obra leída?**

I.P.1. La dramatización que realizaron, demostrando los miedos, frustraciones, metas no logradas de las mujeres, el prototipo de vida que se sigue pues estamos acostumbradas a usar solo el Hemisferio Izquierdo, olvidado que existe el derecho que es el que más deberíamos de ocupar.

*I.P.2. Me gusta que es muy sincera y honesta y que se le puede sacar mucho partido a los personajes.*

I.P.3. Diálogo informal sin objeto preciso.

I.P.4. Tiene líneas muy chistosas es muy divertida; las partes que más me gustaron era cuando se iba la luz, y M se desesperaba.

I.P.5. LA DRAMATIZACIÓN TAN TRANSPARENTE ME ENCANTÓ.

*I.P.6. El encuentro entre dos personalidades tan distintas: La que debía estar alegre es una mujer descontenta y la que debía estar triste no... ¡Eso me encanta!*

I.P.7. –LOS DOS PLANTEAMIENTOS DE LAS MUJERES INDEPENDIENTEMENTE.

*I.P.8. EN SÍ EL PLANTEAMIENTO E MUY FRESCO, NOS ¡AETE MUY BIEN.*

I.P.9. El juego dramático, el lenguaje, la entonación. Las imágenes que provoca.

4. **¿Qué fue lo que menos le gustó de la obra leída?**

*I.P.1. Los textos donde se salen de la realidad, como el del cuento del lobo, pues me estaba durmiendo con esta clase de metáforas, podrían cambiar algo, para que el foco de la atención no se pierda y mantener la atención del público en todo momento.*

*I.P.2. Es un poco predecible. El final no me parece creíble, sobre todo porque siento que no es tan fácil transformar el miedo en lo contrario.*

I.P.3. Textos largos.

*I.P.4. El momento en el que M baila y actúa como loca, sí, me gustó, pero esa transformación de una mujer seria y recatada a una loca lépera es medio grotesco pero le va bien al desarrollo del personaje.*

*I.P.5. EN ALGUNAS OCASIONES LA RAPIDEZ CON QUE HABLARON.*

*I.P.6. Sabemos que los directores y dramaturgos nos conducen por el camino que ellos desean... Lo importante es que esa manipulación **NO** se note. (Las llaves y el celular inservible son predecibles.)*

I.P.7. LA ESCENA DE LA LUNA. LA SENTÍ FLOJA. LAS DOS PARTICIPANTES TENÍAN LUNAS DISTINTAS. UNA VEÍA PARA UN LADO LA OTRA PARA OTRO. NO SE TRANSMITIÓ NADA.

*I.P.8. AQUÍ SOLO HUBO LA FUERZA Y EL PODER DE LAS PALABRAS, AÚN NO HAY LOS DEMÁS ELEMENTOS QUE CONFORMAN EL TEATRO, ESCENOGRAFÍA, LUZ, ETC. Y ME GUSTA MUCHO COMO ME DIRIGEN HACIA LA HISTORIA Y ME CONMUEVEN Y ME MUEVEN, ME SIENTO PARTICIPE DE TODO, LO VIVO Y LES DOY LAS GRACIAS.*

I.P.9. Tal vez un "pinche" de más.

5. **¿Qué opinión tiene del personaje M leído por Magdalena Cruz? ¿Su carácter, su forma de ser, de pensar de actuar?**

*I.P.1. Su carácter es agrio, frustrado, de coraje, enojada con la vida y por supuesto conlleva su forma de ser y de pensar. De actuar en el sentido de actuación me pareció excelente.*

*I.P.2. Es siento yo, el más perfilado porque es extremadamente real, es casi típico.*

I.P.3. El hacer lo que no se quiere. Inseguridad.

*I.P.4. Se parece mucho a la sociedad actual, pretende dar la apariencia y a fin de cuentas descubres que es difícil ocultar tu verdadero sentir, es bueno, tiene buen desarrollo y su forma de ser me encanta.*

*I.P.5. SU CARÁCTER PERFECTO, ME ENCANÓ, SÍ QUE SABES DE TEATRITOS. ACTUAS COMO MAGA, ME GUSTÓ MUCHO.*

*I.P.6. ¡Pobrecita! Pertenece al grupo de mujeres que se deja manipular por los hombres y que piensan que apagando el celular podrán vivir paralelamente otra vida.*

I.P.7. ME PARECIÓ EXCELENTE. SI ACASO UN POCO DE FUERZA CUANDO ESTÁ MOLESTA CON LA COSTURERA EN LA FANTASÍA DE LA BODA. Y UN POCO DE MÁS VERACIDAD CUANDO ESTÁ EBRIA.

*I.P.8. OBIAMENTE SE NOS PRESENTA COMO UNA PERSONA FUERTE, DUEÑA DE SÍ, SE EVADE, Y CAE EN UNA METAMORFOSIS, EN UNA SITUACIÓN A LA CUAL ELLA TIENE QUE ENFRENTARSE; MUY SANA, ES ALGO REVELADOR.*

I.P.9. *Sufre/Goza una transformación. De ser materialista y "realista", se va soltando, hasta manifestarse como una mujer necesitada de libertad. ¡Se autodescubre como maga!*

6. ¿Qué opinión tiene del personaje B, leído por Bárbara Viterbo? ¿Su carácter, su forma de ser, de pensar, de actuar?

I.P.1. Su carácter alegre, dar una sonrisa a pesar de los conflictos y frustraciones de su vida. Su actuación también es excelente.

I.P.2. *Siento que puede tener más colores, que puede ser más complejo y profundo, puede tener más intensidades que su pasado salga más a la luz en su lenguaje corporal.*

I.P.3. Estar a la deriva. Tomar los sucesos sin tanta preocupación.

I.P.4. *Es como la conciencia de cada quien, es la que te hace reflexionar, te hace ver hacia tu interior con sus relatos y tiene también su momento climático y aunque su desarrollo es más lento que el de M, es muy buen personaje.*

I.P.5. **SÍ ME GUSTÓ, TIENES ALGO ESPECIAL.**

*I.P.6. Me parece que el personaje puede crecer... El relato de su propia historia me dejó incompleto. Es un personaje simpático.*

I.P.7. EXCELENTE. DA CHISPA A SU PERSONAJE AL MISMO TIEMPO QUE EXPRESA MUCHA TRISTEZA Y TERNURA. EN SU EXPRESIÓN CORPORAL LA SENTÍ UN POCO FLOJA. CON HUEVA.

*I.P.8. ESTE PERSONAJE QUE PARECE LOCUAZ, MUY VIVO, ES REALMENTE UNA NIÑA SABIA QUE HA APRENDIDO Y ES UN ESPEJO LLENO DE VIVENCIAS, DE GANAS DE VIVIR, SENSIBLE. OJALÁ TODOS TUVIERAMOS OPORTUNIDAD DE LLEGAR A UN TALLER DE ESTOS.*

*I.P.9. Es más poética y pasiva. Guarda sus historias como algo que le pesa. Parece que ya vivió mucho. Se atreve a jugar. Es una iniciadora.*

7. ¿Cómo imagina el lugar en donde se desarrolla la acción de la obra, y en el que ambas personajes quedaron encerradas?

I.P.1. Como un lugar sin chiste, sin alegría, sin imaginación, sin creatividad, aburrido, contrastante, olvidado.

*I.P.2. Una habitación muy íntima con todo lo necesario para la costura pero espaciosa para que brillen los personajes.*

*I.P.3. Informal; sin seriedad.*

I.P.4. *Un cuarto pequeño, con su maniquí, su biombo, una ventana larga y alta, con una o dos sillas y una mesa, con un foco pelón en la parte del centro y con retazos e hilos tirados por el lugar.*

I.P.5. **UN LUGAR GRIS CON MUCHA ESPERANZA.**

*I.P.6. Un lugar pequeño pero agradable. ¡Se puede ver la luna!*

I.P.7. UNA CASA HUMILDE PERO BIEN ARREGLADO. CON Poca ILUMINACIÓN NATURAL, FOCOS COLGANTES.

*I.P.8. UN LUGAR ESPECIAL, DONDE NO ES TODO COMÚN Y CORRIENTE DE UN TALLER, PARECE MÁS BIEN UN TALLER DE ALMAS DONDE ME VAN A CONFECCIONAR OTRO PLAN DE VIDA, UN LUGAR LÚDICO.*

I.P.9. un departamento de la colonia roma en un edificio, antiguo, cerca de un jardín,

8. A su juicio, ¿cuál es el conflicto, el problema, que plantea la obra?

I.P.1. Como ya lo expliqué anteriormente de frustración, en pocas palabras del no llegar a ser "MARIPOSA".

*I.P.2. El miedo, la culpa, la ansiedad, la angustia.*

I.P.3. Vida sin objetivos ni metas.

I.P.4. *Por más que intentes ocultar tu verdadero sentir y pensar, no puedes; la autenticidad libera tu cuerpo y tu pensar; y las mujeres lobo son únicas y libres.*

I.P.5. **LA FALTA DE TOMA DE DECISIONES BASADA EN UN BUEN ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN.**

*I.P.6. El autoengaño enfrentado con la realidad.*

I.P.7. -LAS RELACIONES HUMANAS.

- LA BAJA ESTIMA DE LAS DOS MUJERES CADA UNA CON SU SOLEDAD.

*I.P.8. LA BÚSQUEDA, EL ENCUENTRO. EL CONFLICTO, LA NATURALEZA ESPECIAL DE LA MUJER.*

*I.P.9. La falta de opciones para la realización de lo femenino, el casamiento como opción falsa. Las lobas como metáfora de las mujeres emancipadas.*

9. ¿La obra le parece corta, larga, o con un tiempo necesario para desarrollar el asunto que se plantea?

*I.P.1. Me parece que tiene el tiempo necesario.*

*I.P.2. Un poco larga, digo solo un poco porque creo que solo hay que afinar algunas cosillas.*

*I.P.3. Larga con altibajos. Ameno.*

*I.P.4. Me parece corta, pero al mismo tiempo desarrolla el conflicto en un tiempo perfecto, prefiero salir de la obra diciendo –Me quedé con ganas de más– a salir diciendo –Haber a qué hora se acaba– entonces creo que está bien el tiempo aunque a mi me hubieran gustado unos 10 o 15 minutos más.*

*I.P.5. PERFECTO EL TIEMPO, SE PASÓ MUY RÁPIDO.*

*I.P.6. Es el tiempo adecuado.*

*I.P.7. NO TOMÉ EL TIEMPO, PERO NO ME INCOMODÉ. CREO QUE EL TIEMPO ESTÁ BIEN, YA QUE LOS PLANTEAMIENTOS SON UN PUNTO MEDULAR.*

*I.P.8. EL TIEMPO ESTÁ BIEN.*

*I.P.9. El tiempo me parece adecuado, aunque el ritmo escénico seguramente ayudaría a que no se sintiera el paso del tiempo.*

10. ¿Si usted fuera el autor o autora del texto dramático, ¿qué agregaría; qué quitaría; qué cambiaría?

*I.P.1. Quitaría los textos metafóricos, agregando ideas más reales, concisas, entendibles. No hacer en el error de los políticos o doctores con sus textos que solo confunden, hay que hacer textos más para el pueblo, el público.*

*I.P.2. El final, lo haría más complejo siguiendo la línea de la obra. Más psicológico, una fuga más real, y menos predecible.*

*I.P.3. Menos barroco.*

*I.P.4. Pondría a M más peda de lo que estaba y haría el conflicto entre B y M más violento, no hablo de agarrarse a luchitas pero a lo mejor una cachetada o un jalón de pelo, pero manejado de manera cómica, no dramática.*

*I.P.5. NADA.*

*I.P.6. Como ya lo dije: Maga al tomar el tequila podría no querer irse y el recurso de las llaves verdaderamente me inquietó... Además uno nunca se encierra en su casa por dentro, eso me pareció soñador, pesadillesco ¡No puedo salir de mi propia casa!*

*I.P.7. YO SIENTO QUE EL CUENTO DE LA LOBA, TRATARÍA DE BUSCAR UN MEJOR ENFOQUE, LO SENTÍ UN POCO VAGO EN CUANTO A LO QUE SE QUIERE ENTENDER.*

*I.P.8. YO LA VÍ MUY BIEN, ME GUSTÓ, ME LLEGÓ CREO. SIENTO QUE ME FALTA TIEMPO PARA RESUMIR, PARA ANALIZAR; NECESITO TIEMPO PORQUE LUEGO LO VUELVO A TRAER A MÍ Y ENCUENTRO, UBICO.*

*I.P.9. Agregaría imágenes alusivas a las historias. Trabajaría las atmósferas realistas, de recuerdo, poéticas con mayor diversidad de juego de luces.*

11. ¿Quiere dejar alguna otra idea o mensaje para las participantes?

*I.P.1. Que ojalá pudieran montarla con todos los objetos necesarios, escenografía, etc.*

*I.P.2. Felicitarlas porque se lo difícil que ha sido y este es un gran paso. ¡Ya están ahí!*

*I.P.3.....*

*I.P.4. Están perfectas las dos, me gustaron mucho, muchas felicidades.*

*I.P.5. SI LAS ADMIRÓ Y QUISIERA SER SU REPRESENTANTE.*

*I.P.6. Ya lo externé antes. Sin embargo las felicito ampliamente por el trabajo realizado.*

I.P.7.YA QUE SE TOCAN LAS RELACIONES HOMBRE-MUJER, PODRIAN COMPLEMENTARSE CON EL LIBRO LAS MUJERES SON DE VENUS, LOS HOMBRES DE MARTE. TAL VEZ COMPLEMENTAR EL 2DO CUENTO CON LA MANERA DE DECIRLO DE JORGE BUCAY "CUENTOS PARA PENSAR".

I.P.8. LAS FELICITO.

I.P.9. Que la flor de la creatividad se abra a plenitud. Que se dejen embriagar por su perfume. Que las sombras sean senderos, para seguir asombrándonos y descubriendo el misterio/doloroso de encontrarse con otros. La dialéctica de la vida: (Este interlocutor a continuación elaboró un pequeño dibujo, lo describo) Un sol, luego los símbolos del hombre y la mujer, encerrados en un círculo; una como flecha que los lleva al amor, luego a un dibujito de la muerte. Hay abajito de la muerte, una flecha que encima tiene una flor, la flecha conduce al círculo del hombre y la mujer, mismo que del lado derecho tiene una luna.