



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**



***Jacques y su amo* de Milan Kundera.**  
**Conceptualización de un proceso escénico.**

Tesina que para obtener el título de  
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro presenta

Rafael Sandoval Roquet

Asesor. Dr. Óscar Armando García Gutiérrez

Abril 2012

México, D. F.

Ciudad Universitaria



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A mis padres,  
Chino y Roquet

Al firme equipo de Jacques y su  
amo: Miguel, Alejandro, Laura,  
Eli, Lute, Nara; a Sergio y a los  
actores móviles de Saint-Ouen,  
Balam, Kevin e Iván

A la memoria de  
Pachita, mi  
abuela

A la memoria  
del maestro  
Rodolfo Valencia

En especial a  
Paty

A mis hermanos  
Sando e Iván

A Karla y Jana

A Rocío

Al Chup

A Luca y a  
Sophia

A mis maestros, especialmente a Óscar Armando  
García Gutiérrez, Alejandro Ortíz, al mestero Lech  
Hellwig Gorzýński, Daniel Huicochea, Edgar Chías,  
Tibor Bak Geler Geler, Alfredo Rosas, Edyta Rzewuska,  
Yoalli Malpica, Alejandro Guzmán y Alberto Villarreal

A Pablo y Almeja

A mi abuela  
Julieta, July

A Andrea

A Rober y Rox

A mis amigos de la  
vida, Tona, José Safa,  
Pablo-Cach, Chango,  
Lars, Alejandra-Casqui  
y Paulina

A Merlín-Nicolás

A la Universidad, a la  
Facultad y al Colegio

esto es fundamentalmente de ustedes gracias con todo el cariño de la vida misma gracias por la vida misma por eso que somos esto también les pertenece gracias por el proceso el compañerismo la amistad las experiencias la poesía el sudor los domingos a las 10am por dos años el arrojo por dejarme ver en y a través de ustedes y por ver en y a través mí sin sus presencias nada hubiera sido posible gracias por estar desde el inicio siempre te querré este es un medio en el que siento que tengo oportunidad de hablar con usted una vez más gracias por convertirse en mi gurú maestro yoda gratitud por el ejemplo la inspiración la complicidad el apoyo el cariño los golpes las peleas los malentendidos las risas la unión a pesar de todo gracias por traer a nuestras vidas a entrañables personas gracias a ustedes también con todo mi amor gracias por haber estado allí siempre a pesar de la distancia has sido una gran presencia y referencia para mí gracias por introducirme a la dirección escénica ser ejemplo y guía en este último tormentoso y entrañable proceso de licenciatura agradezco por su apoyo y valiosas aportaciones para la concreción de este trabajo gracias por ser destacados profesores en el colegio a la otra familia me es grato poder compartir con ustedes este vasto proceso a pesar de la distancia y el tiempo los quiero mucho gracias por estar crecer aprender juntos hacerme aprender compartir hacernos viejos y ser una familia de gente horrible gracias por formar esa mística que nos une a las personas especiales gracias por el tiempo que siempre faltará la compañía las aventuras la complicidad el apoyo los fragmentos escritos la vida profesional y sobre todo por las utopías hasta la victoria siempre gracias los últimos grandes gracias por abrirme sus puertas y sus corazones no saben cuánto me han aportado para esta etapa de mi vida gracias por ser las maravillosas personas que lo sostienen a uno por medio de detalles de encuentros esporádicos de pláticas inesperadas de procesos de vida e ilusiones compartidas de cervezas encima de llevar 10 años o más de sabernos existir por ser la más fiel secreta y entrañable compañía...

## **ÍNDICE**

**Introducción** (p.5)

**Capítulo 1.- EL PROYECTO Y SUS OBJETIVOS** (p.10)

1.1 Objetivos personales (p.11)

1.2 El equipo de trabajo (p.12)

1.3 Objetivos del proyecto como producto artístico (p.15)

1.4 Proceso de producción (p.15)

1.5 Teatro Para La Vida Misma (p.18)

**Capítulo 2.- VISIÓN DEL FENÓMENO TEATRAL (MARCO TEÓRICO)** (p.21)

**Capítulo 3.- CONCEPCIÓN DE *JACQUES Y SU AMO*** (p.28)

3.1 Texto (p.35)

3.1.1 Anécdota de *Jacques y su amo* (p.39)

3.1.2 Análisis del texto *Jacques y su amo* (p.39)

3.1.2.1 Acción y trama (p.42)

3.1.2.2 Tiempo y lugar (p.48)

3.1.2.3 Temática (p.49)

3.1.2.4 Dimensión mítica (p.49)

3.1.2.5 Descripción de los personajes (p.52)

3.2 Espacio (p.55)

3.2.1 Escenografía (p.61)

3.2.2 Iluminación (p.70)

3.2.3 Vestuario (p.73)

3.3 Actoralidad (p.84)

3.3.1 Esquema de trabajo de actoralidad en *Jacques y su amo* (p.90)

**Conclusiones** (p.104)

**Bibliografía** (p.110)

## INTRODUCCIÓN

Esta tesina expone una serie reflexiones que surgieron del trabajo escénico con el que culminó mi formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT), en la rama de dirección, a partir de la descripción, el registro crítico y la conceptualización de sus procesos creativos. El proyecto *Jacques y su amo* (JyA), tema de esta labor, se trabajó en la asignatura *Taller de dirección (teatro)* con el profesor Alberto Villarreal Díaz de Bonilla.

JyA fue un proceso escénico que inició en noviembre de 2006 y culminó en febrero de 2009. El espectáculo tuvo 16 funciones; se estrenó el 10 de agosto de 2007 en el Aula-Teatro Escenario del Auditorio Justo Sierra/Che (AUDJSCH) del CLDyT y durante el transcurso de casi dos años se presentó en diversos lugares.

El espectáculo obtuvo el apoyo financiero “Manos a la Obra” por parte de Fundación UNAM A.C. en 2007 y 2008, los reconocimientos por mejor actriz y actor en la II Muestra de Artes Escénicas José María Velasco, y resultó ganador como la mejor escenificación del XIII Festival Metropolitano de Teatro Universitario UAM 2007.

El presente trabajo se sitúa desde la perspectiva de la dirección escénica, que fue la actividad que desempeñé dentro de la obra *Jacques y su amo*.

Es importante reconocer a la dirección escénica, así como a las demás actividades que existen dentro de un proyecto de teatro, como una actividad indispensable que puede ser ejecutada por distintas entidades y no únicamente por el director de escena. Es decir, debe diferenciarse claramente la tarea de la dirección escénica con la figura del director de escena.

La dirección escénica es fundamental e indispensable para cualquier realización teatral. Los asuntos que corresponden a esta labor son, en general: la

concepción del espectáculo, la elección del tipo de convención y la coordinación y unificación del trabajo de todos los componentes en un discurso que compondrá el fenómeno teatral. Así que un dramaturgo, productor, escenógrafo, actor, o todos estos, colectivamente, pueden llevar a su cargo la labor de la dirección o pueden dividirse las tareas, dependiendo de la concepción del proyecto escénico.

La figura del director de escena, así como varias otras dentro del quehacer teatral, existe en tanto que hay cada vez más especialidad y especificidad de las actividades en torno a la realización escénica, y en tanto que hay una estructura de trabajo que así lo requiere.

Las aseveraciones anteriores son síntesis de varios procesos de aprendizaje dentro del CLDyT, curriculares y no curriculares. Esto es algo que el estudiante de la labor teatral debe asumir como parte cardinal de su formación profesional: la síntesis y la toma de decisiones para ejercer una postura frente al teatro y su labor en él.

Dentro del CLDyT comprendí que hay tantos tipos de teatro como personas que lo hacen y que tienen un interés y una visión particular sobre él, desde los llamados teatro comercial, teatro universitario, teatro escolar, teatro comunitario, teatro de arte, teatro contemporáneo o de nuevas tendencias, hasta el teatro que interesa específicamente a cada aspirante del oficio. Es decir, depende lo que se quiera del teatro o con el teatro, es el tipo de teatro que se realizará y sobre el que se estructurará un método de trabajo.

En el CLDyT no existe una metodología única para la formación de directores, y en la dirección escénica tampoco existe un método único para trabajar; incluso me atrevería a afirmar que cada realización escénica (sobre todo en el llamado “teatro de arte” y “teatro contemporáneo”) requiere de un proceso específico y singular para su elaboración.

Cada profesor y cada escenificación valorizan de distinta forma los elementos que componen el fenómeno teatral; los libros teóricos describen principios de trabajo que a menudo se contradicen ya que hablan desde distintos

enfoques y no hay una unificación de términos. De tal modo, dentro del proceso de formación, el acercamiento a la elaboración de un método para dirigir, o a la estructuración de un proceso para desarrollar un proyecto escénico, consiste en una tarea de discernimiento, por parte del estudiante, entre la multitud de ideas y principios de elaboración planteados por docentes, libros, experiencias teatrales e inquietudes personales.

Lo más importante a considerar cuando se decide generar un proyecto escénico propio, independiente, son los intereses personales que indujeron a su concepción. El proceso se inicia desde ésta y se concreta en la elección particular de los elementos compositivos del trabajo, su sentido, manejo, función y finalidad, dentro del discurso escénico que producen.

Asimismo, hay que considerar que las inquietudes personales y las decisiones particulares en la elección de recursos, su modo de trabajo y sentido, tienen implicaciones prácticas, que son las que, finalmente, concretan la labor de la dirección escénica, dan sentido a la misma y definen una visión y postura específica frente al teatro. Esto es lo que se registra en la presente tesina sobre el trabajo de la obra *Jacques y su amo*: su concepción, toma de decisiones y las implicaciones que tuvieron en el proceso que me llevó a definir una visión particular sobre el fenómeno teatral.

El espectáculo JyA se concibió a partir de tres inquietudes personales: probar un tipo de trabajo con los actores, el interés por el texto *Jacques y su amo* de Milan Kundera y el gusto por el formato espacial con dos frentes de público flanqueando el escenario, que aparece sin fondo (ámbito en H, como lo define Gastón Breyer en su libro *Teatro: El ámbito escénico*<sup>1</sup>). De éstas, la principal motivación para iniciar esta labor fue el deseo por trabajar con actores, por lo que JyA fue, ante todo, un proceso de ensayos con actores y un proyecto donde se concibió al actor como eje y centro del discurso teatral.

---

<sup>1</sup> Gastón A. Breyer, *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 52.



La experiencia académica en la asignatura *Dirección de actores* con el profesor Rodolfo Valencia modificó mi enfoque sobre el teatro y la actuación, lo que me produjo el anhelo de trabajar con actores y abordar la actuación desde esta nueva perspectiva.

Si bien en el proceso de JyA fue donde comprendí realmente los fundamentos del *Método Valencia* -el cual consiste en la búsqueda, comprensión y desarrollo de la especificidad del lenguaje teatral, entendido como el lenguaje del actor-, sus conceptos, su sentido y su forma concreta de trabajo, no podría afirmar que desarrollamos la actoralidad apegados totalmente a éste. La labor y el método que se desarrollaron en el proceso, cuya conceptualización compone, en gran medida, mi postura y mi visión ante el quehacer teatral, fueron síntesis y adecuaciones de múltiples fuentes: referencias de mi propio proceso como actor en otros proyectos, diversas lecturas (principalmente sobre tendencias teatrales del siglo XX), y diferentes cursos del CLDyT, de los que destaco: *Comentario de textos morfosintaxis*, *Dirección*, *Dirección de actores*, *Espacio escénico*, *Teorías escénicas*, *Actuación*, y el *Taller de Dirección* con Alberto Villarreal, donde se fomentó *Jacques y su amo*; todo esto asentado en la base de elaboración del *Método Valencia* y sus conceptos fundamentales.

Finalmente, el motivo principal para concebir un espectáculo y elaborarlo fue la necesidad de poner en práctica y a prueba los conocimientos y habilidades adquiridos en la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Este proyecto, de inicio, fue una prueba, una búsqueda por conocer y definir elementos de trabajo, procedimientos, circunstancias y situaciones que podrían o no configurar un fenómeno escénico, y por lo tanto, fue una tentativa para comprender el fenómeno en sí.

Cuando conocí la obra de JyA, tenía bien claro que el teatro que me interesaba no buscaba la mera representación de un texto. Había asumido ya la diferencia clara entre el texto dramático y el fenómeno teatral, que entendí como una dinámica de relaciones y acciones concretas en el espacio; dinámica que no

necesariamente debía partir o guardar fidelidad con el contenido ni la forma de texto alguno, aun utilizándolo como herramienta fundamental.

Al principio del proceso sólo se contaba con ideas base, premisas y conceptos generales sobre los cuales se definieron elementos, procedimientos y se estructuró una metodología de trabajo para JyA. Es decir, al comienzo no había conocimiento de causa ni conciencia plena sobre los conceptos con los que se planteó el proyecto; fue durante la marcha del proceso escénico que se fueron asimilando y comprendiendo los componentes del espectáculo. Desde esta noción se realiza el registro crítico de la presente tesina.

Los términos utilizados en este escrito no pretenden tener una rigurosidad formal, sino servir de plataforma para comprender el sentido de los procedimientos descritos. Es preciso atender a los conceptos y procesos de los que se hace referencia, y no a la definición terminológica.

## CAPÍTULO 1.- EL PROYECTO Y SUS OBJETIVOS

Cuando surge la inquietud por generar un proyecto de teatro, el estudiante del CLDyT, en general, no contempla la totalidad de las implicaciones de esta empresa. En este sentido, la principal motivación del aspirante para ocuparse en la labor de consolidar un proyecto, es, sencillamente, ponerse a prueba en la práctica escénica, sea en la actividad que sea, escribiendo, dirigiendo, produciendo, actuando, asistiendo, etc. Entonces, la planeación, estructuración y definición de objetivos del proyecto como producto artístico, en relación con un contexto, quedan, habitualmente, omitidas.

Esta actitud del estudiante de teatro, es consecuente con su grado de formación, donde apenas se están asimilando conocimientos elementales y se está cimentando un sistema de trabajo. El rumbo de muchos proyectos que comienzan con estas características termina con la ruptura y desaparición de los mismos. Pero cuando estos proyectos logran consolidarse en una obra de teatro, es porque dicha planeación, estructuración y definición de objetivos se presentaron en un punto del proceso, como un principio de necesidad.

El proyecto de *Jacques y su amo* podría insertarse en la descripción anterior. Inicialmente, el anhelo de llevar a cabo la realización de una obra fue por la inquietud de laborar con actores y por probar un sistema de trabajo, es decir, probar mis conocimientos y habilidades como director: ponerme a prueba en la práctica escénica. El proceso empezó con una planeación general que omitía, por desconocimiento, una organización de la producción y el planteamiento de objetivos claros del producto artístico.

Al asumir una actitud que pretendía ser profesional para la concepción de JyA y al asimilar el principal objetivo de consolidar un espectáculo, comencé, naturalmente, a plantearme objetivos con el producto, la obra de teatro.

De esta manera pudo definirse y desarrollarse un plan de trabajo con una estructura general, y sus consecuentes objetivos, que permitió la concreción y desarrollo del proyecto. No obstante, siguieron presentes omisiones fundamentales en el ámbito de producción, que provocaron deterioros en el proceso escénico, y que formaron y definieron parte de la vida del mismo. En este sentido, debo mencionar que la labor en JyA fue una búsqueda y una lucha por mantener el proyecto activo pese a sus omisiones estructurales.

### **1.1 Objetivos personales**

Una vez que asimilé el hecho de que los anhelos y motivaciones que me llevaron a concebir el proyecto y a convocar a un equipo de personas, derivarían en un producto que sería una obra de teatro efectiva y que ésta implicaría funciones, elaboré el objetivo de conocer los procedimientos y las condiciones que permitieran presentar al público el trabajo, para probar su operatividad y verificar su funcionalidad en diversos espacios y contextos. Lo anterior, junto a la concepción de JyA, concretó la idea de realizar, con este proceso, una obra que pudiera ser efectiva y funcional para diversos públicos; lograr un vínculo sensible y humano sin delimitar un “público meta”. Sin juzgar la pertinencia de estas pretensiones, el objetivo que me planteé, más que lograr que el espectáculo fuese funcional, era verificar si la vía para hacerlo, el planteamiento del sistema de elaboración y el proceso, era factible para tales fines.

En suma, mis objetivos personales fueron:

- Conocer los procedimientos y condiciones para llevar cabo, con público, el fenómeno teatral.
- Verificar la funcionalidad del sistema de trabajo planteado para la realización escénica, de acuerdo a la efectividad del espectáculo en distintos contextos de público.

## 1.2 El equipo de trabajo

El sistema de elaboración que se lleva en un proceso escénico, se estructura y define, en gran medida, por la manera en cómo está organizado, a su vez, el equipo de trabajo.

A pesar de que en la carrera de teatro se llegan a conocer varios sistemas de trabajo, con sentidos, metodologías y objetivos diversos, el que predomina en el circuito teatral subvencionado es el que se adopta principalmente y, al parecer, casi naturalmente en la mayoría de los proyectos generados por estudiantes.

Este sistema del teatro subvencionado, en general, favorece la especialización en las distintas actividades: dramaturgia, dirección, actuación, producción, etc. Esto es propiciado por marginar las diversas tareas de una escenificación hacia un campo específico, para ser resueltas por personas “especializadas” en dicho campo. Así, idealmente, cada persona se enfoca exclusivamente en las implicaciones de su actividad, con la seguridad de que las demás tareas quedarán resueltas por las personas pertinentes. De hecho, es a partir de esta operatividad (funcional y naturalmente adecuada al sistema político y económico predominante), que los distintos quehaceres de una obra de teatro se trasladan a figuras específicas de “director”, “productor”, “actor”, “vestuarista”, etc.

Aunque en JyA se planteó este mismo sistema, su operatividad en ese sentido no fue efectiva, pues las condiciones en las que surgió el proyecto no lo propiciaron, y la falta de experiencia y conocimiento en las actividades de producción impidieron su óptima concreción y desarrollo. No obstante, el proyecto, desde este planteamiento y con la organización que tuvo, pudo concretarse, desarrollarse y mantenerse durante dos años.

El proyecto fue planteado a cada miembro del equipo como un proceso escénico que se generaba en el ámbito académico, pero concebido y organizado de forma profesional, que se desarrollaría de acuerdo a las condiciones de trabajo presentes. Este fue el planteamiento en relación con la dimensión práctica, laborable del proyecto. En otro sentido, la labor se planteó como un proceso

grupal y personal, para cuestionar, comprender y desarrollar el lenguaje del propio oficio, y por tanto, del teatro en general. De esta forma, dicho proceso representó una gran inversión de trabajo, sin remuneración económica, de cada integrante del equipo, sin la cual, no hubieran sido posibles el espectáculo ni la presente información.

A lo largo de su existencia, el equipo de JyA sufrió varios cambios de integrantes en diferentes actividades. A continuación se enlistarán dichos participantes, marcando diferencia entre los que se mantuvieron a lo largo de todo el proceso y los que estuvieron en un lapso más breve, omitiendo algunos nombres que formaron parte del equipo, pero que su labor no aportó para concretar o desarrollar algún aspecto esencial del proyecto; además se mencionarán créditos adicionales pertinentes.

### **Actores**

Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas, Laura Ruiz Mondragón, Elizabeth Martínez Navarro, Eleuterio Francisco Sánchez Pita, Nara Aleida Hidalgo Pech, Miguel Ángel Sandoval Mendiola.

### **Dirección y producción ejecutiva**

Rafael Sandoval Roquet

### **Asistencia de dirección, diseño de vestuario y producción ejecutiva**

Patricia del Razo Martínez

### **Diseño de escenografía e iluminación**

Sergio López Viguera

## **Integrantes temporales**

### **Actores**

Balam Eduardo Garfias García, Iván Caldera Álvarez, Itzel Viridiana Camarillo Cruz, Kevin Carlock Reyes.

### **Producción ejecutiva**

Ana Cecilia García Santaella, Samanta Montiel, Ivette Shaeresa de la Paz Chavero.

### **Créditos adicionales**

### **Diseño gráfico**

David Morales Roquet, Lorena Salcedo, Adrián Asdrúbal Galindo Vega.

### **Coreografía de lucha**

Atahualpa Palacios

### **Asesoría vocal**

Ernesto Verdín

Salvo dos de los diseñadores gráficos (David Morales y Lorena Salcedo) y una de las productoras ejecutivas (Ivette de la Paz), los demás colaboradores y miembros del equipo de JyA, formaban parte del CLDyT o tenían alguna relación con él. Así, el trabajo se integró, fundamentalmente, por egresados y estudiantes de distintas generaciones, lo cual muestra un amplio espectro de actividades que podría desempeñar un estudiante de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

### **1.3 Objetivos del proyecto como producto artístico**

Una vez que se consolidó la base para sostener y desarrollar el proceso escénico de JyA, es decir, que se delimitó la concepción del espectáculo y se concretó un equipo de actores y de creativos, se formularon los objetivos del proyecto:

- Investigar las posibilidades de un lenguaje teatral que tienda a incluir al público más variado posible. (Para tal efecto se planteó la actoralidad basada en relaciones –que se referirá en el último capítulo-, y se pensó con premisas de imagen, considerando las capacidades perceptivas de los espectadores. Se planeó un espectáculo que ofreciera múltiples niveles de lectura, complejo en forma y contenido, pero versátil en su recepción.)
- Presentar la obra en lugares diversos, tanto de la Ciudad de México como del interior de la república. (Lugares abiertos y cerrados en espacios universitarios, casas de cultura, festivales, museos, centros culturales, teatros privados, y, en general, cualquier espacio que contuviera las especificaciones requeridas para el espectáculo.)
- Probar la funcionalidad del trabajo en diferentes contextos, evaluar y analizar los resultados, e identificar y acotar los elementos que aportaban o no, al desarrollo del lenguaje propuesto, es decir, al tipo de proceso escénico planteado, en relación con su efectividad en diferentes contextos.

Más allá de estos propósitos, se planteó y asumió el objetivo general que compone, según lo que he comprendido y asimilado, la función social e histórica que caracteriza toda actividad artística: la formulación de nuevos referentes en el imaginario de los individuos; lo que funda nuevas posibilidades para el desarrollo de las necesidades y facultades humanas, intelectuales y materiales.

### **1.4 Proceso de producción**

El resultado del proceso en el área de producción no pudo sistematizar un conocimiento que pueda exponerse académicamente, ya que nunca se asumió la responsabilidad de esta actividad por alguien que la coordinara con interés,



compromiso, visión, conocimiento y experiencia, además de que, derivado de esto, no hubo un diseño ni una estructura planteada y definida en una ruta crítica coherente a las necesidades reales del proyecto. Se precisaron objetivos, mas no se determinó un plan consecuente para alcanzarlos.

De este modo, la organización de las actividades de producción se desarrolló de acuerdo a las necesidades del proceso, que iban apareciendo o colapsando con el trabajo cotidiano.

En dicho proceso de producción se colaboró con muchas personas, pero no pudo consolidarse un equipo. Entonces, la base de esta labor, sobre la que pudo sostenerse el proyecto, se logró por, sería exacto decir, una “mancuerna” de trabajo empírico formada por mí y la asistente de dirección, Patricia del Razo. Ambos fuimos aprendiendo a organizarnos a partir de resolver las necesidades que requería el proyecto, desde la logística de juntas y ensayos, hasta la gestión de espacios y fondos, que por lo demás, fueron casi nulos.

Finalmente, se mencionan estos aspectos acerca del proceso de producción pues éste determina las condiciones y progresos del proceso creativo, y sirve para contextualizarlo. A continuación se expondrá una cronología general de las labores de producción, establecida por sus logros y alcances.

Cronología del proceso de producción:

- (Noviembre 2006-Enero 2007) Apoyo de espacio para ensayar en la Delegación Coyoacán.
- (Abril 2007-Abril 2008) Apoyo de Fundación UNAM A.C., a través del programa financiero “Manos a la Obra”. Dicho programa consistió en respaldar el proyecto con recibos deducibles de impuestos para gestionar apoyos. Para obtener este apoyo se elaboraron los primeros diseños gráficos y se realizó la primera carpeta de promoción.
- (2007-2008) Apoyo por parte del INBA con un espacio de ensayos en la ex-escola “La Esmeralda”.

- (Agosto 2007)
  - Concreción de producción obra: vestuario, utilería, escenografía.
  - Estreno de *Jacques y su amo* en audición para temporada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.
  - Función en el XV Festival Nacional de Teatro Universitario.
- (Octubre-Noviembre 2007) Grabación de *Jacques y su amo* y realización de nuevo material de promoción.
- (Noviembre 2007)
  - Función en el XIII Festival Metropolitano de Teatro Universitario UAM 2007 y obtención del reconocimiento a la mejor obra.
  - Función en la Universidad Intercontinental.
- (Enero 2008) Función en el XX Encuentro de los Amantes del Teatro (ITIUNESCO), en el Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque del INBA.
- (Febrero 2008) Función en la Universidad Autónoma Chapingo (UACH). Esta presentación fue la única donde se obtuvo remuneración económica para el equipo.
- (Abril 2008) Función en la II Muestra de Artes Escénicas “José María Velasco”, en la casa de cultura José María Velasco de la Delegación Gustavo A. Madero, del Distrito Federal.
- (Mayo 2008) Nueva función en la Universidad Autónoma Metropolitana Campus Azcapotzalco, a petición de la institución.
- (Junio 2008) Función especial en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro con motivo de la entrega y develación de placa por parte de la UAM,

como reconocimiento para *Jacques y su amo* como el mejor espectáculo del XIII Festival Metropolitano de Teatro Universitario.

- (Agosto 2008) Temporada breve, de seis funciones, en el Salón de Recepciones del Museo Nacional de Arte.
- (Septiembre-Diciembre 2008) Realización de nuevo material de promoción y difusión: Se trabajaron nuevos diseños, carpetas y se consiguió el apoyo de la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte A.C. en materia de carteles y postales.
- (Diciembre 2008) Función en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Para esta función se concretaron nuevos diseños de carteles y programas de mano. Asimismo se consolidó el diseño del logotipo de Teatro Para La Vida Misma, realizado por Adrián Asdrúbal Galindo Vega.

Respecto a los espacios utilizados para ensayar, sólo son mencionados en la presente cronología los que fueron gestionados como apoyo, omitiendo los múltiples lugares que dependieron de la logística del equipo para ocupar un sitio público, o los recintos que tuvieron que rentarse con fondos personales.

A partir del estreno de la obra, la vida de JyA se extendió por un año y medio aproximadamente, logrando concretar, a lo largo de la misma, dieciséis funciones.

El reducido número de funciones, respecto al tiempo de ensayos, no fue una decisión, sino una condición ante la incapacidad para promover el proyecto; esto es una evidencia clara de la ineficiencia de la labor de producción y gestión.

### **1.5 Teatro Para La Vida Misma**

Justamente por la inconsistencia del trabajo de gestión y producción, se hizo evidente la necesidad, para respaldar éste y futuros proyectos, de consolidar un grupo o compañía con visiones afines sobre el teatro y la escena en general. Tal evidencia consolidó al menos un nombre -*Teatro Para La Vida Misma*-, a partir del

cual se hicieron la mayoría de las gestiones, pudiendo observar que, con el nombre de una agrupación, junto a los logros que poco a poco se alcanzaban para JyA, resultaba más accesible la obtención de espacios y apoyos.

El nombre de Teatro Para La Vida Misma (TPLVM) se utilizó desde algunos trabajos escénicos puramente académicos en el contexto del CLDyT. El título hace referencia, metafóricamente, a la concepción que, grupalmente, se ha tenido del fenómeno teatral y a la proyección que se desea para sus producciones; pues al margen de agentes externos, de intereses mediáticos e institucionales, se plantea que el suceso poético debe concebirse, generarse y concretarse según la libre necesidad y capacidad de desarrollo cultural, intelectual, emotivo y físico de los individuos: un teatro para la vida misma.

En el ámbito profesional, y hasta el momento de esta redacción, esta agrupación ha desarrollado su labor escénica concretando 4 realizaciones teatrales (incluyendo JyA) y 2 coreografías; para estos espectáculos se ha contado con 9 temporadas en distintos espacios de la Ciudad de México, tres de ellas completamente independientes. Además, se han tenido presentaciones en múltiples festivales y encuentros de artes escénicas. Actualmente se mantienen dos obras en repertorio: *Canción de cuna del arroyo*, dirección de Patricia del Razo, y *sense records o non sequitur*, bajo mi propia dirección.

Desde el planteamiento formal de la compañía en *Jacques y su amo*, TPLVM ha obtenido el apoyo de Fundación UNAM A.C., Artillería Producciones A.C., Fundación Bancomer, la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte A.C., el Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM), la empresa Ay Güey y Teatro Línea de Sombra a través de Transversales: Encuentro Internacional de Escena Contemporánea.

TPLVM se planteó como una entidad que pudiera respaldar diversos proyectos artísticos, respetando siempre la libertad creativa en su concepción, contenidos y objetivos. Así, cada proyecto nuevo establece su propia organización

y su propio equipo de colaboradores. Hasta ahora, la base de la compañía se ha fundado principalmente por la codirección artística del que suscribe, y de quien fuera la asistente de dirección en JyA, Patricia del Razo.

## CAPÍTULO 2.- VISION DEL FENÓMENO TEATRAL (MARCO TEÓRICO)

Cada obra de teatro tiene su propio lenguaje, es decir, sus propios medios expresivos organizados de manera particular para la formación de un discurso. Mi premisa es que este lenguaje se define a partir de su proceso de elaboración. Dependiendo del proceso que se lleve, será la calidad del lenguaje que se concrete en escena. Y dicho proceso se define a su vez por la concepción que del teatro se tenga y de lo que de él, el teatro, al hacerlo, se quiera.

Por lo tanto, puede asumirse que el punto de partida para la realización de cualquier proyecto escénico se da cuando, quien lo concibe, cuenta con una óptica clara y particular para pensar y asumir el teatro. Para fundamentar y estructurar la exposición sobre la concepción del teatro para el proceso de JyA, me he apoyado mayormente en la labor de Jorge Dubatti y su estudio sobre *el convivio teatral*; además, haré mención de otras voces teóricas que apoyen a una mejor comprensión de los conceptos, puesto que se ha considerado al teatro desde sus rasgos efímeros y presenciales, desde el axioma de que el teatro es un acontecimiento, un fenómeno que sucede.

Es importante aclarar, como se señaló en la introducción, que esta concepción del fenómeno teatral, así como la conceptualización de los hallazgos de este trabajo escénico, fueron el resultado de un proceso de síntesis, unión de nociones y equivalencia de conceptos e ideas muy diversos, de acuerdo a un modo particular de entenderlos e interpretarlos, para fundamentar mi propia visión sobre el teatro, y así, poder concretar el proceso escénico. Por lo cual, no hay intención alguna de reproducir ninguna teoría completa ni de encarecer las ideas o figuras de los teóricos; simplemente se han tomado de cada caso los fundamentos necesarios para organizar el propio entendimiento de los fenómenos observados y experimentados, y de las nociones que de ellos surgieron, para poder comunicarlas.

La materialidad y existencia del teatro toma lugar mientras está sucediendo dinámicamente, exigiendo para ello, la presencia, en términos generales, de actores, público y equipo técnico. Al ver este hecho desde una perspectiva más esencial, puede describirse al fenómeno teatral como un acontecimiento donde se reúnen varias personas. Podemos asumir el suceso teatral, entonces, considerándolo como una dinámica de convivencia, una reunión, un evento social donde se encuentran un grupo de seres humanos.

El punto de partida del teatro es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo (...) Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria...<sup>2</sup>

Una vez considerado el teatro, esencialmente, como suceso de convivencia, podemos señalar las cualidades que le son inherentes.

Así como en cualquier acontecimiento que implica la reunión de personas, el teatro precisa, como está dicho, de un territorio específico, un tiempo acotado y definido, y la presencia de los participantes por los que se da el encuentro: espacio, tiempo y personas. A partir de estos elementos podemos afirmar que el teatro es efímero, por un lado, y presencial por otro. Es decir, existe sólo en presencia de los que lo articulan (actores, público, técnicos), en el espacio destinado a ello y en el devenir de un tiempo delimitado. Fuera de esta esfera de elementos el teatro no tiene cabida más que como recuerdo en la memoria de los asistentes.

Si el teatro sólo acontece en la dimensión aurática de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público (...), luego se disuelve y se pierde. Por su efímera

---

<sup>2</sup> Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003, p.17.

dimensión convivial, el teatro –como la experiencia vital– se consume en el momento de su producción y es recuerdo de la muerte.<sup>3</sup>

El lenguaje teatral se compone justamente a partir de estas cualidades. El teatro, a diferencia de otras expresiones artísticas, como producto o, de otra forma, como sistema de producción de sentidos, se define en sí mismo como un fenómeno, un acontecimiento, pues basa su composición y su funcionamiento sobre elementos dinámicos y transitorios. No así la literatura, la pintura o la cinematografía, por ejemplo.

El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convocatoria y reproductibilidad técnica del cine o la televisión, ofrecidos simultáneamente en cientos de salas y millones de hogares).<sup>4</sup>

Y, en relación con el ser humano, el suceso teatral se traduce como experiencia viva. Como lo mencionó un artista plástico vanguardista que se incorporó vitalmente al oficio teatral, Tadeusz Kantor:

Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro  
por las emociones estéticas que procura  
se la vive en concreto<sup>5</sup>

Nos permitimos afirmar que el teatro se genera, se percibe, se codifica y decodifica desde la integridad del individuo, implicando todos sus sentidos en el acto. El teatro más que verse, oírse o leerse, se vive, se experimenta. Así, se sostiene que la médula del lenguaje teatral yace en su carácter efímero, dinámico y vinculante. Efímero porque el acontecimiento se acota a un lapso de tiempo definido; dinámico ya que sus elementos compositivos se articulan en un devenir temporal y, por lo tanto, están sujetos a un movimiento y cambio permanentes; y vinculante, pues un convivio, como el teatro, exige la compañía de personas (estar con el otro), implica la captación y reconocimiento de los demás, e involucra una

---

<sup>3</sup> *Ídem*, p.18.

<sup>4</sup> *Ídem*, p.19.

<sup>5</sup> Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, p.13.



apertura sensorial que finalmente se comparte: el teatro es una experiencia compartida. El área de mayor injerencia de la expresión escénica será, pues, en la dimensión de lo presencial. En palabras de Peter Brook: *“La esencia del teatro se halla en un misterio llamado «el momento presente».”*<sup>6</sup>

En términos generales, los componentes que particularizan la convivencia teatral son el discurso escénico -que está en función del contenido, asunto o tema a expresar-, que estructura el convivio y funda una realidad ficcional, y los roles convencionales trazados de actantes y espectadores, es decir, la expectación ante dicho discurso. Nuevamente citando a Brook:

... el material básico presentado, la historia o tema, está ahí, por encima de todo, para proporcionar un terreno común, el campo potencial en el que cada componente del público, cualesquiera que sean su edad o circunstancias, se identifique con su vecino en una experiencia compartida.<sup>7</sup>

Puede afirmarse que en la reunión del teatro, por convención, se opone la realidad de la expectación a la realidad ficcional del discurso.

Como se mencionó, el lenguaje teatral se funda sobre elementos dinámicos. De este modo el discurso que compone es igualmente dinámico y se caracteriza, precisamente, por ser un devenir de relaciones y acciones. Y dado que el teatro sucede, necesariamente, en presente y en acción, conserva la imprevisibilidad y el riesgo latente de lo que está vivo, como los seres humanos que lo generan. *“El teatro es un lugar donde las leyes del arte encuentran el carácter accidental de la vida...”*<sup>8</sup>

Así pues, no puede haber dos funciones de la misma obra iguales en tanto que los elementos compositivos que le son inherentes están sujetos a un cambio constante (espacio, tiempo, personas). La experiencia teatral, entonces, no admite reproductibilidad técnica, es irrecuperable e intransferible.

---

<sup>6</sup> Peter Brook, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2002, p.97.

<sup>7</sup> *Ídem*, p.99.

<sup>8</sup> Tadeusz Kantor, *op. cit.*, p.25.

En tanto experiencia vital, aparece atravesado por las categorías de la estabilidad y la imprevisibilidad de lo real, está sujeto a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, el cambio y la imposibilidad de repetición absoluta, a nuestro mundo común o intersubjetivo, a la realidad compartida (...) Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro...<sup>9</sup>

Al considerar el teatro desde estos términos puede aseverarse que tiene un sentido y propósito de afectación y vinculación comunitaria, de reconocimiento humano frente a humano. Además, como toda actividad artística, el teatro tiene la función social de formular nuevos referentes y sistemas referenciales al imaginario colectivo.

Se ha comentado, al comienzo del presente capítulo, que el lenguaje teatral se define a partir de su proceso de elaboración y que éste se define, a su vez, de acuerdo a la concepción del teatro que se tenga. Entonces, el *proceso* de realización escénica de una obra de teatro es, en sí, la búsqueda del lenguaje que le dé existencia, que la exprese y logre su vinculación con el público.

Es importante resaltar la cualidad de “*búsqueda*” como esencial para la concepción de este proceso. Como no existen formas pre-hechas ni fórmulas para ningún espectáculo que logren la genuina vinculación de un grupo de seres humanos -público y actores en un momento singular; el lenguaje escénico debe explorarse en relación con estas personas y su *momento presente* para hallar su forma adecuada.

Sirvan dos citas más de los directores mencionados, para una mejor comprensión sobre este proceso de búsqueda:

Una obra teatral se construye *alrededor de una sola forma. Descubrirla se transforma en una revelación.*

Tal vez no sea más que la idea misma, o la clave para descifrar el drama. Por su carga interior, *hace estallar* todo el drama, mostrando sus entrañas vivas, palpitantes, todas las fibras y los nervios. Atrae todas las otras formas de composición.

---

<sup>9</sup> Dubatti, *op. cit.*, p.19.

Su justeza se verifica en el momento en que cada situación encuentra en ella su explicación. Las otras formas escénicas se disponen y comentan en relación con ella.

En cada obra dramática *palpitan formas teatrales*; sólo hay que sentirlas y expresarlas.<sup>10</sup>

Por su parte, Peter Brook, menciona:

Las formas son como las palabras; sólo adquieren significado cuando se usan correctamente. (...) En el teatro hay muchos más lenguajes diferentes de las palabras, a través de los cuales se establece y se mantiene una comunicación con el público. Existe el lenguaje del cuerpo, el del sonido, el del ritmo, el del color, el del vestuario, el de los decorados, el de la iluminación, etc. (...) Todo elemento de vida es como una palabra en un vocabulario universal. Imágenes del pasado, imágenes de la tradición, imágenes de hoy, de cohetes a la Luna, revólveres, argot obsceno, una pila de ladrillos, una llama, una mano en el corazón, un grito desgarrador, los infinitos matices musicales de la voz; son como nombres y adjetivos con los que se pueden crear nuevas frases. ¿Sabemos utilizarlos correctamente? ¿Son necesarios, son el medio por el cual se hace más vívido, más penetrante, más dinámico, más perfecto y más auténtico aquello que expresan?<sup>11</sup>

Así, si la obra de teatro y, por lo tanto, su lenguaje, existen sólo en presente, y no hay posibilidad, consecuentemente, de reproducir el mismo acontecimiento dos veces, puede afirmarse que su *proceso*, la búsqueda de su lenguaje, tiene lugar también en presente. De esta forma, el proceso no termina cuando se ha estrenado la obra, es más, no tiene un fin mientras el espectáculo siga presentándose, pues su lenguaje y su discurso, dadas sus características, se ejecutan en cada función, es decir, se realiza su procedimiento de búsqueda en cada sesión de trabajo.

Se considera que cada función es distinta ya que el tiempo en el que transcurren no es el mismo, su público no es el mismo y, muchas veces, el espacio tampoco, sin considerar que el elemento humano que compone el

---

<sup>10</sup> *Ídem*, p.25.

<sup>11</sup> Peter Brook, *op. cit.*, p.112.

discurso –los actores- es también mutable. Entonces cada obra, cada función teatral, pertenece a las condiciones que la generaron. De este modo, en el proceso de ensayos se definen sólo principios de elaboración, las constantes que forman el sentido del discurso, considerando el trabajo “acabado”, sólo y únicamente, cuando se presenta y *sucede* el acontecimiento teatral. El proceso termina, por lo tanto, cuando culmina el proyecto escénico.

En suma, el teatro es un sistema convencional, cimentado en la estructura del convivio, que produce experiencias colectivas compartidas en relación al contenido del discurso escénico, que como todo producto artístico pretende la formulación de nuevos referentes y sistemas referenciales, y que funda su lenguaje a partir de su estructura convivial, de las relaciones que en ella se producen y de su devenir temporal.

### CAPÍTULO 3.- CONCEPCIÓN DE *JACQUES Y SU AMO*

*I have never believed in a single truth. Neither my own, nor those of others. I believe all schools, all theories can be useful in some place, at some time. But I have discovered that one can only live by a passionate, and absolute, identification with a point of view.*

(PETER BROOK, *The shifting point*)

La primera fase de trabajo en un proceso escénico es su concepción.

La concepción de un espectáculo es fundamental, pues en ésta se definen los parámetros para la toma de decisiones que representa la elaboración de una obra de teatro.

Las inquietudes iniciales que derivaron en el proyecto de *Jacques y su amo* surgieron de la necesidad, primero, de ponerme en práctica como director y, segundo, de probar ciertos principios de elaboración, a partir del quinto semestre de la carrera. Concretamente, me interesaba la labor con actores.

Durante el tercer año de la carrera, en el CLDyT, comencé a asimilar y sintetizar conceptos que considero fundamentales para la práctica escénica. En este lapso cursé los dos semestres de la asignatura *Dirección de actores* con el maestro Rodolfo Valencia. La experiencia en este curso me provocó un interés particular sobre el oficio del actor; un interés que, ahora veo, abriría una brecha para una búsqueda personal más allá de JyA.

Yo sabía que en el cuarto año de la carrera, en el área de dirección, tendría que escenificar una obra. Así, tenía el anhelo de probar mi labor con los actores, y, pensando en un sentido espectacular, me gustaba la disposición del espacio escénico en dos frentes de público confrontados, para situar la acción al centro (teatro en H); además, me interesaba en particular el texto dramático de *Jacques y*

*su amo* de Milan Kundera, por su contenido y planteamiento escénico, que presentaré más adelante.

Durante la concepción de este proyecto, no tenía noción de que estas inquietudes resultarían ser los tres principales ejes de construcción del proceso escénico de JyA: Actoralidad, Espacio y Texto.

Cabe señalar que hubo varias otras inquietudes que produjeron la concepción de JyA, pero fueron éstas las más concretas; a partir de las cuales pudo estructurarse un proceso y un discurso.

Como se ha mencionado, durante este proceso de concepción no había conocimiento, noción ni conciencia sobre cómo se articularía un discurso, ni de cómo se estructuraría un proceso con los tres ejes de elaboración. Fue hasta después, durante la marcha del proceso mismo, que éste se fue estructurando, metodizando, y que, posteriormente, se comprendieron e hicieron conscientes sus elementos y procedimientos.

La estructuración y metodología del proceso fue un desarrollo del trabajo mismo, resultado del entendimiento, comprensión y asimilación de los planteamientos iniciales.

El desconocimiento de causa sobre los planteamientos del proyecto, más que haber sido una arista imprevista que deteriorara el proceso, fue parte de la concepción del mismo. Su sentido fundamental era la búsqueda por comprender el lenguaje teatral y su proceso; o más correctamente, el objetivo era la prueba de cierto tipo de elaboración escénica, por lo tanto, la búsqueda de un lenguaje escénico y la comprensión del mismo en relación con el espectador. En suma, esto puede traducirse como una tentativa por comprender el fenómeno teatral.

Ahora se describirán los planteamientos básicos de JyA y su concepción, a partir de los cuales se desarrolló el proceso.

*Jacques y su amo* fue una propuesta escénica basada en el sistema de lo que he comprendido como *convención consciente y teatralidad*.

La *convención consciente* fue un postulado de Vsevolod Meyerhold, surgido de la oposición al teatro naturalista, que buscaba la renovación de la escena. Más allá del planteamiento formal elaborado por Meyerhold, cuyo sentido respondía a su contexto particular, esta propuesta toma lugar actualmente por su principio esencial; como su nombre lo dice, la convención consciente es el tipo de relación espectáculo-público donde, como parte del discurso, el espectador es consciente de que está en el teatro y acuerda jugar con el actor, que se presenta como actor y no como ilusión de personaje; y así se construye la ficción.

... el método de la convención supone para el teatro un cuarto *creador*. El *espectador*. La nueva puesta en escena le obliga a *completar con su imaginación las alusiones* contenidas en la escena: «En un teatro de «convención consciente», el espectador no olvida un instante que tiene delante a un actor que *representa*, como el actor no olvida un instante que se trata de colores, de tela, de pinceles y, sin embargo, se percibe un sentimiento de la vida sublimado, depurado. (...)».<sup>12</sup>

*Teatralidad* es un término usado con diversas acepciones, no siempre afines; Patrice Pavis lo describe así:

Concepto formado probablemente sobre la misma oposición que literatura/literariedad. La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico) (...) Pero el concepto tiene algo de místico, de demasiado general, incluso de idealista y etnocentrista. Sólo es posible (dada la plétora de sus diversos usos) poner de manifiesto algunas asociaciones de ideas desencadenadas por el término teatralidad.<sup>13</sup>

Domingo Adame, por otra parte, en su libro *Para comprender la teatralidad*, luego de admitir y ofrecer varias perspectivas de interpretación del término, lo define:

... teatralidad es el proceso que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro, a través del cual los productores y los receptores actualizan

---

<sup>12</sup> Vsevolod Emilievic Meyerhold, *Teoría teatral*, España, Editorial Fundamentos, 2003, p.57.

<sup>13</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Editorial Paidós, 1998, p.434.

una obra o texto teatral por la transformación de sus componentes, en función de su escenificación, y por la confrontación permanente entre realidad y ficción. Es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral.<sup>14</sup>

En general, puede entenderse la *teatralidad* como un proceso general mediante el cual la realidad cotidiana se re-significa fuera de su contexto habitual, en cualquier ámbito. Sin embargo, como lo señala Pavis, la diversidad de acepciones del término hace forzoso especificar su sentido.

Aunque Adame precise a la *teatralidad* como un principio creativo, sin el cual, el discurso teatral queda imposibilitado, para la concepción de este proceso escénico se utiliza en un sentido específico como sistema de elaboración, es decir, como una técnica que puede ser prescindible para construir el discurso.

La *teatralidad*, en este entendido, funda su discurso en algo que podemos llamar metáfora teatral o re-significación de espacio, tiempo y personas. Este sistema busca involucrar a los espectadores en el espectáculo mediante la acción escénica y las sugerencias de ésta. Por ejemplo, una escena *teatral* se desarrollaría de la siguiente manera: Un actor entra a escena vestido cotidianamente con un lápiz en la mano y dice alzándolo, “yo soy Kaziuz de la Tierra del Fuego y estoy buscando otros tres cristales sagrados como éste”, y a partir de estos simples signos, se logra la convención teatral y el desarrollo de la acción.

En la propuesta escénica de teatralidad los objetos pueden representar cualquier objeto, dependiendo de cómo los use el actor, el espacio puede ser cualquier espacio (aún sin elementos), el actor puede ser el actor mismo o un sin número de personajes (sin dejar de ser el actor) y se puede habitar cualquier época histórica, estar en un tiempo abstracto o estar fuera del tiempo con sólo una acción que lo sugiera.

En la teatralidad opera la sugestión no la ilustración.

---

<sup>14</sup> Domingo Adame, *Para comprender la teatralidad*, Xalapa, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, p.276.



De este modo, JyA, construía su ficción a partir del trabajo de los actores y las sugerencias de sus acciones. No había otro elemento que fundara y desarrollara el universo ficcional ni en la utilería, escenografía, vestuario o iluminación.

Todos los elementos que configuran la realización escénica deben trabajarse de acuerdo a la idea del discurso escénico que se tiene. Éste, como se indicó, es el componente que particulariza, sostiene, estructura y desarrolla el convivio, y el que vincula e identifica a sus participantes.

En JyA el eje del discurso eran los actores, y más concretamente, sus acciones desarrolladas a partir de sus relaciones. Así, los demás elementos de la obra estaban para apoyar y potenciar su lenguaje, que estaba basado en dichas relaciones y acciones.

Se situó al actor como centro del discurso a partir del requerimiento mínimo que exige el texto para poder desarrollar sus contenidos: que la acción se desarrolle con claridad (esto se especificará en el apartado de *Texto*); el discurso textual reclama la precisión de las acciones para que se comprenda lo que sucede con los personajes y lo que los lleva a actuar de cierta manera, sus relaciones, obsesiones y motivaciones. Además, el eje discursivo estaba en la actoralidad, por la visión del teatro como convivio, que tiene la finalidad de vinculación y reconocimiento humano; y, en un nivel más personal, por la inquietud que tenía de trabajar con los actores, por considerarlos como un elemento esencial y determinante del teatro

La labor en la actoralidad se trazó desde una perspectiva de relaciones. Este enfoque, que se desarrollará en el apartado de *Actoralidad*, plantea el desarrollo de la obra, del discurso, como una dinámica de relaciones concretas y específicas en el espacio, de los actores entre ellos y con el público, elaborada a partir de la idea del actor como persona y no como personaje. Lo que se busca es un vínculo inmediato entre actores y con el público, o más sencillamente, de seres

humanos con seres humanos. En este sentido, adquiere más valor la escenificación como experiencia viva que como narración de una historia.

Al haber sido éste un espectáculo basado en las relaciones concretas, reales, que se establecían entre los actores, a este ejercicio de relaciones debía dársele continuidad y seguimiento; es decir, que el discurso que componían las relaciones sólo tendría la claridad y contundencia necesarias mientras se ejercitaran constantemente, pues éstas son dinámicas y orgánicas, vivas. De esta forma, se planteó y asimiló el proyecto como un proceso que debía llevar un ejercicio continuo en el entrenamiento de los procedimientos trabajados.

En relación con lo anterior se asevera que el proceso escénico para un actor es semejante al entrenamiento de un atleta. Cuando un deportista deja de darle seguimiento a su entrenamiento, lo resiente inmediatamente en su capacidad y rendimiento para la actividad que desempeña, así, un actor que deja de ejercitar los elementos que pone en juego en escena, verá un detrimento en su trabajo, en su “actuación” durante la obra de teatro. Y esto tiene más cabida cuando hablamos de una labor grupal donde la comunicación interna, que debe ejercitarse, es de vital importancia.

Entonces, el proceso de JyA no contempló una terminación, sino hasta la consumación del proyecto. Nunca se tuvo la idea de que la obra un día “estaría lista”. Incluso en elementos como el vestuario o la utilería, siempre hubo una apertura para cuestionar y desarrollar las primeras propuestas, adaptándolas a la transformación orgánica de la realización escénica durante su proceso. Al mantener una actitud crítica y dinámica de búsqueda para ahondar en el lenguaje del espectáculo, se logra que éste se mantenga “fresco” y “vivo”.

Así, *Jacques y su amo* fue ante todo un proceso: dos años donde nunca cesó la labor en ensayos. Se pretendió asimilar, aunque no siempre se logró, cada ensayo y función como sesiones donde debía llevarse el mismo rigor, esquema y calidad de trabajo.

Cada sesión del proceso (fuese un ensayo cotidiano, un ensayo abierto o una función), en general, conservaba el mismo esquema; se planteaba un calentamiento individual de aproximadamente 40 minutos; después una dinámica de integración y calentamiento grupal de acuerdo a las necesidades de esa sesión; y posteriormente se desarrollaban los aspectos específicos planeados para ese día.

En lo concerniente al asunto que se desarrolla en el discurso de JyA, es decir, su contenido, éste se relaciona íntimamente con la concepción del proceso y del teatro que se tuvo para este proyecto.

Más allá de los contenidos que el autor quiso expresar con la obra, se laboró con los que fueron producto de la lectura del texto: los contenidos de nuestra propia realización escénica. Este asunto, como lo asimilé, no se define en un solo tema; más bien se trata de una temática con puntos de exposición y variaciones diversas. En una frase podría aseverar: *Jacques y su amo* es una obra de dos hombres que en el viaje de su vida tratan de encontrarle un sentido a su existencia. Pero el contenido que late en el texto y que latió en el espectáculo, dista de quedarse en una frase sencilla como ésta.

Esencialmente *Jacques y su amo* me parece una obra con un asunto existencialista, pero que se desarrolla de tal forma que podría incluso afirmarse que trata sobre los vicios y locuras del amor, el deseo, el erotismo y los celos. Además se encuentra también planteado un asunto relacionado con las ideas, el tiempo, los recuerdos y el acompañamiento humano.

Finalmente, en perspectiva, puedo contemplar que el asunto al que se le dio énfasis en el proceso, fue el existencialista, desarrollado y representado a través de los demás tópicos. Así, JyA, fue un proceso para **comprender y expresar la incansable búsqueda del hombre por el sentido; a través del recuerdo, el amor, la amistad y la confrontación de individualidades cuyas ideas se revelan frágiles.**

Cabe mencionar que, personalmente, la frase que motivó más el desarrollo de este asunto y que, para mí, resume el contenido, el sentido de la obra y la relaciona con la concepción que se tiene del proceso y del teatro es: “¿*Qué más podemos pedir que ser felices por el lapso de un instante?*”<sup>15</sup> Esta expresión es un parlamento del personaje Jacques dicho hacia el final de la obra en un contexto donde impera la especulación sobre el sentido del pasado y lo que sucederá en el futuro. Dicha frase es la alternativa única que se propone en medio del panorama de una existencia humana repetitiva, sin rumbo y sin sentido: ¿Qué más da el vacío de la existencia en un instante donde podemos ser plenos y olvidar la necesidad de un sentido o explicación?

Un objetivo artístico fue: Lograr que las preguntas y las angustias desaparecieran en un instante de plenitud logrado durante la función de teatro; tanto para el actor como para el espectador.

A continuación se describirá el proceso de concepción de cada uno de los ejes de construcción especificados: texto, espacio y actoralidad. Esta descripción buscará clarificar el sentido de cada elemento en su relación con la totalidad del proceso y del discurso.

En el apartado de *espacio*, se incluirá una descripción sobre la labor con la escenografía, iluminación y vestuario. Esto se debe a que el sentido completo que se concibió del espacio en JyA, va relacionado directamente con estos elementos que lo componen.

### **3.1 Texto**

Un ejercicio común que practicaba siendo alumno en la carrera de teatro, era que al leer las obras para las asignaturas, pensaba en cuáles me llamaban la atención para poder realizarlas en algún momento, y cuáles se quedarían simplemente

---

<sup>15</sup> Milan Kundera, *Jacques y su amo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000, p.147.

como bagaje. Continuamente encontraba textos que me interesaban, pero que sería necesario esperar para abordarlos, ya fuera por complicados, inaccesibles o incomprensibles. Por diversos motivos, me parecía difícil encontrar uno con el que me identificara y pudiera asumir como propio para decir algo, para presentarlo en algún momento de la carrera y fuese más que un mero ejercicio.

Al leer *Jacques y su amo*, inmediatamente sentí que era un texto completo y accesible para mí. Esta inquietud, provocada por una primera lectura, la conservé hasta que llegó el momento de realizar una obra en el último año de la carrera. Con ideas mucho más concretas sobre cómo me interesaría un espectáculo y con qué tipo de proceso, revisé nuevamente dicho texto.

Después de estudiar también otras obras que eran de mi interés pude decidirme claramente por *Jacques y su amo*. Primero me atrajo el contenido que encontré, que como ya se mencionó, es imperantemente existencialista a partir del desarrollo de temas como el amor, los recuerdos, la amistad, la fragilidad de las ideas, los celos, etc. En JyA se expone al ser humano en una existencia desoladora y sin rumbo, sin embargo la forma de expresarlo conserva un ánimo ligero. Ésta fue otra característica que me interesó; me parecía que la complejidad y las tendencias patéticas que usualmente implica el asunto existencialista, estaban difuminadas mediante una exposición lúdica y accesible, a través de un tono cómico. Es decir, que hallé una forma versátil de tratar un tema complejo.

Otra peculiaridad del texto que me llamó la atención fue el tipo de convención teatral que establece y el modo de tratar los espacios, tiempos y acciones ficcionales. Textualmente, desde el inicio, Milan Kundera establece una relación de convención consciente entre el público y el espectáculo:

#### *Escena I*

*Jacques y su Amo entran en el escenario; dan unos pasos y Jacques dirige la mirada hacia los espectadores; Jacques se detiene...*

JACQUES (*discretamente*): Señor... (*Señala el público a su Amo:*) ¿Por qué nos miran esos?

EL AMO (*se sobresalta y se ajusta el traje, como si temiese llamar la atención por una negligencia de su vestido*): Haz como si no hubiera nadie.<sup>16</sup>

A lo largo de la obra hay varios momentos semejantes donde los personajes hacen referencia directa al público que los observa, evidenciando de esta forma su presencia y, por lo tanto, la convención del juego teatral.

Es claro que esta obra se construyó pensando en un sentido escénico, teatral, ya que, además de integrar al público como parte de su discurso (como se describió arriba), el autor establece una resolución escénica para tratar los distintos espacios, tiempos y personajes de la ficción:

*Decorados*: La escena no cambia durante todo el espectáculo. Está dividida en dos partes: una parte anterior, más baja, y una parte posterior más elevada que forma un gran estrado. Toda la acción que se desarrolla en el presente tiene lugar en la parte delantera de la escena; los episodios del pasado se representan en la parte posterior, la más elevada.

Muy al fondo de la escena (y por consiguiente en la parte más elevada) hay una escalera (o una escala) que conduce a un desván.

La mayor parte del tiempo, la escena (que debe ser todo lo simple y abstracta posible) está totalmente vacía. Sólo en ciertos episodios los mismos actores traen a ella sillas, una mesa, etc.

Hay que ponerse en guardia contra todo elemento ornamental, ilustrativo, simbólico del decorado. Van contra el espíritu de la obra.

La acción transcurre en el siglo XVIII, pero un siglo XVIII tal como lo imaginamos hoy. Del mismo modo que el lenguaje de la obra no es una restitución del lenguaje de antaño, tampoco hay que insistir en el carácter histórico del decorado y de los trajes. La historicidad de los personajes (especialmente la de los dos protagonistas), sin ponerse en cuestión, deberá ser ligeramente difuminada.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Ídem*, p.39.

<sup>17</sup> *Ídem*, pp.34-35.

Con estas palabras previas al texto dramático, Milan Kundera está distinguiendo el discurso y su sentido. Al anular los ornamentos y decorados historicistas de la ficción, implica que hay más peso en la acción dramática.

El texto propone el tipo de espacio escénico en el que debe ser representado; con esto el autor propone una resolución *teatral* para el modo en que la acción se desarrolla, mezclando episodios pasados y presentes, cambiando los lugares ficcionales constantemente.

No obstante lo anterior, escénicamente, las acciones no dependen del espacio propuesto en el texto (con una parte anterior baja y una parte posterior alta) para su progresión. Este elemento fue el más significativo para la elección de JyA: su desarrollo dramático no depende del espacio ficcional ni del espacio escénico planteado por el autor. Lo único necesario para el avance de la trama es que la *acción* suceda con claridad y contundencia.

Por un lado, un texto construido de esta manera, que basa su discurso en el desarrollo de la acción dramática, es propicio para el trabajo actoral desde la perspectiva de las relaciones, pues éstas basan su desarrollo a partir de acciones; y por otro, permite apoyar sobre su estructura un proceso de búsqueda sobre distintas propuestas de espacio, actoralidad, convención, objetos, etc. Así, *Jacques y su amo* me pareció un texto lo suficientemente abierto para poder ser realizado de formas muy diversas, y por lo tanto, para apoyar en él un proceso de exploración en el que estaba interesado.

Ahora bien, si partimos del enfoque que considera al teatro, esencialmente, como una dinámica de relaciones físicas y concretas en el espacio, ejecutada por los actores, la herramienta básica para estructurar esta dinámica puede ser el texto dramático. De esta forma, éste se concibió, justamente, como una herramienta para estructurar el fenómeno teatral y como una guía para el trabajo del actor.

Como se indicó, se abordaron los contenidos definidos a partir de nuestra propia lectura e interpretación del texto, y no hubo, por tanto, dentro del proceso,

una intención de comprender de forma absoluta la obra en sí misma, ni un análisis que tratara de desentrañar las intenciones del autor. El análisis sobre el texto, entonces, se realizó para comprender su estructura y sus planteamientos elementales, a partir del enfoque del proceso escénico y del contenido a expresar.

### **3.1.1 Anécdota de *Jacques y su amo***

Jacques y su Amo se encuentran realizando un viaje cuando comienzan a contarse mutuamente experiencias amorosas de su pasado. Jacques comienza a percibir cierta semejanza en los relatos cuando éstos son interrumpidos al llegar a una posada. Allí, la Posadera toma la palabra para narrarles la historia de amor de una marquesa, que igualmente guarda semejanza con las historias que se habían contado. Al día siguiente Jacques y el Amo continúan su viaje y la narración de sus aventuras amorosas. El Amo, con su relato revela la razón del viaje que realizan cuando se encuentra en el camino con un enemigo suyo, protagonista de su historia. El Amo mata a su adversario y huye. Jacques, que no puede huir, es acusado como asesino y condenado a muerte. Mientras se halla solo en el patíbulo para ser colgado, Jacques termina el relato de su historia de amor, cuando pasa por allí un viejo amigo suyo, también protagonista de su historia, que lo libera. Finalmente Jacques y su Amo vuelven a encontrarse y emprenden un nuevo viaje con una visión diferente sobre su camino.

### **3.1.2 Análisis del texto *Jacques y su amo***

En 1969, bajo la recién ocupación soviética en la antigua Checoslovaquia, Milan Kundera escribió la obra dramática *Jacques y su amo*.

Como en bastantes escritos de Kundera, en JyA no se encuentra la marca explícita de la represión y ocupación soviética en Checoslovaquia (hoy la República Checa y Eslovaquia). Sin embargo, la obra viene cargada de reflexiones que van en relación directa con la experiencia vivida por el autor en aquel momento.



*Jacques y su amo* tiene contenidos que son recurrentes en todas las obras de Kundera: cavilaciones existenciales que parten del cuestionamiento sobre los fundamentos de las acciones humanas, y las pasiones del amor, los celos, el odio, la infidelidad, la venganza y la muerte.

Para escribir este texto, Milan Kundera se basó en la novela de Denis Diderot, *Jacques el fatalista*. En ésta se encuentra, a grandes rasgos, la misma anécdota que en el texto dramático, pero mucho más vasta y detallada. Dicha novela data del siglo XVIII y pone énfasis en variados puntos temáticos distintos a los que trata la obra de teatro. Kundera toma sólo un motivo de esta narrativa, que es el aspecto (tomado como pretexto por Diderot) de contar la historia de amor durante un viaje, y lo profundiza, lo usa como ejemplo y como fin para tratar ciertas actitudes humanas que en sí -y se demuestra en la obra- no han cambiado mucho del Siglo de las Luces al siglo XX, cuando es escrita la obra, y al XXI, cuando surge este trabajo escénico.

En la obra no existe referencia concreta a ninguna época ni a ningún lugar; Jacques y el Amo son sólo pretextos para encarnar en ellos comportamientos recurrentes del ser humano. La tensión que se da en la obra es más sobre el fundamento de las acciones que las acciones mismas. Podría decirse que el texto es una reflexión sobre el sentido de la existencia y el conflicto entre razón y emoción. El siglo XVIII, que puede representar el fin del Renacimiento y el inicio de una era nueva del mundo occidental -situado completamente en tensión entre el cuestionamiento racional y los impulsos pasionales-, le sirvió a Kundera como motivo, apoyo y escenario para la concepción de *Jacques y su amo*.

El autor hace una abstracción de los personajes y de la situación original de la novela de Diderot, los despoja de sus particularidades históricas y conserva sus cualidades más esenciales y humanas para transportarlos a una dimensión universal. Esta abstracción es apoyada por el principio de *convención consciente* planteado en el texto.

La obra es una comedia donde la conciencia de ser teatro es parte fundamental dentro de su discurso. Como se sugirió en la introducción de esta tesina, en el CLDyT se enseñan varias teorías dramáticas, contradictorias en diversos puntos, a partir de las cuales se pueden analizar los textos. Cada teoría dramática tiene sus propios fundamentos y elementos de análisis; una vez más, el estudiante tendrá que conocerlas y usar la que más convenga al proceso en el que trabaja.

En este caso, me pareció adecuado hacer una síntesis personal de los fundamentos de las teorías que conocí en la carrera. Gracias a esto comprendí el sentido de definir un género dramático: El género es un esquema general que define cierta estructura a partir del curso y las características de las acciones. Es decir, al definir un género dramático, un creativo (actor, director, escenógrafo), puede determinar ciertos rasgos de la obra y ubicarse en una perspectiva específica desde la cual entender, abordar y analizar el trabajo general sobre el texto.

Como esta tesina se centra en la descripción del proceso escénico de *JyA*, y no en mi proceso de asimilación personal de los conocimientos divergentes de la carrera, baste con mencionar que se definió la obra como una comedia por el personaje del Amo, que por su línea de acción sería el protagonista, el cual posee una serie de defectos, que se evidencian con efectos cómicos, que provocan las situaciones adversas en las cuales se ve inmerso.

*Jacques y su amo* se compone por tres actos, de los cuales, el segundo no influye con la trama planteada en el primer acto y su desenlace en el tercero; se conjuga dentro de la obra como complemento temático. Por lo tanto, se entiende que esta obra está concebida de manera temática, no anecdótica.

El texto está escrito originalmente en checo. Para su edición fue traducido al francés y de esta lengua se hizo la traducción al castellano por Enrique Sordo<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Hasta donde tengo conocimiento la única edición en castellano de *Jacques y su amo* es la elaborada por Tusquets Barcelona, cuya primera edición data de 1986.

Para nuestra realización se consideró modificar levemente esta traducción, cambiando el modo en que apelan los personajes respetuosamente con el “voseo” por el “usted”. Esto se decidió con la premisa de que este detalle podría servir para involucrar más a los espectadores con los personajes y la situación, al identificar un modo de hablar más habitual.

### **3.1.2.1 Acción y trama**

En la obra se presentan dos niveles de acción simultáneamente:

- El del presente. Donde Jacques y su Amo viajan y se cuentan sus historias.
- El del pasado. La acción de las historias que cuentan Jacques, el Amo y la Posadera.

Estos dos niveles se relacionan de vez en cuando, se suceden el uno al otro indistintamente y ocurren también simultáneamente.

Este texto no conserva una *unidad de acción*. Valga una breve referencia para aclarar este concepto:

En la ley de *unidad de acción*, se considera que la acción relatada debe ser una, la cual se limita y se unifica en torno a un acontecimiento principal donde todo tiene necesariamente que encaminarse a la resolución del conflicto.<sup>19</sup>

En JyA, mientras que el conflicto que desarrolla los acontecimientos del primer y tercer acto lo llevan Jacques y el Amo, en el segundo acto se impone el personaje de La Posadera desarrollando una situación ajena, que progresa al margen y que no influye con el conflicto central de la obra.

A partir de la aseveración anterior debe precisarse que, por lo tanto, el contenido de la obra no recae en la anécdota que desarrolla el sencillo conflicto central –que es el anhelo de los personajes por contar su historia y comprenderla, ante su imposibilidad de hacerlo pues se interrumpen el uno al otro

---

<sup>19</sup> Norma Román Calvo, *El modelo actancial y su aplicación*, UNAM, México, Coordinación de Difusión Cultural, Editorial Pax México, 2007, p.32.

incesantemente-, sino en los conflictos de las historias que relatan y, sobre todo, en las discusiones y las especulaciones que los personajes hacen de ellas, sobre sus fundamentos, motivaciones y valores.

Podría argüirse que el texto es una exposición de tres historias de amor semejantes, y de las distintas posturas que adquiere el ser humano alrededor de circunstancias similares, lo que evidencia la fragilidad de las ideas con que se justifican.

Los personajes Jacques, El Amo y La Posadera presentan sus experiencias amorosas de forma fragmentada pues se interrumpen constantemente los unos a los otros. A continuación se expone la trama lineal de cada personaje con la intención de clarificar la trama general.

Trama lineal del Amo:

1. El Amo desea a Ágata.
2. Su amigo Saint-Ouen lo presenta con ella y lo anima a que salgan juntos.
3. Los padres de Ágata desean formalizar la relación, pero el Amo se niega porque no la ama, sólo la desea, y, por lo tanto, se aleja de la familia de ella.
4. Saint-Ouen aprovecha el distanciamiento de Ágata con el Amo para confesarle a éste que lo ha traicionado y lo ha engañado con ella.
5. El Amo perdona a Saint-Ouen con la condición de que le cuente cómo se comporta Ágata en la cama.
6. Con la intención de engañar al Amo, pues está embarazada de Saint-Ouen, éste le ofrece a aquél una noche con ella a escondidas.
7. Cuando el Amo está con Ágata en la noche, Saint-Ouen despierta a toda la familia y los descubren.

8. El Amo va a la cárcel por deshonrar a la familia de Ágata y es obligado a pagar para compensarlo.
9. El Amo debe hacerse cargo del hijo bastardo que le atribuyen. Manda al hijo con una familia en el campo.
10. Después de diez años el Amo realiza un viaje con su criado Jacques para ver a su hijo, recogerlo y llevarlo a que aprenda un oficio.
11. Durante el viaje su criado lo entretiene y se cuentan mutuamente sus historias de amor del pasado. El Amo cuenta lo que le ocurrió con Ágata.
12. Cerca del pueblo donde vive el hijo bastardo, el Amo se encuentra con Saint-Ouen, que ha ido a ver al niño, y se enfrenta con él. Lo mata. El Amo huye y Jacques es culpado por asesinato.
13. El Amo lamenta la pérdida de Jacques pero se reencuentra con él.

La acción del Amo en el momento presente de la obra (en el viaje donde cuentan sus historias), corresponde a los puntos 10, 11, 12 y 13. Los demás puntos son la regresión que le muestra a *Jacques* durante su camino.

Argumento del Amo por acto:

- ACTO 1- Durante un viaje, el Amo cuenta a Jacques, su siervo, el inicio de su historia de amor y escucha la historia de cómo él se enamoró. Llega a una posada.
- ACTO 2- El Amo escucha la historia que cuenta la Posadera.
- ACTO 3- El Amo concluye su historia de amor. Se encuentra con un antiguo rival al que da la muerte y huye dejando a Jacques solo. Lamenta la pérdida de Jacques. Se reencuentra con Jacques.

Trama lineal de Jacques:

1. Jacques desea a Justine pero es novia de su amigo Diandre.

2. Jacques traiciona a su amigo y se acuesta con Justine en el granero donde duerme Diantre. Éste se da cuenta.
3. Justine engaña a Diantre y desmiente su encuentro con Jacques. Diantre perdona a Jacques.
4. Jacques, feliz por lo sucedido, se emborracha y desatiende sus obligaciones.
5. Su padre lo golpea por descuidar sus obligaciones y Jacques por coraje se alista en el ejército.
6. En una batalla le dan un balazo en una rodilla.
7. Cuando lo trasladan a un hospital, se detiene y se queda en la casa de una familia.
8. Un cirujano que lo atiende allí lo lleva al castillo donde trabaja.
9. Jacques se enamora de una mujer empleada del castillo donde trabaja el cirujano.
10. Jacques se emplea en el castillo como criado.
11. Después de 15 días lo traspasan con otro amo, y así sucesivamente, a través de varios amos.
12. Jacques acompaña al último de sus amos a un viaje donde se cuentan mutuamente sus historias de amor.
13. El amo de Jacques se encuentra con un rival al que da la muerte y huye. Jacques no logra escapar, es culpado por asesino y condenado a la horca.
14. Diantre encuentra preso a Jacques y lo salva. Jacques se entera que Justine y Diantre se casaron porque ella había quedado embarazada aquella vez del granero, y Diantre asumió que era su hijo.
15. Jacques regresa con su amo.

La acción de Jacques en el tiempo presente de la obra corresponde únicamente a los puntos 12, 13, 14 y 15; los demás puntos corresponden al relato que hace a su amo durante el viaje.

Argumento de Jacques por acto:

- ACTO 1- Durante un viaje, Jacques le cuenta a su Amo el inicio de la historia de cómo se enamoró y escucha la historia del Amo. Se ve interrumpido cuando llegan a una posada.
- ACTO 2- Jacques discute con la Posadera, escucha la historia que cuenta y le cambia el final.
- ACTO 3- Jacques escucha el final de la historia del Amo. Es capturado por el asesinato que comete el Amo. Mientras espera su ejecución, Jacques concluye solo la historia de cómo se enamoró. Un antiguo amigo lo libera. Jacques regresa con su amo.

El personaje de La Posadera y la historia que ella cuenta ocupan todo el segundo acto de la obra. La historia es sobre una Marquesa llamada Madame de La Pommeraye. No se anota explícitamente en ninguna parte del texto, pero se infiere que La Posadera está contando su propia historia y, por lo tanto, que es la misma persona que la Marquesa. En nuestra realización decidimos conservar esta interpretación para homologar a la Posadera con Jacques y el Amo en el hecho de contar sus historias de amor trunco.

A diferencia de Jacques y el Amo, la historia de la Posadera nunca revela alguna conexión con el presente; ella está únicamente exponiendo la trama y su postura al respecto, misma que se confronta con la de Jacques.

A continuación se expondrá la trama de la historia de Madame de La Pommeraye, que temáticamente complementa las otras dos historias:

1. La Marquesa Madame de La Pommeraye es seducida por el Marqués Des Arcis y se enamora de él.

2. Después de un tiempo, el Marqués se aburre de ella pero se lo oculta. Ella se preocupa ante el comportamiento del Marqués y quiere averiguar qué le ocurre, para lo cual le miente diciéndole que ya no lo ama, bajo sospecha de que él podría decirle lo mismo.
3. El Marqués se alegra y le dice a la Marquesa que tampoco la ama ya. Él le propone que sean amigos y se cuenten sus intrigas amorosas.
4. La Marquesa se encuentra con dos antiguas conocidas, Madre e Hija, que son prostitutas en otra ciudad. La Marquesa, iracunda por el abandono del Marqués, concibe un plan para vengarse de él; para tal fin les propone a Madre e Hija una mejor vida, sustentada por ella, con la condición de que hagan lo que les ordene. Ellas aceptan.
5. El Marqués le cuenta a la Marquesa todas sus conquistas amorosas. En un paseo se encuentran con la Madre y la Hija, que están allí por orden de Pommeraye, y platican con ellas. El Marqués queda enamorado de la Hija.
6. El Marqués le dice a Pommeraye que desea volver a ver a la Madre y a la Hija, a las que envía múltiples regalos. Ella accede con el plan de vengarse de él.
7. La Marquesa pide a la Madre y a la Hija que se alejen y no acepten nada del Marqués para hacerlo sufrir.
8. El Marqués, desesperado, expresa su deseo de casarse con la Hija; la Marquesa se opone en un principio pero finalmente accede.
9. Después de la noche de bodas la Marquesa le confiesa al Marqués que su esposa había sido prostituta. El Marqués se indigna y la abandona. Así, Madame de La Pommeraye culmina su venganza.

La historia que cuenta La Posadera concluye en este punto, sin embargo, Jacques, que ha estado discutiendo con ella a lo largo de su relato, le roba la palabra y le cambia el final, ya que no está de acuerdo con su visión de las cosas.



En el final que cambia Jacques, el Marqués perdona a la Hija por haber sido prostituta pues ha encontrado en ella a la mujer que ama, su esposa.

En este acto se clarifica y fortalece la relación de Jacques con su Amo, se exponen más ampliamente sus ideas y se presenta una variación de la situación de sus propias historias desde la perspectiva femenina, lo que provoca que confronten sus posturas con ella y entre ellos mismos. En general, podemos decir que se profundiza en el tema del amor, los celos y la venganza, para dar paso al desenlace de la obra.

La unidad de la obra está dada, entonces, en el asunto que trata, en su temática planteada. Como se mencionó, el segundo acto funge como complemento temático; se evidencia de este modo que el énfasis en la obra se concede más al fundamento de las acciones, lo que los personajes discuten acerca de ellas, sobre los comportamientos y motivaciones, que a un desarrollo anecdótico, el cual, por otro lado, es muy sencillo.

### **3.1.2.2 Tiempo y lugar**

La anécdota ocurre en el siglo XVIII, en un camino bucólico en Francia. La acción de los dos niveles mencionados ocurre en:

- Tiempo presente, el viaje: Un camino (espacio abierto), una posada (cerrado), un juzgado (abierto).
- Tiempo pasado, relatos: Casa de Ágata (cerrado), granero (cerrado), un jardín público (abierto), estancia Marquesa (cerrado), calle (abierto).

Además existen en el texto lugares no definidos, dentro de los recuerdos de los personajes, que se entienden como lugares puramente virtuales y abstractos.

El tiempo de la acción es discontinuo y, como se mencionó, ésta no fluye linealmente. La acción en presente ocurre en dos días: una tarde, la noche y la mañana siguiente. La trama general ocurre en el lapso de diez años.

Conviene precisar que en el texto dramático no se especifican claramente los lugares ni el tiempo en que la acción transcurre, lo que nuevamente muestra la importancia fundamental de la acción dentro de JyA. Muchos datos expuestos en este apartado son interpretaciones que se infirieron a partir de la información contenida en la obra, complementada con la novela de Diderot.

### **3.1.2.3 Temática**

Como se señaló anteriormente, en este proceso no se hizo un análisis tomando el texto como un código o enigma que había que descifrar y entender, sino como una herramienta para expresar un contenido. Éste fue motivado como resultado de la lectura de la obra y, en realidad, fue el contenido del espectáculo, no del texto en sí.

De este modo, se definió un contenido que surgió de las temáticas presentes y latentes en el texto. La obra trata, pues, sobre la búsqueda del hombre por entender y encontrar sentido a su vida y a sí mismo, en medio de una existencia que descubre viciosa, caótica y repetitiva. Este asunto se desarrolla a partir de una historia acerca del amor, los recuerdos, el deseo, el erotismo, la traición, los celos, las ideas, la amistad y la venganza.

### **3.1.2.4 Dimensión mítica**

Desde los primeros semestres de estudio en el CLDyT, gracias a la asignatura de *Comentario de textos* cursada con el profesor Alfredo Rosas, he considerado importante hacer una interpretación mítica y simbólica incluida en el análisis de las obras, así como procurar en el discurso escénico la presencia de este tipo de elementos.

Debo señalar que la importancia de proveer al discurso escénico con componentes de carácter simbólico y mítico responde a un interés personal. Si bien es cierto que elementos de este tipo se encuentran en un sinnúmero de obras artísticas, pinturas, novelas, películas; también debe considerarse que su estudio, al menos con relación al análisis de temas inconscientes universales, se basa en

la hipótesis de la existencia y funcionalidad del inconsciente colectivo. Debido a esto, muchas afirmaciones realizadas acerca de la operatividad de estos contenidos, en relación con la percepción e interpretación del espectador, son, en sí mismas, cuestionables.

Mi interés por contemplar una dimensión universal (mítica) en la interpretación de las obras y en el armado de un discurso, se debe al supuesto de que la presencia de estos componentes proporciona a la obra contenidos universales que le dan más alcance, es decir, que trasciende el contexto inmediato y podría vincularse, idealmente, con cualquier individuo.

El fundamento, a *grosso modo*, subyace en la afirmación de que los mitos, que están presentes en cada cultura y que se van actualizando y re-significando con el tiempo, son proyecciones de los contenidos de un inconsciente colectivo, y que éstas no son más que procesos psíquicos inherentes al hombre, que éste comparte con todos los de su especie.

Finalmente el sentido que encuentro en nutrir la realización escénica de este modo, consiste en complejizar el contenido de la obra, hacerla más profunda y detallada, para brindar varios niveles de interpretación. Un principio de trabajo, al que me he apegado, indica que un espectáculo se compone por detalles, y que son éstos los que le otorgan sentido, viveza y a partir de los cuales puede vincularse el público.

De esta forma, por una parte, atribuí en mi interpretación una equivalencia de las figuras de Jacques y su Amo con las de Vladimir y Estragón, de *Esperando a Godot*, y con Don Quijote y Sancho Panza. Aunque estos personajes, aparejados, no corresponden a un arquetipo definido, componen figuras de amplio significado en la cultura universal. Por otra parte, y complementando lo anterior, se encuentra en estas obras el símbolo del *camino*, que emprenden, atraviesan, o en el que esperan indefinidamente los personajes, pero que también remite a un *viaje*.

El factor del viaje correspondería a lo que se define como un “símbolo de trascendencia” en el libro de C.G. Jung, *El hombre y sus símbolos*. A partir de este componente común de *Jacques y su amo*, *Esperando a Godot* y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, es que atribuyo equivalencia en las figuras de las parejas protagónicas.

En *El Hombre y sus símbolos* se explica, en un artículo de Joseph L. Henderson, acerca de los símbolos de trascendencia:

... señalan hacia la necesidad del hombre de liberarse de todo estado del ser que es demasiado inmaduro, demasiado fijo o definitivo. En otras palabras, conciernen al desligamiento del hombre –o trascendencia- de todo modelo definidor de existencia, cuando se avanza hacia otra etapa superior o más madura en su desarrollo.<sup>20</sup>

Como complemento de las ideas anteriores, y con la intención de aclarar la relación que encuentro de los símbolos de trascendencia con las obras mencionadas, cito dos fragmentos más del mismo artículo:

... el tema del viaje solitario o peregrinación, que en cierto modo parece una peregrinación espiritual en la que el iniciado entra en conocimiento con la naturaleza de la muerte. Pero ésta no es la muerte como juicio final u otra prueba iniciatoria de fuerza; es un viaje de liberación, renunciación y expiación, presidido y mantenido por cierto espíritu de compasión.<sup>21</sup>

En un período de vida posterior puede no necesitarse romper todos los lazos con todos los símbolos de contenido significativo. Pero no obstante, se puede estar lleno de ese espíritu de divino descontento que obliga a todos los hombres libres a enfrentarse con algún nuevo descubrimiento o a vivir de una manera nueva.<sup>22</sup>

Así, el contenido de la obra adquiere otra dimensión y se vuelve más complejo. No sólo observamos a Jacques y al Amo como los personajes de su historia particular, sino como figuras que representan al hombre en un proceso que, de uno u otro modo, todos atravesamos. Jacques y su Amo realizan un viaje de

---

<sup>20</sup> Carl Gustav Jung, *El Hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1966, p.149.

<sup>21</sup> *Ídem*, p.150.

<sup>22</sup> *Ídem*, p.151.

liberación en el que se encuentran a sí mismos, lo que han sido sus vidas, y al final reemprenden el viaje con una visión diferente, para “vivir de una nueva manera”. O, de otro modo, Jacques y su Amo representan al hombre en el camino de su vida, tratando de entenderla y de hallarle explicación, buscando una redención.<sup>23</sup>

### **3.1.2.5 Descripción de los personajes**

En el texto se presentan 15 personajes, además de criados y campesinos que aparecen incidentalmente: Jacques, El Amo, La Posadera, El Caballero de Saint-Ouen, Diantre Hijo, Diantre Padre, Justine, El Marqués Des Arcis, La Madre, La Hija, Ágata, La Madre de Ágata, El Padre de Ágata, El Comisario y El Juez.

En el proceso, para ajustar los roles de trabajo con actores, se hizo una ligera adaptación de los personajes; se eliminó el personaje del Juez, pues su intervención se adaptó con otra participación del Comisario, y el personaje de Padre de Ágata se cambió, para poder ser abordado por una actriz, a Hermana de Ágata.

Es importante precisar que, de acuerdo al método actoral planteado (cuya descripción se desarrollará en el apartado de *Actoralidad*), no se realizó un elenco definiendo los “personajes” que interpretaría cada actor, sino que se concibió este reparto a manera de *roles* de trabajo que cada quien llevaría. De este modo, por ejemplo, Miguel, el actor, no actuaría el papel de Jacques, sino que laboraría con ese rol dentro del proceso, entendiendo al personaje literario como una herramienta que ofrece material para abordar las relaciones dramáticas.

Para iniciar el trabajo con el texto se realizó una descripción muy general de los personajes, sobre su condición, rasgos de carácter y físicos, a partir de la cual,

---

<sup>23</sup> Este análisis resulta una interpretación de los contenidos presentes en el texto. Sin embargo, la puesta en escena contó además con otro símbolo que se describirá en el apartado de *Espacio*.

durante el proceso escénico, a través de ejercicios y nuestro análisis de los mismos, se pudiesen definir los *estados*<sup>24</sup> y las relaciones que habían explorarse.

Los personajes que cuentan con mayor complejidad e información para un análisis son Jacques, el Amo y la Posadera. Los demás aparecen como *tipos* y funcionan unilateralmente desde la óptica del relato en el que aparecen; por lo tanto, no cuentan con una descripción muy amplia.

Debo señalar que la siguiente descripción de los personajes no pretende una objetividad con la información del texto, pues aunque surja de allí, dicha descripción se realiza según la concepción del espectáculo y su contenido:

- **Jacques:** En un principio es racional y un poco determinista. Es extrovertido, expresivo y siempre quiere exponer su punto de vista. Todo lo que plantea como explicación de las cosas lo cuestiona al final, para dar paso a nuevas posibilidades.

Su condición de criado lo hace ser sutil e influyente. Tiene gran fuerza de voluntad y se interesa por no cuestionarse demasiadas cosas que no tienen remedio en su vida.

Físicamente sólo se anota que es cojo, debido al balazo que recibió en la rodilla derecha durante una batalla.

- **Amo:** Es pasional y romántico. Es guiado siempre por sus deseos que impone a la voluntad de quien puede. Todas sus opiniones sobre el mundo están basadas en sus íntimos deseos y desprecios, sin análisis profundo. Cada cosa para él es prácticamente unilateral. Busca que toda su circunstancia se ajuste a las necesidades de su concepción del mundo sin requerir de un sustento lógico o un análisis racional. Fácilmente se le influye, y sus deseos y opiniones cambian rápidamente; no cuenta con gran determinación.

---

<sup>24</sup> Este procedimiento se precisará en el apartado de *Actoralidad*.

Forma parte de la aristocracia; tiene poder, busca conservarlo y teme perderlo. Gusta sentir satisfacción al cumplir sus deseos.

- **Posadera/Madame de La Pommeraye:** Mezcla su sentido racional con sus impulsos emocionales. Es extrovertida y gusta de expresarse tanto como Jacques. Ella juzga los hechos de modo más sentimental y no busca explicación a las cosas.

Es marquesa venida a menos y eso la frustra y hace complejo su carácter. Busca imponerse mediante su voluntad. Es fácilmente conmovible y entregada a sus deseos. Tiene determinación en sus posturas.

- **Marqués Des Arcis:** Es pasional, generoso y un poco libertino. Noble, amigo de Madame de la Pommeraye y enamorado de la Hija.
- **Saint-Ouen:** Es amigo del Amo pero no es de su misma condición social. Tiene fuerza de voluntad, es influyente, perspicaz y egoísta.
- **Diantre Hijo:** Amigo de Jacques. Es voluntarioso y bien intencionado. Ama a su novia Justine y siente celos por ella. Teme a su padre Diantre.
- **Diantre Padre:** Viudo, padrino de Jacques y padre de Diantre Hijo. Ama a su hijo y a Jacques casi por igual. De oficio construye y repara carretas. Siente gran responsabilidad por el cuidado de su hijo y lamenta el tener que encargarse solo de él.
- **Justine:** Novia de Diantre Hijo. Ama a Diantre Hijo pero es joven y también desea a Jacques.
- **Ágata:** Amante de Saint-Ouen y objeto de deseo del Amo. Es burguesa y aspira a la clase aristócrata.
- **Madre:** Por necesidad ha tenido que volverse prostituta junto a su hija. Es antigua conocida de Madame de la Pommeraye. Busca el bien de su hija.

- **Hija:** Es prostituta para ganarse la vida junto a su madre. Es antigua conocida de Madame de la Pommeraye. Es soñadora e inocente. Se enamora del Marqués Des Arcis.
- **Madre de Ágata:** Burguesa, interesada en ganar favores de la aristocracia.
- **Hermana de Ágata:** Estima a su hermana y se preocupa por ella.
- **Comisario:** Cumple con su deber, apresa a Jacques y lo condena a muerte.

Como se ha mencionado, se adaptaron los personajes para el proceso escénico y quedaron solamente catorce: Jacques, El Amo, La Posadera/Pommeraye, Saint-Ouen, Diantre Hijo, Diantre Padre, Justine, Ágata, Marqués Des Arcis, La Madre, La Hija, Madre de Ágata, Hermana de Ágata y El Comisario; además de criados y campesinas.

El trabajo escénico se realizó con siete actores: tres mujeres y cuatro hombres. Dos de los hombres y las tres mujeres laboraron con más de un personaje; los dos actores que se ocuparon de Jacques y el Amo no abordaron a ningún otro.

Para concluir este apartado debo mencionar que la novela *Jacques el fatalista* de Diderot, fue una referencia que nutrió en más de un sentido el proceso; tanto en el análisis de los personajes y las situaciones, como en el bagaje sobre conceptos e ideas afines con la obra dramática y el espectáculo.

### 3.2 Espacio

La labor sobre el espacio en JyA, como se indicó, surgió de la inquietud por trabajar con un dispositivo escénico específico: espacio en “H”, o espacio con dos frentes de público confrontados.



Durante este proceso de concepción, e incluso durante la primera fase de ensayos con actores, hubo varias sesiones con el escenógrafo para definir el espacio de JyA.

El escenógrafo fue Sergio López Viguera, compañero de la carrera. Con él hubo largas discusiones pues no coincidíamos en la definición de un espacio para la obra. Ahora pienso que estas discusiones se debieron a que él proponía distintos espacios cuando yo ya había concebido uno, pero sin atreverme a definirlo.

Aunque al inicio del proceso tenía ya la inquietud y el anhelo por trabajar en el espacio con dos frentes, me encontraba con la disposición de recibir las propuestas de Sergio, en el afán de llevar una elaboración grupal de la obra. Sin embargo, cuando miré sus primeros bocetos, que mostraban espacios frontales o semi-arena, comprendí que esas disposiciones escénicas no me brindaban nada en aquel momento para abordar este proceso; simplemente no les encontraba sentido ni justificación.

Posteriormente expresé mi deseo de abordar el escenario con dos frentes de público, y después de discutir nuevamente sobre la forma de ese escenario - Sergio proponía al inicio un rombo-, finalmente se decidió el dispositivo escénico de JyA (ver fig. 1.1).

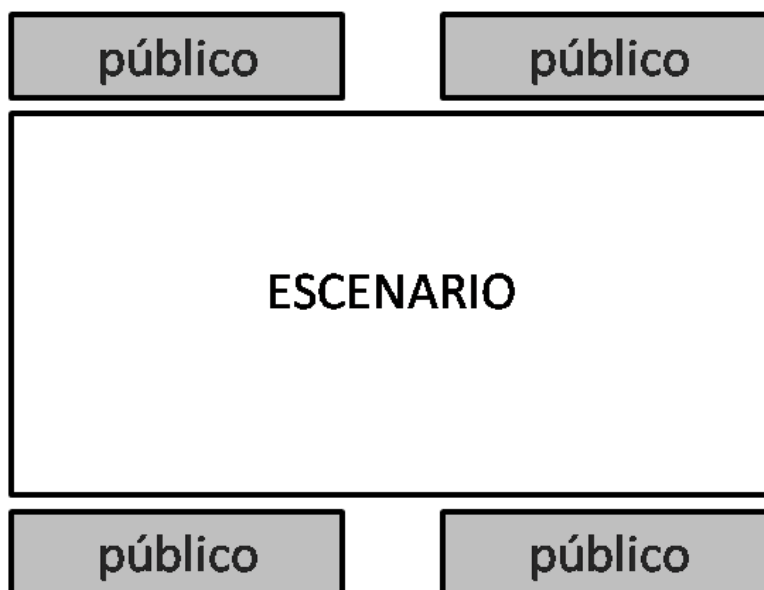


Figura 1.1

Si bien el objetivo era que la obra pudiera presentarse en espacios diversos, el trabajo sobre este espacio se efectuó con referencia al Aula-Teatro Escenario del Auditorio Justo Sierra/Che del CLDyT. Se trata de un dispositivo escénico con dos frentes de público paralelos que sitúa la acción al centro. Cada frente se divide en dos bloques dejando un espacio a la mitad. Así, hay cuatro entradas y salidas para actores (ver fig. 1.2).



Figura 1.2

La labor del espacio en JyA, así como con los otros elementos rectores de la escenificación, fue un proceso de exploración que no agotó sus puntos de búsqueda cuando terminó el proyecto. El interés inicial por este dispositivo escénico se integró conceptualmente al discurso de la obra y a la relación planteada entre público y espectáculo.

De acuerdo al discurso y al planteamiento ficcional de la obra, el espacio se conceptualizó de la siguiente manera:

- Al situar la acción al centro de dos hileras de espectadores, formando así una especie de “pasillo” entre ellos, se pretende sugerir la idea de un trecho de camino; justo la parte del camino del viaje de Jacques y el Amo que al público le toca presenciar. La intención es que se asuma este espacio, conceptualmente, como transitorio, como un lugar de paso donde lo que

sucede allí es efímero; precisamente como un trecho de camino en un viaje y como la obra de teatro que se presencia.

- Al tener el concepto de un “trecho de camino”, generado por el espacio situado entre los dos frentes de público, y al tener, asimismo, un pasillo que corta por la mitad las hileras de público, proponiendo así, conceptualmente, otro sendero del camino, se construye la idea de dos caminos que se cruzan, una encrucijada. Ésta es un símbolo que representa un lugar de encuentro y de confrontación con el destino, pues es un lugar de decisión. Según el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier: “La encrucijada es el encuentro con el destino.”<sup>25</sup> Asimismo:

... puede también revelar el sentimiento de que uno se encuentra en un cruce de caminos y que una orientación nueva, decisiva, debe tomarse.

Según la enseñanza simbólica de todas las tradiciones, un detenimiento en la encrucijada parece de rigor, como si una pausa de reflexión, de recogimiento sagrado, es decir, de sacrificio, fuera necesaria antes de la prosecución del camino elegido.

(...)

En la verdadera aventura humana, la aventura interior, uno no encuentra en la encrucijada más que a sí mismo: se ha esperado una prueba definitiva, no hay más que nuevos senderos, nuevas pruebas, nuevos andares que se abren.<sup>26</sup>

En el proceso se desarrolló este contenido. Así, conceptualmente, Jacques y el Amo, durante su viaje, han llegado a una encrucijada y se les presenta ante sí la posibilidad de elegir cualquiera de las cuatro alternativas, los cuatro caminos. Ellos emprendieron un viaje de cambio, de reflexión, y la encrucijada se les aparece como un encuentro con su propia historia, consigo mismos.

Cabe mencionar que este símbolo, como muchos otros elementos de significado en el discurso de JyA, no tuvo la intención de ser explícito, sino la de

---

<sup>25</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986, p.448.

<sup>26</sup> *Ídem*, p.449.

otorgar, a través de un detalle, otro nivel de significación e interpretación a la obra: su dimensión mítica. De esta manera, personalmente, encuentro más completo y con más sentido el contenido de la escenificación, ya que el discurso no apela desde un sólo plano, sino que aporta signos que, aunque no se hagan conscientes para el espectador, éste los percibe, componen una unidad y pulsán en el fenómeno teatral.

En cuanto a la relación planteada entre público y espectáculo, este espacio (con dos frentes), favorece a la integración del convivio teatral, pues, por una parte, se reduce al mínimo la distancia entre el público y los actores (cuando la obra se presentó en recintos teatrales, la gente necesariamente debía compartir el escenario con ellos), y por otra, existe un principio de encuentro en el formato que sitúa a los espectadores frente a frente, ya que éstos, así, necesariamente forman parte de la obra, pues sus impresiones, que son visibles, se suman al juego escénico, y hay una práctica imposibilidad de que alguna persona se abstraiga y se aísle totalmente de los demás espectadores y actores.

El espacio escénico planteado para JyA resulta poco convencional para el contexto teatral donde se desarrolló el proyecto, pues a pesar de las incontables posibilidades del teatro, el dispositivo frontal sigue siendo el más común en la escena occidental, al menos en los círculos del teatro oficial. Así, la disposición espacial a la entrada del público, genera en éste una particular expectativa, distinta a la impresión que provoca un formato frontal. La intención era que la disposición de la gente cambiara y se permitiera una relación más incluyente y de complicidad entre espectadores que se encontraban frente a frente.

La idea era que el espectáculo situado al centro del público obligara al espectador a incluir a las personas que tenía de frente, en el “fondo” de la escena, como parte del suceso y del discurso, y a que, al tomar conciencia de esto, también él se sintiera expuesto e involucrado como parte del mismo fenómeno.

Se planteó pues, este dispositivo, como un espacio de encuentro, intimidad y convivencia.

Incluiré en este apartado la descripción de la conceptualización del diseño de escenografía, iluminación y vestuario, pues considero estos elementos como implicaciones del trabajo sobre el espacio, en tanto que juntos plantean relaciones físicas que lo definen. Además, habrá de considerar que este eje de construcción se desarrolló a partir del concepto de Espacio, supeditado a éste, la labor sobre sus elementos compositivos de escenografía, iluminación y vestuario.

El punto a resolver en la conceptualización del espacio y de los diseños que lo definirían, era la premisa general de que éstos no debían dar significados claros ni sugerir un contexto ficcional *a priori*, es decir, evitar la ilustración y el decorado del siglo XVIII, el granero, el jardín, etc., para que éstos fuesen sugeridos por los actores, ya que se había determinado que el eje discursivo estaría regido por ellos.

Lo más importante era que los espectadores encontraran sentido en las dinámicas de relaciones ejercidas por los actores y en sus imágenes, procurando así un vínculo entre éstos y aquéllos. La idea, por tanto, era que ningún elemento visual tuviera un significado claramente definido previo a su relación con el actor, y que, de este modo, apoyara justamente su discurso, compuesto por sus relaciones y acciones, al acotarse a sus sugerencias para completar su significación.

### **3.2.1 Escenografía**

Podemos decir que la escenografía es la conceptualización de las relaciones entre colores, texturas y formas de una realización teatral.

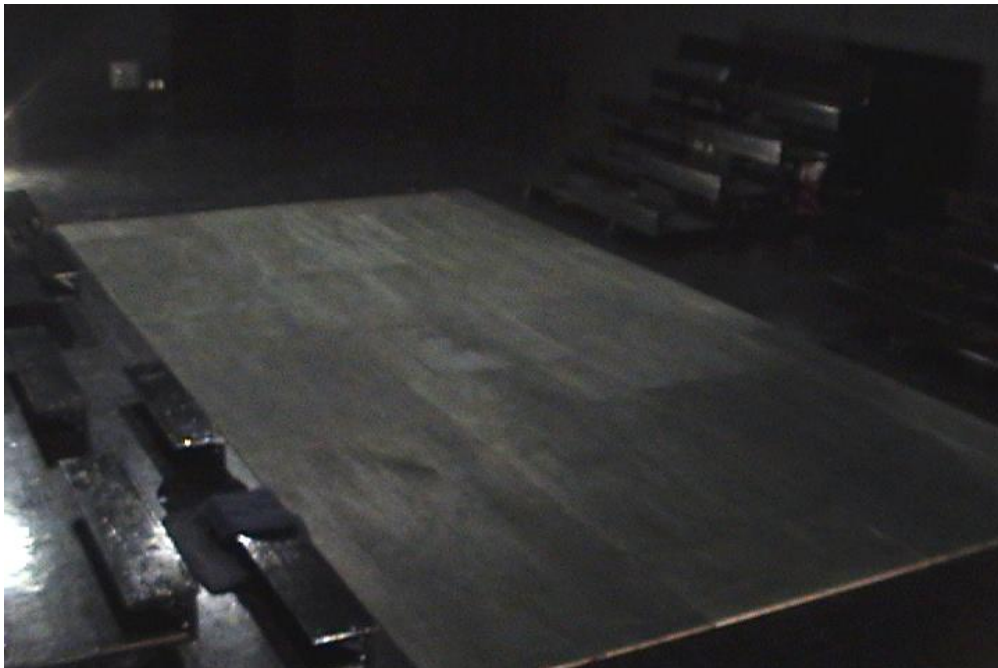
La propuesta escenográfica de JyA tenía la intención de generar un *ambiente* rústico, que se integrara como parte del universo ficcional, pero que no tuviera referencias concretas con alguna época o lugar; en este caso, con el siglo XVIII, con Francia o un camino en medio del campo.

De acuerdo a lo anterior, el propósito era que los objetos escenográficos y de utilería fuesen lo más concretos posible, es decir, que no remitieran a nada más que a ellos mismos, planteando por sí mismos una significación ambigua,

para poder re-significarse y adquirir un significado ficcional claro a partir de la relación que el actor estableciera con ellos. La finalidad era que se construyera el universo ficcional de JyA, y que éste constituyera su propio universo referencial particular.

Con relación al ambiente rústico que se buscaba, se decidió que el material para la utilería y escenografía sería madera sin barnizar. Se dispuso que no podría haber materiales como plástico o metal.

Después de la definición y conceptualización del espacio, se desarrolló un diseño escenográfico que, por las implicaciones y condiciones de producción del proyecto, no pudo conservarse y concretarse fácticamente a lo largo del proceso. Este diseño se componía por un piso de madera (triplay), pintado de verde oscuro, que delimitaba el *área de acción*, es decir, formaba un rectángulo acotado por los dos frentes de público (ver fotografía 1).



Fotografía 1

La intención con este diseño fue, en primer lugar, no dejar un espacio vacío o desprovisto de signos. La idea con el pigmento verde oscuro era que operara también con una significación ambigua, que no diera oportunidad para alguna interpretación previa, y que pudiera adaptarse a los diversos espacios ficcionales planteados. La pintura con la que estaba teñida la madera dejaba ver sus vetas y no tenía barniz para darle una impresión rústica.

En segundo lugar, el propósito de la delimitación del espacio de acción con madera, fue apoyar el planteamiento de convención consciente de la obra, ya que se marcaba claramente cuál era el espacio ficcional y de juego, fuera del cual los actores se relacionaban cotidianamente a la vista del público.

Conjuntamente, este diseño aportaría a la formación de imágenes generadas por los actores al marcar un eje de composición, apoyaría visualmente al enfocar la atención del público hacia el área delimitada, y acentuaría la expectativa y la disposición que genera en el espectador el dispositivo escénico al presentarse un elemento incierto con un significado latente. En suma, el piso de madera no tendría otro significado que el de acotar el espacio donde actuarían los actores, adaptándose a las sugerencias de éstos, cuando están en una posada, en un camino real en Francia, en un jardín público o un granero.





Fotografías 2 y 3: Grabación *Jacques y su amo*, Aula-Teatro Escenario del Auditorio Justo Sierra/Che, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (2007)



Fotografías 4 y 5: Grabación *Jacques y su amo*, AUDJSCH, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (2007)

Como se ha indicado, la concreción de este diseño sólo fue posible en unas pocas funciones, ya que no existía un equipo de producción o apoyo técnico que atendiera al mantenimiento y transporte de ocho tablonces de triplay de acuerdo a las necesidades del proyecto.

De este modo, hubo que adaptar este concepto a las condiciones de trabajo que se tuvieron. Para la mayoría de las funciones se delimitó el espacio de acción en el suelo con “masking tape” color azul o con “cinta de aislar” verde. Así, se

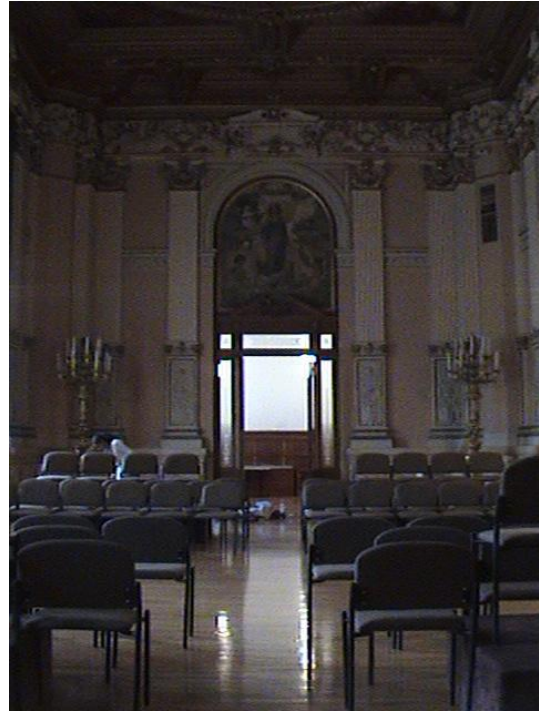
perderían muchas cualidades que aportaba el diseño, pero se conservaría el apoyo a la convención consciente y a la atención visual del público, pues el área de acción seguiría estando claramente marcada en el piso.



Fotografía 6: *Jacques y su amo*, función 20 de junio de 2008, AUDJSCH, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM



Fotografía 7: *JyA*, función 20 de junio de 2008



Fotografía 8: Espacio de *JyA* en el MUNAL (2008)



Fotografía 9: *Jacques y su amo*, función 14 de febrero de 2008, Rectoría de la Universidad Autónoma Chapingo (UACH)

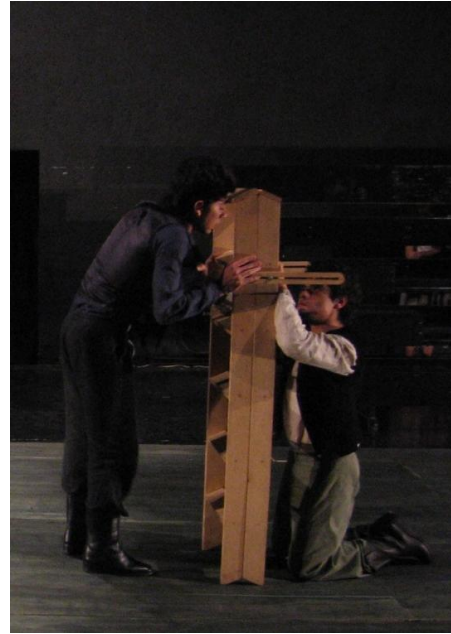


Fotografía 10: *Jacques y su amo*, función 20 de junio 2008

Como este diseño no pudo concretarse en cada presentación de la obra, los demás elementos escenográficos fueron los que realmente compusieron el concepto escenográfico, que pudo aportar un ambiente rústico al espacio, que concedió unidad visual a la estética de la escenificación y que completó el universo referencial de JyA, en la mayoría de sus funciones.

Luego de otro transcurso de discusiones con el escenógrafo, se logró unificar un concepto de diseño para los principales elementos escenográficos. Éstos, sugeridos desde el texto, tendrían que ser varias sillas, mesas, una escalera y una rueda de carreta.

Como sillas, se construyeron seis cubos de madera que se usaron como practicables; para la mesa, se construyó una de madera sin acabados; se usó una escalera de madera tipo tijera; y también se construyó una rueda de madera.



Fotografías 11, 12 y 13: Grabación *Jacques y su amo* (2007)

Consecuente con la propuesta de *teatralidad* de la realización escénica y al eje discursivo situado en la actuación, se desarrolló, en el proceso, el trabajo sobre la re-significación de objetos. El objetivo era que hubiera pocos elementos en la obra y que, a partir de los diversos usos que el actor hiciera de ellos, representaran

objetos diferentes y sugirieran lugares distintos: el actor como el principal motor de la ficción.

De esta manera, el área de acción, durante el transcurso de la obra, aparecía generalmente desprovista de signos, vacía, a no ser cuando se usó el piso de triplay. Los actores, así, podían definir los lugares específicos de la ficción, a partir de sus relaciones y del diverso uso de los objetos que introducían y extraían continuamente de escena.

### **3.2.2 Iluminación**

La iluminación de JyA también estuvo a cargo de Sergio López Viguera. Su diseño, que planteaba diversas atmósferas para la escena, no pudo concretarse dada la falta del equipo necesario en la mayoría de los espacios. Así, el concepto lumínico, que técnicamente estaba imposibilitado, terminó adaptándose y contribuyendo al discurso aportando contrastes que apoyaban el ritmo visual del espectáculo.

Así, la iluminación de la obra se definió con tres ambientes generales y una luz especial.

Para el primer acto de la obra, si había la posibilidad de usar las luminarias con filtros, se usaba un ambiente con tonos cálidos, naranjas, amarillos y rojos, pero sin saturar la atmósfera con el color. En el segundo acto se propuso un ambiente con tonos fríos o, si no había oportunidad, se planteaba, al menos, un poco de penumbra, para sugerir la idea de la noche que *Jacques* y el *Amo* pasan en la posada. El ambiente lumínico del tercer acto era parecido al del primero, con tonos cálidos pero con menor intensidad de luz, aunque mayor a la del segundo acto. La luz especial que había era para la escena 5 del tercer acto, una de las finales, cuando *Jacques* se encuentra en el patíbulo esperando a ser colgado y termina, mientras tanto, el relato de cómo se enamoró; este “especial” se componía por una lámpara situada en el piso, en un extremo del escenario (donde no había público), para iluminar al actor que estaba de pie en lo alto de la escalera de tijera, que también estaba colocada en un extremo.

En la descripción anterior, puede inferirse claramente una concepción ilustrativa de la iluminación, excepto por la luz especial, que aportaba sus cualidades lumínicas al discurso con la intención de potenciar la imagen escénica. Esta contradicción, de una propuesta ilustrativa dentro de una concepción *teatral* y de *convención consciente*, se dio debido a mi desconocimiento total por el lenguaje lumínico, sus cualidades y posibilidades.



Fotografía 14: Grabación *Jacques y su amo* (2007)





Fotografía 15: Grabación *Jacques y su amo* (2007)

Como se comentó, se intentó adaptar el concepto del diseño a las posibilidades técnicas que ofrecía cada recinto donde se presentaba la obra. En algunos espacios sólo se marcaron los cambios de ambiente con la intensidad de la luz o tapando alguna ventana con una cortina; no obstante, hubo lugares donde no pudieron marcarse tres ambientes o la luz especial del final. Así es como la iluminación perdió su sentido ilustrativo –de manera no consciente-, y aportó el apoyo rítmico, consecuente con la convención consciente y la teatralidad, dejando a los actores las sugerencias de la noche, el camino durante la mañana, etc.

La obra se presentó también en sitios donde la iluminación natural aportaba al ambiente de la obra. Este tipo de fenómenos, que se fueron identificando en el transcurso de las funciones, transformaron el sentido del espacio y su valoración en relación al discurso del espectáculo.

### 3.2.3 Vestuario

El diseño de vestuario respondió a la necesidad de situar a los personajes en un tiempo y espacio específicos dentro de la ficción (el siglo XVIII, en un camino, una posada, etc.), con el principio de que debía ser lo suficientemente *teatral* para que lo que terminara por definirlo fuera la acción en escena. Es decir, se tuvo el mismo planteamiento que con la escenografía: dotar a la obra con signos vagos que adquirieran completo significado ficcional hasta que se articularan con la acción escénica. La diseñadora de vestuario fue Patricia del Razo Martínez.

Se decidió que el vestuario se compondría por prendas actuales, combinadas de tal forma que comprendieran atavíos extraños y ambiguos, pero que pudieran ajustarse como referente del planteamiento ficcional del siglo XVIII una vez iniciada la acción escénica. Asimismo las indumentarias servirían, también, a cierto nivel, para atribuir estatus y carácter.

De esta manera, se usaron prendas contemporáneas que, teatralmente, podrían hacer referencia al siglo XVIII; por ejemplo: botas, chalecos y faldas.



Fotografía 16

Cinco de los siete actores del elenco tuvieron que trabajar con más de un personaje, además de presentarse en escena como criados o campesinas, lo que les hizo contar con tres o cuatro atuendos diferentes. Para resolver la necesidad de agilizar los cambios, se definió un vestuario base, sencillo, para cada actor, que refería a un personaje, y sobre éste se ajustaban distintas prendas que lo diferenciaban e indicaban que se trataba de otro personaje.

Esta dinámica componía, asimismo, el planteamiento de convención consciente y teatralidad de la obra, pues la sencillez de los vestuarios permitía reconocer fácilmente a los actores y seguir el acuerdo de que un mismo actor jugaba como varios personajes.

Lo que se ha descrito acerca del espacio, hasta ahora, fue lo que se conceptualizó en el proceso de concepción y, en general, en el proceso previo al estreno. Más adelante, ya experimentando y observando las funciones en distintos lugares, reconocí ciertas cualidades que derivaron en una nueva valoración y un desarrollo del concepto espacial.

De alguna manera, la proposición espacial de JyA, o la manera en que tuvo que adaptarse en distintos sitios, originaba que las cualidades inherentes del espacio, de cada lugar donde se presentó, modificaran considerablemente la experiencia estética del fenómeno escénico, definiéndolo así, de distintas formas.

Todas las obras de teatro, en mayor o menor medida, sufren variaciones de este tipo al presentarse en distintos recintos, pero la peculiaridad de esto en JyA, consistió en que, según mi percepción, el espacio envolvía la totalidad del fenómeno. Había una sensación de que el espectáculo involucraba e implicaba, la totalidad del espacio: el techo o el cielo raso, las paredes o los árboles, el público, los actores, el piso, las sillas de los espectadores, la luz, etc., de una manera envolvente; es decir, que el *ambiente* de un lugar distinto a otro y su arquitectura, modificaban enormemente la estética de la escenificación. Pero la obra, y esto fue una peculiaridad del espacio de JyA, siempre se adaptó cordialmente en cada

sitio, sin que éste representara un detrimento en su estética; más bien, resultaba interesante observarla en distintos espacios y lo que éstos, sensiblemente, le aportaban.

La conceptualización de estas experiencias me llevó al término de *ambiente*, por relacionarlas con las ideas que expone Richard Schechner acerca de lo que denomina *teatro ambientalista*, en su libro *El teatro ambientalista*. Asimismo, hay valoraciones (sobre todo acerca del espacio) y cualidades expuestas en dicho libro, acerca del fenómeno teatral, que equivalen con lo observado en el espectáculo y su funcionalidad en relación con el público y el espacio.

Debe aclararse que Schechner no plantea una teoría en su libro, sino que abstrae una serie de ideas y principios, a partir de su trabajo, que relaciona con el de otros creadores escénicos, que organiza en la noción de lo que llama *teatro ambientalista*.

La plenitud del espacio, las formas infinitas en que el espacio se puede transformar, articular, animar –esa es la base del diseño del teatro ambientalista. (...) Si el público es un medio en el que tiene lugar la representación, el espacio vivo es otro. (...)

El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos.<sup>27</sup>

Es importante precisar que se utilizan los conceptos de Richard Schechner como una referencia que puede clarificar el sentido de las experiencias vividas a partir de las funciones de JyA, y las cualidades del fenómeno escénico que se identificaron a partir de la funcionalidad del espacio, que modificaron el entendimiento y el proceso de búsqueda sobre el mismo.

JyA no fue, en rigor, un teatro ambientalista, según los planteamientos de Schechner, pero su proceso escénico y la integración orgánica de sus elementos compositivos durante funciones operaron en el sentido de este tipo de teatro; lo

---

<sup>27</sup> Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, Árbol editorial, UNAM, Dirección de Teatro y Danza, México, D.F., 1988, p.30.

que fomentó la exploración sobre sus conceptos fundamentales, principalmente en relación al espacio<sup>28</sup>.

Una de las cualidades presentadas por Schechner que se relaciona con este proceso, es que una obra de teatro ambientalista se encuentra, aún después del estreno, en continuo desarrollo y exploración de sus medios expresivos, considerándose como una entidad viva. Otra característica es que se concibe la estética del espectáculo, su discurso y su lenguaje como un proceso de elaboración continuo que se define por el modo en el que se desarrolla; se señala el compromiso de trabajo cotidiano, de actores y “creativos”, y la forma en que éste se lleva a cabo, como definidor del lenguaje que tendrá la realización teatral. Como se mencionó al inicio del Capítulo 2 de la presente tesina, el proceso escénico define el lenguaje que la obra tendrá.

Se referirán dos citas que apoyen esta noción:

... el diseño ambientalista = construcción. Las ideas son buenas, las interpretaciones preciosas, los modelos emocionantes, y todo se reduce a materiales y convertir el espacio en las formas que uno necesita.

Creo que es igual al actuar: el compromiso físico cotidiano es lo que cuenta. El espíritu es el cuerpo trabajando.<sup>29</sup>

De modo más concreto:

El diseño ambientalista se deriva del trabajo diario sobre la obra. (...) Los ensayos se llevan a cabo en espacios parcialmente terminados porque el trabajo de los actores corregirá los planos aún durante la fase de construcción. Después del estreno el espacio cambia conforme se van develando nuevos aspectos del trabajo.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> No se pretendió perfilar el proceso escénico en el sentido del teatro ambientalista, sino que la noción y las cualidades de este tipo de teatro apoyaron a perfilar con más conciencia la búsqueda sobre el lenguaje y la funcionalidad del espacio en JyA.

<sup>29</sup> *Ídem*, p.40.

<sup>30</sup> *Ídem*, p.41.

Pero, sobre todo, las cualidades del teatro ambientalista que me hicieron relacionarlo con JyA, fueron relativas al espacio. Esto se daba, básicamente, por el dispositivo espacial y su uso; la escena era abierta y en las imágenes necesariamente estaba incluido el público, y la mecánica escénica -en la que los actores se trasladaban y ejercían algunas acciones detrás de la zona de público-, implicaba al recinto que albergaba el fenómeno teatral como parte del mismo. No había un “fondo” del escenario y, fundamentalmente, la construcción de las escenas no limitaba su atención ni proyección al escenario, sino más allá del área de público.

Estas características equivalen con lo que apunta Schechner:

En el teatro ambientalista la luz y el arreglo del espacio hacen imposible ver una acción sin ver a otros espectadores que, por lo menos visualmente, son parte de la representación. Ni tampoco es posible evitar saber que para los demás uno es parte de la representación. Y puesto que el interpretar significa asumir una función ejecutoria, la arquitectura del teatro ambientalista obliga a cada espectador a que lo haga hasta cierto punto.<sup>31</sup>

Con la intención de aclarar y enriquecer el sentido de estas nociones, cito nuevamente a Kantor:

Este “*devenir*” del drama no puede esconderse entre bastidores. No se puede permitir ninguna puerta, ninguna salida lateral por la cual el drama pueda irse rumbo a la esfera “secreta” de los timbres y de la maquinaria de bastidores.

La realidad de la sala está relacionada con el proceso del devenir del drama y viceversa.

Antes de componer el escenario, hay que componer la sala.

Será la puesta en escena de la sala.<sup>32</sup>

Para que el fenómeno teatral suceda como tal, todos sus elementos compositivos, desde el texto hasta el espacio y el tiempo, deben operar conjuntamente,

---

<sup>31</sup> *Ídem*, p.49.

<sup>32</sup> Kantor, *op. cit.*, p.18.

difuminándose al conformar el discurso escénico, que es el que expresa el contenido. Entonces, mientras algún componente de la obra no esté articulado con el conjunto, no obtiene valor para el discurso ni para el fenómeno escénico, casi como si no existiera o lo hiciera como una interferencia.

Con esto, quiero afirmar que una obra de teatro es y *existe* en tanto que está sucediendo. Y que todos sus elementos, para que funcionen orgánicamente como unidad, debieron haberse trabajado así, en conjunto, y así haberse integrado, articulado y definido. De esta manera, en relación con la cita de Schechner, se asume que las propuestas de diseño serán modificadas en el proceso de ensayo con actores, pues responderán a las necesidades del discurso mismo, que es producto de la articulación orgánica y dinámica de sus componentes.

A partir de esto, es claro para mí, que el fenómeno que observé del espacio en JyA, el de un ambiente envolvente de todos sus componentes, no era un efecto fortuito, sino que fue producto del afianzamiento del dispositivo escénico y su asimilación por parte de los actores. En este sentido, puedo valorar la utilidad de ensayar exhaustivamente y en diversos espacios, pues éste fue el modo en el que los actores pudieron asumir y habitar el espacio de manera que pudiera producir los fenómenos descritos.

Richard Schechner menciona, en el libro citado, que el espacio ambientalista no pretende generar la ilusión de un lugar, sino que busca definir el espacio que *funcione* con la obra que encarna. *Jacques y su amo*, me pareció una obra en la que el espacio resultaba muy funcional.

Valga, nuevamente, una cita para aclarar estas ideas: *“La sensación que me da un espacio ambientalista que funciona con éxito es la de un espacio global, un microcosmos con fluidez, contacto e interacción.”*<sup>33</sup>

Debo insistir, como se ha indicado, en que muchos términos y conceptos dentro de la teoría escénica y dentro del teatro en general pueden resultar

---

<sup>33</sup> Schechner, *op. cit.*, p.63.

imprecisos y abstractos, ya que refieren a fenómenos que se cualifican sensiblemente, o porque no ha habido un acuerdo que los unifique. Referiré entonces, con la intención de aportar un panorama más claro, algunas características concretas y particulares de la obra que me hicieron relacionar su operatividad con este tipo de teatro.

Pude reconocer lo que denominaría como *ambiente* al notar que cada sitio donde se presentaba JyA, debía modificarse para adaptarse a su dispositivo escénico, transformándose al modo particular que la obra necesitaba; esto tanto los espacios alternativos como los teatros. Asimismo, la obra se adaptaba también en cada sitio y producía sensaciones distintas, por ejemplo, en un espacio abierto, como un jardín donde había mucho viento en la UAM Azcapotzalco, y un espacio cerrado, como una casa de la cultura en la delegación Gustavo A. Madero; también había diferencias entre, digamos, el espacio abierto de la UAM -el jardín completamente abierto con algunos árboles-, y el espacio abierto del patio central del edificio de la rectoría en la Universidad Autónoma de Chapingo –patio del casco de una hacienda que se remonta al siglo XVII-; o entre teatros distintos, como en el Teatro Julio Castillo, donde la obra fue muy diferente que cuando se presentó en el AUDJSCH del CLDyT, o en el auditorio de la UAM.

También noté que algo, que identifiqué como *ambiente*, cambiaba a partir de la materialidad del espacio mismo. Por ejemplo, la obra se percibía de manera muy distinta con el mármol del techo y las paredes, y el piso de duela del Salón de Recepciones del MUNAL, que con el piso de duela en conjunto con las paredes desnudas y las butacas del auditorio de la UIC; o en el mismo AUDJSCH, donde las funciones en las que se usó el piso verde de madera se percibieron distintas que cuando no se usó. Igualmente había diferencia enorme con la cantidad de público asistente: resultó radicalmente diferente algo como la misma UIC, función a la que acudieron unas 10 personas aproximadamente, y el Teatro Julio Castillo, donde habrán asistido, quizá, más de 300 espectadores.

La luz fue otro elemento donde identifiqué este aspecto. Por ejemplo, en el jardín de la UAM se colocaron unos cuarzos contrapicados, a nivel de piso, que



estuvieron encendidos desde que inició la función, todavía con luz de día (alrededor de las 6pm), que produjeron un ambiente peculiar a partir de un efecto lumínico al anochecer que resaltaba, sutilmente y poco a poco, el escenario iluminado; a diferencia del MUNAL, donde se utilizó la luz del Salón de Recepciones, cuyas fuentes eran candelabros eléctricos de piso y lámparas arbotantes, mezclados con el uso de las cortinas que comenzaban abiertas y terminaban cerradas, que generaban radicalmente otro ambiente. O distinto al AUDJSCH y al Teatro Julio Castillo, donde, para empezar, podía haber un oscuro total del espacio, y la iluminación era más elaborada, compuesta por luminarias teatrales.

De este modo es como la obra tuvo que adaptarse a distintos recintos y éstos a ella. Y así es como fui identificando las cualidades del teatro ambientalista presentes en JyA, reconociendo, primero intuitivamente, junto con mis colegas, que la obra respondía a sus propias necesidades. Por esto es que en el MUNAL, por ejemplo, no se delimitó el área de acción en el piso, pues la cinta azul no correspondía estéticamente con la duela del piso, ni con el mármol de las paredes ni con la madera de la utilería; y también por esto es que en la UAM, en el jardín, se vio que se aportaría más al espectáculo con una iluminación general que se fuera adaptando a la natural, que tratando de imponer con rigor el concepto lumínico.

Pero lo que provocaba, más que nada, este fenómeno de involucramiento, interacción y dinamismo de la totalidad del espacio, era la dinámica de los actores. Éstos, cuando no estaban en escena se encontraban detrás del público, junto con la utilería y los vestuarios. Así se producía una dinámica en la que los espectadores podían percibir que los actores los rodeaban, pues siempre transitaban cerca de ellos a su alrededor, y podían ver también, muy de cerca, sus cambios de vestuario. Esto, sumado a que los actores apelaban continuamente a dicho público de forma directa, o buscaban complicidad con él, y a que algunas acciones se desarrollaban fuera de escena (detrás de la gente), aportaba a que los asistentes se sintieran envueltos y parte del fenómeno que experimentaban.



Fotografías 17 y 18: *Jacques y su amo*, 14 febrero 2008, UACH



Fotografía 19: *JyA*, función 2 de diciembre de 2008, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM



Fotografía 20: *JyA*, función Salón de Recepciones, MUNAL (Agosto 2008)

Debo señalar que el concepto espacial de JyA se perfiló con referencia a los planteamientos del teatro ambientalista, y que, por lo tanto, las exploraciones sobre el lenguaje de la obra, sus medios expresivos, se empezaron a desarrollar en este sentido también, pero que no hubo oportunidad de llevarlos muy lejos, ya que, dadas las condiciones de producción del proyecto, se contó con pocas funciones, lo cual impidió darle continuidad a este trabajo.

Por último, en relación al espacio, debe mencionarse que hubo especial atención en la construcción de imágenes a partir de las relaciones de los actores. La finalidad era construir un espectáculo rico a nivel visual, que procurara la atención del espectador que, en nuestro contexto, por lo general, está acostumbrado a una rápida y continua lectura de imágenes.

Como conclusión, he de mencionar que todos los diseños de la obra acabaron muy distintos en su concreción, tanto por lo apuntado anteriormente acerca de que la integración orgánica de sus componentes, durante el proceso escénico, los modifica, como por las mismas condiciones de producción.

Esta tesina hace una reflexión, principalmente, del proceso actoral. Por eso y por la extensión misma de este trabajo, es que se presentan fotografías que hacen referencia a los diseños resueltos en la escena, y no las primeras propuestas bocetadas por los creativos.

### 3.3 Actoralidad

En el CLDyT comprendí que existen tantos tipos de teatro, con tan diversas funciones y finalidades, como personas puedan concebirlo y concretarlo. Esto se traduce en cierta ideología, ciertas inquietudes estéticas, métodos de trabajo, elección y uso de recursos, que terminarán definiendo el carácter y estilo de teatro.

En términos generales, puede decirse que cada circuito teatral, ya establecido y funcional en nuestro contexto, contiene su propia formación de “creadores”, ya sea en centros de estudio especializados, o a través del empirismo. Lo cierto es que, en la mayoría de los casos, estos “creadores” (directores, actores, productores, etc.), de los diversos circuitos teatrales, no tienen noción del tipo de teatro que desarrollan (su concepción y objetivos consecuentes y comprometidos) de acuerdo a su contexto y en relación a otras propuestas escénicas; de este modo existe una omisión grave que repercute en la falta de conciencia y lucidez en el desarrollo de proyectos, al ignorar la función social, política, cultural, ideológica y estética de su labor y del producto que ofrecen.

El desarrollo de una postura crítica ante el trabajo propio, de la cual resulta la expansión de la conciencia, dependerá en últimas consecuencias de cada individuo. No obstante, y desde otra perspectiva, no debe perderse de vista que el lugar de formación del “creador escénico” contribuye enormemente, o no, a la formación de un amplio criterio y compromiso ante el quehacer teatral.

A partir de los comentarios anteriores, me interesa aseverar, a través de mi experiencia, que en el CLDyT existen las condiciones para que el aspirante adquiera una noción muy general del amplio espectro teatral que se desarrolla y produce en el contexto nacional e internacional; donde la calidad y cantidad de referencias con las que cuenta dependen de sus propios intereses al respecto. Esto propicia que el estudiante de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras tenga una perspectiva amplia del quehacer teatral y sus implicaciones, lo que le da cierta

libertad de elegir, de acuerdo a sus inquietudes personales, el tipo de trabajo que lo motiva, y consecuentemente, el tipo de teatro que le interesa.

Desde el inicio de la carrera de teatro, y debido a diversas circunstancias y decisiones, me interesé por la labor del actor como parte esencial de la construcción escénica. Y más particularmente, al iniciar la concepción de JyA, rondaba mi cabeza un concepto sobre la actuación, que consideraba fundamental para ésta: el vago y ambiguo concepto de “honestidad en escena”.

Menciono que el concepto de “honestidad en escena” es vago y ambiguo pues carece de sustento concreto para apoyar un trabajo actoral. Lamentablemente, en el CLDyT es a partir de estos conceptos que los estudiantes desarrollan su entrenamiento como actores. Así como existen condiciones que contribuyen a la adquisición de una postura crítica, también hay una gran carencia en el plan de estudios que afecta en la continuidad de los procesos formativos, provocando que el estudiante se quede en un eclecticismo de conocimientos que, al no poder organizar en un método o una postura definida sobre el quehacer teatral, lo dejan a la deriva causando un detrimento en la profesionalización de su oficio.

Es así como un egresado del CLDyT puede desarrollar su oficio sin haber profundizado en ninguno de los múltiples conocimientos adquiridos, pudiendo laborar indistintamente, en diversos proyectos escénicos con características, filosofías y objetivos igual de disímiles. O, en otro sentido, es así cómo el egresado define una postura personal frente al quehacer teatral, y produce con más lucidez y conciencia sobre su oficio, pues se tuvo que ver forzado a fundamentar, primero para sí mismo, y posteriormente ante sus colegas, los principios y objetivos, a partir de los cuales trabaja.

Estas palabras previas pretenden contextualizar la descripción de la actoralidad en JyA, para aclarar que el esquema de trabajo, la concepción y valoración de sus elementos, no pretenden ser totalizadores; esta exposición

simplemente revisa el método que más se ajustó y funcionó de acuerdo a mis intereses personales en relación al teatro y al proceso del actor en él.

Como se anotó, a partir de distintos cursos con diferentes maestros, proyectos escénicos, lecturas y charlas con compañeros, valoré el concepto de “honestidad”. No obstante, en relación con el desenvolvimiento actoral, ninguno de estos cursos, maestros, proyectos, lecturas y compañeros, aportaron para traducir este concepto a términos concretos de elaboración. La voz que le decía al actor “debes ser honesto” o “hazlo con honestidad”, llegaba a sonar como un callejón sin salida y hasta un poco ridícula, por faltarle un sustento concreto y una forma tangible a partir de la cual accionar. Fue hasta que conocí al maestro Rodolfo Valencia que el concepto de “honestidad”, empezó a adquirir un carácter con fundamento, concreto y tangible.

No había conocido un sistema de trabajo en el entrenamiento de actores, ni un método para abordar la actuación, con una base técnica bien fundamentada y concreta, hasta que ingresé al curso de *Dirección de actores* con Rodolfo Valencia.

Debo mencionar que no aprendí el ahora llamado “Método Valencia” como tal. Por la forma en que el maestro llevaba la enseñanza en aquel momento, el tiempo fue insuficiente para llegar a una total comprensión y asimilación del método. Más bien, en los dos cursos que tomé con él, adquirí conciencia sobre ciertos elementos y principios actorales, me situé en un enfoque, hasta entonces desconocido, para pensar y percibir el fenómeno teatral, y se quedaron en mí conceptos e ideas, que como semillas, habían de madurar para comenzar a sintetizar y definir mi propia postura ante el teatro.

En JyA se comenzó a abordar la actoralidad con la premisa de comprender, prácticamente, el concepto de “honestidad” en escena. Para esto, la base fundamental fueron los conocimientos que adquirí en los cursos con Rodolfo Valencia.

Se ha anotado ya que justo durante el proceso escénico, y no antes, fue que todas las ideas sobre la actuación, la escena y el teatro, con las que inició JyA, se fueron finalmente comprendiendo y estructurando, para estructurar a su vez un sistema de trabajo del proceso mismo y un método para abordar la actoralidad. De hecho, ciertos elementos de dicho método no fueron identificados ni definidos sino hasta el final del proyecto. Lo que se describe ahora es una síntesis que ofrece un panorama general del planteamiento actoral; no sólo se exponen las premisas, sino el esquema de trabajo como se definió y completó después de dos años de labor.

El principal objetivo del proceso, desde el enfoque en que se fundamentó JyA, es que la obra de teatro *suceda*. Una idea fundamental que motiva la búsqueda e investigación en muchos procesos escénicos, consiste en que el fenómeno teatral que se plantea (en este caso, el evento convivial con fin de vinculación y reconocimiento), no tiene posibilidad de efectivamente “ocurrir”, a menos que se *realice*, que se lleve a cabo, con intención y convicción. Nuevamente me sirvo de Kantor para aclarar esta idea:

¡Una obra de teatro no se *contempla*!

(...)

El teatro no tiene que dar la ilusión de realidad contenida en el drama. Esta realidad del drama debe volverse realidad en el escenario. (...)

La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala.

El drama no tiene que “*pasar*” en el escenario, sino “*suceder*”, desarrollarse ante los ojos del espectador.<sup>34</sup>

Es decir, no basta con que siete actores salgan a escena con vestuario y enunciando correctamente los textos aprendidos, cumplan un trazo y marcaje de

---

<sup>34</sup> Kantor, *op. cit.*, p.17.



acciones, que la escenografía esté dispuesta, el público sentado y atento una hora y media, para que el fenómeno teatral suceda, para que el discurso se concrete y exprese los contenidos del espectáculo, y para que se genere un vínculo entre éste y el espectador. Para ello es necesaria una articulación orgánica de todos los componentes que integran el fenómeno. Esto es, una interacción bien organizada y de correspondencia entre los elementos en relación con la formación de sentidos, que implica una conciencia acerca de los mismos y una intención de expresarlos, lo que, finalmente, justifica, da coherencia y unidad al producto: la organicidad de la realización escénica.

Se entiende que esta organicidad de la totalidad se produce principalmente por el actor, pues es por medio de la acción escénica, ejecutada por éste, que todos los elementos de la obra se articulan adquiriendo coherencia y sentido. De acuerdo a esto, puede decirse, más sencillamente, que hay una sustancial diferencia entre un actor que interpreta, finge e imita comportamientos, relaciones y emociones, y un actor que los genera y transita por ellos como experiencia.

Existe una clara diferencia entre el discurso que se compone por la *representación* de, por ejemplo, el dolor de una despedida, y del que se compone por el *suceso teatral* del dolor de la despedida. Esta sutil diferencia del lenguaje escénico se hace contundente en términos de experiencia. El ánimo y la relación del público con el espectáculo son distintos cuando el espectador concede racionalmente a seguir los planteamientos del discurso, sin que éste efectivamente suceda, es decir, cuando percibe, lee y da seguimiento a la *representación* de acontecimientos, donde puede haber identificación mas no vinculación, a cuando el mismo espectador no sólo percibe, sino que *experimenta* un *suceso escénico, teatral*, que no pretende representar algo, sino donde efectivamente *algo ocurre, teatralmente*. Cuando el público da seguimiento a este tipo de eventos, es decir, cuando se integra al fenómeno, necesariamente existe un vínculo.

Cuando hablo de un “suceso teatral” o que “algo ocurre teatralmente”, quiero decir que es un evento estético, poético, que forma un discurso; me refiero al acontecimiento efectivo, que verdaderamente ocurre, que desarrollado con

lucidez y conciencia para la formación de un discurso, tiene la intención de expresar un contenido.

La diferencia entre un actor que trabaja, digamos, en términos de representación y un actor que lo hace en términos de experiencia, señala el principal fundamento que reconocí para la comprensión y el desarrollo laborable del concepto de “honestidad en escena”.

Una característica esencial de este proceso consiste en que el actor, como ser humano, trabaja consigo mismo, en sus términos y desde la capacidad de los medios de expresión con los que cuenta, dejando a un lado la idea de una entidad (personaje), cuya experiencia, deseos y emociones aspira imitar o encarnar, al identificarse o convertirse en ella.

Para una mayor claridad de lo que se describe, debe reiterarse que se considera al teatro como un espacio de encuentro entre seres humanos, un evento social, en el cual, lo que allí sucede con los participantes, ocurre mayormente en el terreno de la subjetividad, donde la percepción de la experiencia se hace de manera prominentemente sensible; y que se busca un vínculo genuino entre las personas presentes, un reconocimiento y, de cierto modo, una especie de comunicación, diálogo, o más específicamente, un contacto sensible con el “otro”. Entonces, el actor, para cumplir con estos objetivos, no debe “ocultarse” tras la idea de un personaje, cuyos modos, relaciones, sentimientos, acciones y deseos, representa o desarrolla con la suficiente distancia e indiferencia como para considerarlos ajenos a él, pues así está en relación con un imaginario ficcional y no con su compañero actor, el público y su situación, reales frente a él. Se busca una labor que el actor asuma y desarrolle lúcidamente desde sus propias posibilidades de sentir, desear, relacionarse, etc., en presente y en relación directa con las personas y la dinámica presentes, en tanto que lenguaje que expresará un contenido.

De esta manera, a diferencia de la concepción que toma al actor como aquel que representa personajes y situaciones, aquí el actor *“es aquel que lleva a*

*cabo la acción, sirviéndose del dominio del lenguaje de su oficio para ser un expositor lúcido y crítico de la conducta humana.*<sup>35</sup> Busca ampliar su “conciencia y la del otro frente al drama del ser humano”.<sup>36</sup>

### **3.3.1 Esquema de trabajo de actoralidad en *Jacques y su amo***

La actoralidad que se propone, desarrollada en términos de lo que he denominado “experiencia”, no parte de un texto, ni de la construcción de un personaje, ni de un imaginario ficcional que debiera ser representado; más bien, **se elabora a partir de un contenido que quiere expresarse**<sup>37</sup>, para lo cual se busca, a través de un proceso metódico, la forma que mejor lo haga: la conformación de un discurso.

Dada la concepción de este proceso, es fundamental para la realización escénica **la formación de un equipo que tenga un lenguaje común**, con un entendimiento unificado sobre los conceptos de los elementos que serán abordados, y una propia dinámica de trabajo, que resultará ser la dinámica del proceso mismo.

Para este fin, al inicio del proceso no se abordan el texto ni el contenido de la obra de forma directa. Se les plantea a los actores una serie de ejercicios que representan problemas actorales a resolver, donde se ejercitan elementos particulares de su lenguaje. A partir de estas prácticas, por un lado, el equipo comienza a vivir sus primeras experiencias como grupo y a integrarse (esto aplica tanto en las relaciones entre actores, como entre ellos con el director y el asistente, siempre presentes en ensayos); por otra parte, apoyan al actor a tomar conciencia sobre sus medios expresivos y lo van entrenando en las dinámicas que serán la base del proceso y el espectáculo; por último, a partir de dichos ejercicios, se da a conocer la forma de trabajo de cada actor, lo que posteriormente, ayudará

---

<sup>35</sup> Iván Herrera Flores, *Rodolfo Valencia en el teatro. Su trabajo y su método*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006, p.197.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Las frases que pongo en negritas, dentro de este apartado, señalan los puntos del esquema actoral de JyA que serán enlistados al final del capítulo, y son distinguidos para facilitar su ubicación (y comprensión) dentro de la descripción general de su proceso de elaboración.

para abordar de una mejor manera (más consciente) con él, los planteamientos de elaboración del proceso escénico.

Es de central importancia para esta propuesta actoral, llevarla a cabo a partir de un **estado de disponibilidad**. Entendamos éste como el resultado de un procedimiento, que se lleva a cabo cada ensayo o función, donde el actor detiene, digamos, la inercia de su vida cotidiana (pendientes, preocupaciones, angustias, alegrías, tensiones musculares, dolores e incomodidades físicas), y reconoce su estado presente, tanto físico como emocional y anímico, para, de este modo, poder conducirse a un estado de mayor conciencia y apertura para relacionarse consigo mismo y sus compañeros (público y actores) en el juego escénico.

El estado de disponibilidad, como se propone y entiende aquí, es un planteamiento del *Método Valencia*, en el cual se basa esta propuesta actoral.

Al conseguir este estado, el actor se encuentra *plantado*, es decir, consciente de su estado emotivo, mental y físico, y lúcido en su percepción y su relación con el mundo externo, el espacio, los demás actores, etc. Estas cualidades implican un estado de alerta, voluntad y disposición en el ejecutante.

El trabajo del actor, por sus características, se desarrolla mayormente en el campo de la intuición y de la sensibilidad, que en el racional. De este modo, debe haber un entrenamiento y un desarrollo del manejo intuitivo y sensible del actor, el cual debe empezar siempre, al menos desde esta propuesta, a partir de un estado de disponibilidad.

El Método Valencia propone herramientas y ejercicios para este tipo de entrenamiento. No sería posible, dado el carácter de esta tesina, explicar todos los fundamentos de dicho método y sus adecuaciones para este proceso. Además de que la tentativa desviaría el rumbo del trabajo y resultaría exhaustiva, esos datos pueden ser consultados en otros escritos, principalmente en la tesis de licenciatura de Iván Herrera Flores (*Rodolfo Valencia en el teatro. Su trabajo y su método.*), que se ha citado aquí.

Así, valga decir solamente, que la herramienta que sirve como fundamento para acceder al “estado de disponibilidad” planteado y, en general, para el trabajo actoral del Método Valencia y del proceso de JyA es *la respiración*.

Se dispone un esquema de *respiración en tres tiempos*, comprendidos por la inhalación, la exhalación, y se incluye un tercer momento, que es el instante en el que el cuerpo, después de la exhalación, aún no exige una nueva inhalación. La idea es que en ese tercer momento, donde el organismo no está involucrado activamente en ninguna operación de la respiración, el cuerpo sencillamente se “ocupa” en *estar*.

Al modificar voluntariamente la forma de respirar, el ser humano, el actor, cambia automáticamente su forma de *estar*, es decir, lo que implicaría su estado anímico y físico inmediato. De este modo, es que a través del manejo de la respiración, y su modificación consciente, el actor comienza el trabajo sobre sí mismo, primero para tomar conciencia de sí, y luego como sustento para apoyar un ejercicio emotivo, físico e intelectual en escena.

En los términos más concretos posibles, se busca con el estado de disponibilidad, a través de la respiración, que el actor amplíe su capacidad de percepción y relación, tanto internamente como externamente, para poder accionar y reaccionar con conciencia, y que estas acciones y reacciones no sean mecánicas y no caigan siempre en las respuestas automáticas de la vida cotidiana, sino que se dirijan hacia la conformación de un discurso escénico.

Para continuar, será necesario realizar algunas aseveraciones que nos servirán de fundamento para la aclaración de conceptos y su sentido en el proceso actoral de JyA.

Habrá que afirmar, pues, para este proceso, que la unidad mínima de significación del teatro son las relaciones físicas y concretas que hay en el espacio y en el tiempo, es decir, la serie de imágenes que se forman en el espacio

escénico a través de los cuerpos de los actores, el público, los objetos y las cualidades propias del mismo espacio. Y como hablamos de que el teatro es siempre un devenir en el tiempo, esto implica que existe un cambio, un movimiento en las imágenes, es decir, en las relaciones; y éstas, en tanto que componen el discurso escénico, se desarrollan por medio de la *acción* escénica.

De esta manera, se puede afirmar, en términos que impliquen un proceso, pues así se ha concebido el teatro, que la unidad mínima del lenguaje teatral son las relaciones físicas que hay en el espacio y el tiempo, que desarrollan y concretan su significado por la acción escénica, realizada con lucidez por el actor, “*como y en tanto que lenguaje al servicio de la articulación y comunicación del contenido del discurso teatral*”.<sup>38</sup>

Los sentimientos e impulsos, que provocarían (junto a otros procedimientos actorales) la acción escénica, son elementos de la actuación que, por formar parte de la experiencia vital y el “mundo interno” del actor, resultan subjetivos y difíciles aprehender. A partir de esto es que, en JyA, la labor sobre dichos elementos se integró a partir de ejercicios de ***relaciones dramáticas en el espacio***, que conocí con Rodolfo Valencia, los cuales proporcionan herramientas concretas para acceder al ejercicio emotivo, intuitivo y sensible.

Las relaciones dramáticas en el espacio se plantean como un juego que el actor desarrolla a partir de las relaciones que puede establecer y las imágenes que éstas forman en el espacio; puede jugar él solo o jugar con otro actor, tomando siempre como referencia al público espectador, que será otro compañero de juego.

Primero se juega con el único objetivo de que el actor asimile el modo en que debe abordar la actoralidad, es decir, desde dónde acceder al trabajo actoral y con qué calidad. Por tanto, la única herramienta es la *respiración en tres tiempos*. A continuación se enumeran los puntos fundamentales de ejecución del ejercicio:

---

<sup>38</sup> *Ídem*, p.228.

1. El actor, con una inhalación debe desplazarse en el espacio hasta un punto elegido previamente por él, y al llegar allí, exhalar mientras se asienta; después de esto el actor debe tomarse el tercer momento en el procedimiento de respiración, para abrir su percepción y advertir el cambio que ocurrió en el espacio y en él mismo con su movimiento.

En este procedimiento el actor está proponiendo una relación espacial -que es su movimiento junto a la respiración-, que necesariamente formará una imagen, y que tendrá un potencial de significación. Cuando esta dinámica es ejecutada por más de un actor, la propuesta de relación espacial debe establecerse claramente con alguno de los demás actores.

2. A partir de lo que esta relación y esta imagen provoquen sensiblemente en el ánimo del mismo actor, o con quien haya establecido la relación (si juega más de uno), se hace una nueva proposición, intuitivamente, que a su vez formará otra imagen con significado latente, y que deberá utilizarse también para ejercer una nueva propuesta. Cuando juegan dos actores o más, cada proposición se realiza por turnos, según con quien se establece la relación, pasando la acción de actor a actor.

Bajo esta dinámica, los actores adquieren la conciencia del trabajo en *presente* y la identificación de una elaboración orgánica escénica, ya que no ha habido un acuerdo previo y sin embargo existe una dinámica escénica, pues hay una progresión de la relación (sensible y concreta) con conciencia del espacio y de las imágenes que se forman para el público.

El estado de disponibilidad permite que el actor se encuentre “abierto” y dispuesto para dejarse afectar por cualquier estímulo que provoque cierta proposición de relación, para canalizarlo hacia un impulso que produzca un movimiento y una nueva propuesta, que a su vez, deberá tener la intención de incidir en otro actor o en el público. En esta primera fase de ejercicios, el actor solo, conforme avanza el juego, debe ir definiendo, intuitivamente, una línea por la cual desarrollar sus propuestas, a partir de lo que le vaya provocando la dinámica

con las propuestas de relación de sus compañeros, es decir, un sentimiento, un objetivo o un tipo de relación. Por ejemplo: trabajar sobre la agresividad, el enamoramiento, la indiferencia, una relación de poder, una relación donde deba proteger al otro o donde deba vulnerarlo, etc.

Como puede observarse, el concepto de *relación* utilizado, integra tanto la noción de las relaciones físicas que generan imágenes con significación potencial, como la noción de las relaciones subjetivas, que implican vinculación, emotividad, intención y dinamismo, elementos que definen y concretan el significado potencial de las imágenes.

Después de esta etapa de ejercicios se definen, para las dinámicas de relaciones dramáticas, distintos elementos de juego: ya sea plantearle al actor trabajar desde cierto sentimiento a desarrollar, cierta relación o cierto objetivo. El actor, así, ya no se ocupa en definir una línea de elaboración a partir del trabajo en bruto, porque ésta ya se ha definido; de este modo, se parte de un punto más acotado para la progresión del ejercicio, lo que permite mayor atención para la formación de un discurso más específico.

En este punto se desarrolla la noción de *acción*. Una vez que se han acotado elementos para la formación de un discurso, como sentimientos, objetivos, contenidos, etc., en el juego de las relaciones dramáticas, el actor ya no sólo ejecuta la dinámica como entrenamiento y reconocimiento de sus medios expresivos, sino con la finalidad de canalizar su lenguaje en una indagación específica, ya sea sobre la exploración de un sentimiento que deba ser expresado, las distintas posibilidades de una relación, un objetivo específico como sacar a un compañero del espacio escénico, o la transmisión de un contenido a través de una relación. Es decir, no sólo se trabaja sobre las proposiciones espaciales y su significación potencial, sino que se buscan las relaciones y el modo de desarrollarlas que mejor concreten y expresen los elementos de búsqueda. Si un actor tiene como objetivo hacer llorar a su compañero de juego, sus propuestas, sus movimientos, no sólo irán encaminados a formar una imagen, sino con la intención de incidir en él de esta forma. Estos movimientos con intención clara,



que surgen a partir de las relaciones, y que las desarrollan, son las *acciones* escénicas.

Para el óptimo desarrollo de la dinámica, el actor no puede laborar imaginándose una situación o una emoción que deba imitar o desarrollar, lo que implicaría desatención en el presente de su actividad, sino que debe valerse de los recursos que tiene a su disposición, es decir, de las relaciones concretas en el espacio, de las emociones que surgen de las mismas y de los sentimientos que puede generar. Si se trata de un ejercicio donde se ha acotado un sentimiento, es éste el que busca generar de acuerdo al juego concreto de relaciones, y no a una imagen virtual. Para esto, el actor busca incidir y se deja afectar por todos los elementos que se integran en el juego y la forma en que éstos suceden; de esta manera, no sólo se debe identificar lo que los distintos movimientos y las imágenes que forman provocan, es decir, las posibilidades expresivas, sino las intenciones de estos movimientos, la re-significación de la presencia de una persona en el espacio a través de un sentimiento, lo que el uso de un objeto posibilita, lo que una postura distinta a otra y una ubicación espacial distinta a otra provocan, etc. Con esto se puede entender que las relaciones dramáticas en el espacio implican un trabajo en *presente*.

Todo elemento perceptible de la dinámica de las relaciones dramáticas es parte del lenguaje del actor y tiene potencial de significación; como cualquier elemento perceptible del fenómeno escénico forma parte del discurso teatral.

Durante el avance del proceso, según los requerimientos del mismo, se plantean otros **ejercicios que complementan el entrenamiento del actor en el reconocimiento y control de sus medios expresivos**, como improvisaciones, actividades de acondicionamiento físico, dinámicas con otros textos, etc., en los cuales, conjuntamente, **se plantean y estudian los contenidos de la obra**.

Una vez que se han ido unificando y asimilando conceptos, y que el actor ha identificado las características del trabajo actoral que se plantea, se comienza la labor en relación al texto y directo con los contenidos de la realización escénica.

Debe insistirse en que la labor con los actores para la formación de un discurso, se desarrolla a partir de definir un contenido que debe compartir o expresar el espectáculo, que es independiente de cualquier texto o imagen. En este sentido, como se ha señalado, el texto se considera solamente como una herramienta que sugiere material de trabajo y que estructura las dinámicas de relaciones; pues aunque dicho contenido sea producto de su lectura, se asume que el lenguaje por el que debe expresarse debe ser el escénico, y no el literario.

Desde la concepción de este proceso, pues, la realización teatral sería una dinámica de relaciones generada por los actores, acotada a la progresión de la estructura textual para su desarrollo. El actor, una vez teniendo claro el sentido y el contenido de la obra y su proceso, desarrolla las relaciones planteadas en el texto, y utiliza las herramientas que éste le brinda, como los diálogos y las acciones, para la concreción de la relación en la forma que mejor exprese el contenido del espectáculo.

De tal modo, el proceso actoral implica la articulación del lenguaje literario del texto en un lenguaje escénico, de relaciones concretas en el presente de la acción. En suma, el texto guía la exploración de las relaciones que involucra el proceso de trabajo escénico.

Sin abandonar el entrenamiento de relaciones dramáticas, se realiza un **análisis textual que tiene como fin que el actor comprenda la motivación, la lógica y el desarrollo de la acción dramática contenida en el texto, y que defina el tipo de relaciones que se establecen.** Esto implica, en el caso de JyA, que el actor conozca la anécdota y su sentido en relación al contenido.

Según se han definido las relaciones que se plantean textualmente, y que deberán desarrollarse escénicamente, se realizan **ejercicios de relaciones dramáticas acotando puntos de elaboración** de modo que el actor vaya reconociendo, definiendo y progresando estas relaciones que serán la base discursiva de la escenificación.

De manera que, por ejemplo, se ha definido una relación de poder que existe entre Jacques y el Amo; entonces los actores juegan relaciones dramáticas desde esta premisa, explorando sus posibilidades para expresar y desarrollar este planteamiento. El ejercicio se acota más al definirse un *estado* específico, desde el cual el actor comienza la dinámica. Esto quiere decir que se delimita un sentimiento, actitud y estado de ánimo, en un concepto claro, manipulable, que el actor identifique sensiblemente, para ejecutar el juego.

En estos ejercicios donde se genera y trabaja con materiales directos de la escenificación, se incursiona mucho más en la noción de *acción*, pues el desarrollo de una relación, que es el sustento del lenguaje teatral, sólo puede acotarse para la formación de un discurso, mediante su estructuración por medio de la *acción*. Es decir, las relaciones dramáticas contienen significación latente en las imágenes que forman, pero es la intención lúcida y voluntaria que contienen las acciones, la que otorga un significado concreto a cierto momento y a dicha relación, y por encima de ésta, a la dinámica total que componen.

Esta propuesta actoral puede entenderse como una *búsqueda* constante. Si al actor se le solicita abordar cierta emotividad, la cual debe generar y expresar mediante un juego de relaciones, en este proceso y método actoral, no se espera que parta (ni debe hacerlo), desde un estado acabado de esa emotividad, pues como se ha mencionado, es un elemento difícilmente aprehensible para consolidar un trabajo concreto. Más bien, es en el desarrollo mismo de la dinámica, que *busca* generar este estado y esta emoción; es decir, la busca en cada respiración, cada desplazamiento y propuesta de relación que hace. Y cuando existe una estructura definida en el desarrollo de la relación, es en la ejecución de las acciones marcadas y el modo en que las realiza, en donde busca generar y

concretar dicha relación y dicho momento escénico, desde cierto *estado* y para expresar cierto contenido. Es justamente este afán de búsqueda el que da la calidad específica a este tipo de actoralidad.

El uso de la palabra, desde este método actoral, es una acción, por lo tanto, es un movimiento que implica, también, la búsqueda del actor por encontrar su expresión adecuada.

Podemos decir que el texto estructura las dinámicas de relaciones, mayormente y concretamente, por medio de los diálogos, que finalmente representan e implican acciones. Estas acciones ya acotadas, el actor debe transitarlas para concretar y desarrollar la relación que establece.

Así como el esquema de trabajo de las relaciones dramáticas establece un turno para que un actor haga una proposición, que empieza con su inhalación, su desplazamiento, y termina con su exhalación y asentamiento, en la **labor sobre la búsqueda de acciones con el texto, que mejor concreten y expresen la relación y el contenido**, también se sigue un procedimiento similar.

1. Cada parlamento que compone la escena, es el momento en que, el actor que debe decirlo, tiene su turno para hacer su proposición. Se plantea, pues, que debe buscar el modo de decir el texto con la acción y la proposición espacial que concreten orgánicamente la relación, y por lo tanto, que expresen su sentido.
2. Cuando el actor ha terminado su propuesta, su búsqueda, otro actor, el del siguiente diálogo, busca, a su vez y a partir de la provocación del primer actor, la forma de decir su diálogo junto a una acción que le dé sentido y a una nueva relación espacial. La propuesta de cada actor obedece a sus propios impulsos, medios y criterios para la expresión de su experiencia y debe ir en función de las proposiciones de los demás actores, es decir, de la dinámica total que se ha generado.

Es importante anotar que estos ejercicios no deben tomarse de una forma rigurosa, pues los resultados nunca serán exactos. El valor de estas dinámicas se encuentra en la medida en que son actividades de entrenamiento y reconocimiento del actor sobre su propio trabajo, y que en ellas se genera material que podrá componer el discurso de la obra. En este sentido dichos ejercicios se desarrollan adaptándose a las diversas condiciones y necesidades del proceso escénico.

Para la definición y concreción de un discurso en el espectáculo, la finalidad es que, sobre las dinámicas de relaciones, se fije una *partitura* de acciones que las exprese, estructure y desarrolle. Con “partitura” me refiero a los puntos definidos de ejecución, que deben transitarse, para la elaboración y progresión de la obra.

Para la definición de acciones, después de estos juegos de relaciones con texto se conversa con el actor sobre su experiencia, con la finalidad de conocer, definir y fijar los momentos y las acciones más significativas y contundentes del ejercicio. Principalmente se trata de recuperar el sentido interno de estas acciones, es decir, la motivación del actor para ejecutarlas, y su intención, en relación al momento específico de la dinámica y la relación. Así es como se va definiendo una partitura que remite a las experiencias del actor, y que va componiendo el discurso de la obra.

En el caso de JyA, el marcaje se va definiendo a partir de estos ejercicios y se adapta a un esquema de movimiento espacial previamente diseñado.

Posteriormente el proceso se encamina a **buscar el desarrollo de la escena**, mediante el tránsito del actor por las acciones que definió (su partitura), en los mismos términos de una relación que debe generar y expresar en *presente*. Cada vez que se ejecuta la dinámica, a través de la partitura, se busca perfeccionar y expresar más contundentemente la relación, cuestionando y modificando los hallazgos y elementos de búsqueda, como puede ser desde cambiar el sentido de alguna acción, el trazo, las intenciones, matices, etc., hasta el re-planteamiento de algún tipo de relación.

El gran peligro que sondea todo tipo de trabajo escénico es que los sucesos, las acciones, relaciones y momentos, que en un momento fueron espontáneos, orgánicos y genuinos, se mecanicen y caigan en una repetición sin sentido; lo que nuevamente derivaría en una elaboración de representación y no de experiencia.

Como alternativa para este hecho, la actoralidad de este proceso, como se señaló, se plantea como una búsqueda constante, y así se procura su continua ejecución. Se trata de llevar el proceso actoral de tal forma, que el actor no dé por hecho las cosas, es decir, que reconozca que nunca repetirá las mismas relaciones y las mismas acciones, ya que éstas, para que *sucedan*, deben siempre buscarse en el presente de la dinámica, acotadas a ciertos términos, y desarrollarse orgánicamente. Relativo a esto, cuando un actor encuentra la manera adecuada de decir un texto a su compañero, lo que se define es la experiencia, el modo en que accedió a tal momento de la relación, que lo ayudará para encaminarse en la misma dirección, pero que dará con otro resultado, aunque escénicamente signifique lo mismo.

En este punto puede comprenderse mejor el sentido del proceso y la importancia de llevar una labor continua; ya que el trabajo se concibe como experiencia y en esos términos se elabora. Las relaciones, como los actores, cambiarán con el tiempo, y para conservar su organicidad y su contenido, deberán estar en una práctica constante.

El sistema de trabajo actoral que se definió para JyA lo he reconsiderado en otros proyectos posteriores, comprobando su viabilidad, y, representa ahora, para mí, un esquema general de elaboración, efectivo y adaptable, para abordar la construcción escénica. Acaso podría aseverar, incluso, que dicho esquema, en esencia, es funcional para cualquier planteamiento escénico, adaptándose a los requerimientos particulares de cada proceso.

Esencialmente, este sistema de elaboración se esquematiza de la siguiente manera:

- **Planteamiento de contenido** (asunto que busca expresarse, cuestionarse, aclararse o debatirse, y que motiva el proceso escénico)
- **Formación de equipo de trabajo** (con lenguaje y entendimiento unificado sobre conceptos y elementos que se abordan en el proceso)
- **Asimilación y generación del *estado de disponibilidad*** (disposición física, mental y anímica adecuada para el trabajo escénico)
- **Asimilación y entrenamiento de dinámicas de *relaciones dramáticas*** (ejercicios basados en las relaciones de los actores en el espacio escénico, que buscan la formación de imágenes significantes para la formulación de un discurso)
- **Complementación de entrenamiento y estudio sobre contenido** (ejercicios y dinámicas donde se complementa el entrenamiento necesario según los requerimientos de la realización escénica, donde, integralmente, se estudia y trabaja el contenido del espectáculo, comentando referencias, reflexiones, etc.)
- **Análisis y definición de relaciones** (planteamiento y estudio de las relaciones específicas que se establecerán en el espectáculo para concretarlo. Si se trabaja con un texto dramático, esta parte podría equivalerse al análisis de texto, desde luego, a partir de las necesidades del proceso particular)
- **Exploración de relaciones que compondrán el espectáculo** (práctica de ejercicios de relaciones dramáticas acotados a las relaciones específicas de la escenificación)
- **Definición de partitura para el actor** (búsqueda y concreción de acciones y momentos significativos como puntos de elaboración, desde la

experiencia del actor, a partir de la exploración de escenas desde la estructura específica de la obra)

- **Definición de marcaje y movimiento escénico**
- **Desarrollo de la realización escénica** (proceso permanente de revisión, práctica, estudio, exploración y perfeccionamiento del lenguaje de la obra y su contenido)

El desarrollo práctico de este esquema y su funcionalidad depende, en última instancia, no sólo de los planteamientos generales sobre un proyecto, sino de las circunstancias concretas en las que éste progresa. Y la adaptación del proceso a dichas circunstancias dependerá, casi enteramente, del director, el cual deberá abrir su atención en todas direcciones y mantenerla constante, para registrar la mayor cantidad de factores que inciden en el trabajo y buscar la manera de manipularlos para obtener los resultados esperados.

Para concluir esta parte, debo incluir la mención de que la concepción de este proceso de realización escénica se fundamenta y desarrolla con términos y conceptos entendidos en un sentido específico, y que esta especificidad es la que otorga un estilo particular en el resultado del trabajo, es decir, en el lenguaje del espectáculo. En este sentido, he podido observar que, probablemente y de manera general, en este proceso y en otros distintos, ajenos y quizá opuestos, se usan términos que difieren y chocan en su concepción, pero que remiten a los mismos hechos que componen el teatro. Con esto pretendo dejar asentado que la concepción y el método de elaboración de *Jacques y su amo*, que es una postura ante el teatro y el oficio en él, es excluyente en tanto que tiene una búsqueda específica, pero que de ningún modo niega otras visiones y objetivos sobre la escena, ni sus métodos de trabajo.



## CONCLUSIONES

El hecho fundamental que debe resaltarse acerca del proceso de JyA es que, de forma general, los objetivos planteados se cumplieron. Por una parte, tuve la oportunidad, a lo largo de más de dos años, de poner en práctica las inquietudes que motivaron el inicio del proyecto, mis conocimientos y habilidades como director. Igualmente, pude conocer el desarrollo de un proceso escénico estable, aprender sobre la relación y el trabajo con actores, con un equipo creativo (diseño, asistencia, producción) y técnico. Asimismo, logré obtener una noción general sobre los procedimientos necesarios, al margen de la dimensión estética-artística, para concretar la realización del espectáculo, a saber, las formas de gestión (de espacios y fondos), las condiciones para ejecutarlas, y las implicaciones de las mismas.

Por otra parte, se lograron concretar los principios de trabajo en una realización escénica efectiva, y, parcialmente (pues fueron pocas funciones) pudo observarse la obra en distintos contextos, con públicos y espacios diversos. Respecto a esto, se comprobó que las premisas de elaboración, (desde la concepción del teatro como convivio y de la actoralidad a partir de relaciones), son viables, en general, de acuerdo a sus fines de vinculación con el público, pues éste nunca permaneció indiferente, al contrario, mostraba interés e, incluso, un lazo surgido de la empatía con el espectáculo y los actores.

Sin negar el cumplimiento general de estos objetivos, es preciso señalar también los problemas e inconvenientes surgidos en el proceso que, en parte, culminaron con el mismo. El proyecto de JyA se afianzó, apuntaló y desarrolló con base en el equipo comprendido por actores, asistente de dirección y director, durante un curso continuo de ensayos. Así, fue justo en este ámbito donde se manifestaron los mayores conflictos que, poco a poco, fueron desgastando dicha base que daba presencia a la obra y la sostenía.

La principal responsabilidad de estas desavenencias es asumida por mí, pues como dirigente del proyecto, mi obligación básica era generar las condiciones óptimas para desarrollar el trabajo. Como se ha mencionado, se tenían varias motivaciones para comenzar un proceso, pero pocas nociones acerca de lo que realmente implicaba la labor de la dirección escénica y la concreción de un proceso escénico efectivo.

De este modo, hubo bastantes descuidos, pero las omisiones que determinaron desde el inicio unas condiciones adversas, se dieron en el ámbito de la producción. Si bien en la relación cotidiana de ensayos se manifestaron los mayores conflictos, éstos eran efecto, primordialmente, de las carencias para resolver los asuntos relativos a la producción.

La clara correspondencia, por ejemplo, entre la falta de una remuneración económica y la imposibilidad, por efecto, de exigir una labor vasta y riesgosa al actor; de los ensayos constantes para concretar un espectáculo funcional, y la falta de espacios para presentarlo, que de forma tan evidente limita el trabajo y sus posibilidades, no fue considerada totalmente en la concepción del proceso.

Una importante noción que adquirí en JyA, es que un proyecto escénico debe concebirse integralmente, pues la obra de teatro depende tanto de sus fundamentos teóricos y estéticos, de la consolidación de un equipo y de un ejercicio cotidiano en la escena, como de su logística, su materialidad y el contexto externo en el cual se desarrolla. En este sentido, es esencial, mientras se concibe y planea, pensar en todas las dimensiones del proyecto, que, finalmente, están interrelacionadas y dependen unas de otras para la concreción del fenómeno teatral. No debe perderse de vista nunca el rubro de producción, el cómo, dónde, cuándo y para qué, así sea para negar estos fundamentos, si es posible.

En dicho contexto de condiciones adversas generadas por una producción deficiente, principalmente de letargo y frustración del equipo a falta de funciones, era responsabilidad principal del director adaptar el trabajo para que el proceso continuara con motivación. Así, reconozco no haber tenido la capacidad como

director para mantener una labor estimulante y renovada que compensara las circunstancias difíciles de JyA, surgidas por un prolongado periodo sin funciones.

Desde otra perspectiva, es justo hacer mención, también, de las circunstancias particulares, en las cuales, pude reconocer límites en la injerencia de la dirección respecto al buen desarrollo del proceso. Como se ha mencionado, el grupo tenía noción de las condiciones en las cuales se planteaba el proyecto; así, ellos debían tener consciencia también de que eran ellos mismos de quienes dependía, fundamentalmente, la óptima concreción del espectáculo, ya que se había planteado de ese modo, como un espacio para que cuestionaran y desarrollaran elementos y procedimientos sobre su oficio.

De esta manera, además de la responsabilidad que descansaba en las labores de producción y dirección, estaba el compromiso adquirido por actores, el cual, podría decirse, se mantuvo a grandes rasgos, pues sin él no hubiera podido concretarse la escenificación, pero que, igualmente, fue un empeño que no siempre se conservó, provocando un deterioro mayor a las condiciones de trabajo. Así, debe anotarse, también, el descuido de los actores con su compromiso ante su proceso individual y el grupal, que limitó el progreso de dichos procesos y de la obra; ya que, en última instancia, el actor es el factor humano que concreta el fenómeno teatral, y sin su esfuerzo, a pesar de condiciones laborables ideales, sería imposible afianzarlo.

Finalmente, ante todos los motivos y problemas que se presentaron en el proyecto de JyA y provocaron su culminación, está la conciencia de la falta de conocimientos y criterios para asumir el oficio y tomar decisiones, que dependió mucho del grado de formación en el que, principalmente, me encontraba yo y la mayoría de los integrantes del equipo. Pienso que, igualmente, el proceso se trató de reconocer carencias y alcanzar madurez, lo que considero procedimientos permanentes que se presentan en cada proyecto y en cada decisión a tomar.

Respecto a la obra de JyA en sí misma, debo reconocer que después de todo el trabajo escénico, todo lo ensayado, analizado, reflexionado, hablado y escrito, no siento haber aprehendido el asunto que me motivó y que deseaba expresar. Hay que señalar que la temática del espectáculo tuvo que definirse, por necesidad, en pocas palabras, mas, esas frases que la definían, me parecían (aún ahora), parciales para el contenido y el sentido que encontraba en la realización escénica y el fenómeno con el público.

El texto en un inicio me parecía accesible, quizá por el tono cómico y por tratarse de una pieza contemporánea, pero al confrontarme con él e intentar dilucidarlo descubrí su vastedad y complejidad; al menos mi relación con él así fue. Había varios momentos del espectáculo que me conmovían y que me hacían ver que esos instantes expresaban mucho y que ése era el sentido de todo lo que obstinadamente se hacía, pero no sabía exactamente qué se expresaba o por qué era esencial. Sin embargo, era un hecho que había elementos inmateriales que tomaban presencia, quizá únicamente en la subjetividad de quien lo contemplaba, pero que fungían como la principal motivación para laborar estoicamente.

Ese sustento que intenta describirse era, a su vez, la base sobre la cual se fundó toda la realización escénica, pues “eso” era el motivo o contenido que tenía necesidad de expresión y concreción, y tenía que ver, por supuesto, con una visión de la realidad sobre elementos inquietantes. Todo esto tiene que ver con lo que pude escribir, acerca de la temática, sobre la búsqueda de sentido en la existencia, los recuerdos, las relaciones humanas, etc.

Ahora bien, la pertinencia de esta mención radica en que comprendí, que para desarrollar un proyecto escénico, no es esencial saber claramente, en términos precisos, el contenido que quiere expresarse, pero sí es fundamental, a pesar de las posibles dudas e inseguridades, el buscar su definición, e incluso, definirlo, aunque sea, necesariamente, de forma parcial, pues sólo nombrando las cosas, tomando decisiones, es como podrán obtenerse herramientas concretas para construir un proceso con aspiración artística; y así, poder buscar sistemáticamente aprehender esos elementos que inquietan y que probablemente

no se comprenderán, pero que tomarán forma para expresarse y servir como un medio para el diálogo entre las personas que compondrán el fenómeno escénico.

Entonces, si se asume (como en el caso de JyA), un proyecto escénico como una *búsqueda*, una prueba y una confrontación, uno de los mejores caminos para desarrollarlo será elegir, en medio de todo el contenido y el material en bruto, los elementos más accesibles, concretos o comprendidos, para usarlos como una base de elaboración clara, sobre la cual se apoyará dicha búsqueda.

La única vía para esclarecer los conceptos sobre los cuales se plantea y desarrolla un espectáculo, es el intento de objetivarlos. De esta manera, el proceso escénico se trata, en gran medida, de un ejercicio de prueba y error, que deberá cuestionar permanentemente los resultados, pues cada componente es parcial, y sólo mediante su modificación continua, de acuerdo a la organicidad con que se va definiendo el discurso de la obra, es que se alcanzará la forma justa que dará unidad y expresión al fenómeno teatral. Esto ha sido uno de los más valiosos aprendizajes de JyA.

En cuanto al proceso mismo, debo reiterar que el sistema de trabajo que se comprendió y definió después de dos años de labor, específicamente en relación con la construcción actoral, resultó funcional y efectivo respecto a los objetivos del proyecto. En primer lugar, se halló un procedimiento por medio de herramientas concretas que daban fundamento objetivo al concepto de “honestidad en escena”, a partir del cual se concibió la actoralidad de JyA. Asimismo, pude reconocer y comprobar, por medio de comentarios e impresiones de terceros, que el espectáculo contaba con un estilo singular, sobre todo en las actuaciones; es decir, que se había logrado desarrollar un lenguaje escénico particular, a partir del tipo de proceso que se llevó, y que se componía principalmente por la actoralidad. Por último, a partir de dicho sistema logró concretarse y desarrollarse una realización escénica auténtica y práctica, coherente a sí misma y que implicaba, cuando el fenómeno se hacía contundente, la vinculación tanto de los actores

entre ellos, con los espectadores y el discurso que formaban, como del público con aquéllos a partir de los sucesos que formaban el discurso: una convivencia alrededor de una temática.

En suma, durante el proceso de JyA, descubrí y reconocí elementos y procedimientos que me brindaron el criterio y los conocimientos para pensar el teatro de una forma personal, con fundamento, para decidir sobre su método de elaboración. Esta visión particular sobre el fenómeno teatral, ha tenido la pretensión de quedar registrada en la presente tesina.

Asimismo, reconozco que, a pesar de la tentativa por describir con fundamento los procesos creativos de JyA y su conceptualización, este registro, posiblemente, es impreciso, pues, como se mencionó al inicio, no existe una unificación de términos precisos para el estudio del fenómeno teatral que brinden una base totalmente sólida. Inevitablemente, al intentar describir los procesos y los componentes, se cae en meras aproximaciones, dejando que la dilucidación total de los conceptos y procedimientos quede en manos del lector.

Por último, debo mencionar que el esquema de trabajo y mi visión del fenómeno teatral, definidos en el proceso de *Jacques y su amo*, tendrán que ser cuestionados y modificados en algún momento, ya que esta profesión, casi como cualquier otra, debe su vitalidad a su adaptación constante, respecto al contexto, pero sobre todo, en relación al individuo que la concibe y la ejerce; elementos que quedan sujetos a un cambio constante permanente.

## Bibliografía

Adame, Domingo, *Para comprender la teatralidad*, Xalapa, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, 2006.

Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Losada, 2003.

Auste, Norbert, *Cómo entrenar la resistencia*, Barcelona, Editorial Hispano Europea, 1994.

Breyer, Gastón A., *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 1968.

—————, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2002.

—————, *The shifting point*, Londres, Methuen Drama, 1989.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Ceballos, Edgar (Editor), *Principios de dirección escénica*, México, D.F., Escenología, 1999.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

Craig, Gordon E., *El arte del teatro*, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, Grupo Editorial Gaceta, 1987.

Diderot, Denis, *Jacques el fatalista*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004

Dubatti, Jorge, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 2000.

Herrera Flores, Iván, *Rodolfo Valencia en el teatro. Su trabajo y su método*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Tesis de Licenciatura, 2006.

Jung, Carl Gustav, *El Hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1966.

Kantor, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

- Kundera, Milan, *Jacques y su amo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000.
- Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- Meyerhold, Vsevolod Emilievic, *Teoría teatral*, España, Editorial Fundamentos, 2003.
- Miklaszewski, Krzysztof, *Encuentros con Tadeusz Kantor*, México, INBA, CONACULTA, 2001.
- Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, D.F., CONACULTA, 2003.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- , *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.
- Román Calvo, Norma, *El modelo actancial y su aplicación*, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, Editorial Pax México, 2007.
- , *Para leer un texto dramático*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Árbol editorial, 2001.
- Schechner, Richard, *El teatro ambientalista*, México, D.F., Dirección de Teatro y Danza, UNAM, Árbol editorial, 1988.
- Stanislavsky, Konstantin, *Un actor se prepara*, México, Editorial Diana, 1984.