



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

**La dirección de actores Entre Piernas
Producciones S.C. 2010-2014**

Informe Académico por Actividad Profesional

Que para obtener el título de:

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Michelle Esparza Morales

Asesor:

Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar



México. D.F. octubre 2015



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.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 mi padre Raúl Esparza Galván y a mi madre Lourdes Morales Mosqueda

Agradecimientos

Ivonne Elizabeth Esparza Morales, Ricardo José Ramírez Cortés, Sylvia Eugenia Ruiz González, Alberto Villarreal, Pol Pelletier, Dr. Ricardo García Arteaga, Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Dr. Oscar Armando García, Mtra. Araceli Rebollo Hernández, Lic. Ronaldo Vales Monreal; Denisse, Ingrid, y Alisson Esparza Morales; Ian Ramírez Esparza, Kaumakani y Keyta Mauleón Esparza; Lourdes Belem Barajas Santiago, Meinarda Vega Fragoso, Patricia Rozitchner, Rubén Ortiz, Alma Gutiérrez, Sandra de Gante, Mitzi Mabel Martínez Cadena, Daniel Eulopa, Pablo Avendaño, Israel Antonio Mejía, Amín López Velázquez, Juan Antonio Mejía, Jorge Retana Simón, Sylvia Derbez (hija), Anahí García, Víctor Weinstock, Linda Pamela Palomeque Santana, Miguel Ángel Velázquez Zenón, Yolanda López Patiño, Nora Patricia Romo, Carmen Barquera, Keny Ochoa, Shani González, Angélica Morales, Marcelo Asth, Leonardo Shamah, Lucas Ferés, Larissa Siqueira, Rodrigo Abreu, Alberto Timbó, Tahiba Melina, Fabiola Yoga, Ana Lilia Díaz, Rosalinda Arvizu, Raquel Antonio, Bárbara Lázara, Zoé, Karla, Eva, María Elena González, Juan José Morales, Yamines.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción | 3 |
| Capítulo 1. Entre Piernas Producciones S.C. | |
| 1.1 Origen de la compañía..... | 6 |
| 1.2 Producciones de la compañía | 7 |
| Capítulo 2. La dirección de actores | |
| 2.1 El director consciente y el director ladrón | 10 |
| 2.2 El trabajo de los cuatro cuerpos | 18 |
| Capítulo 3. Acciones sobre la fuerza de la debilidad | 23 |
| 3.1 Origen | 25 |
| 3.2 Estructura para entrenamiento actoral | 26 |
| 3.3 Presentaciones | 44 |
| Conclusiones | 59 |
| Bibliografía | 63 |
| Anexos | 67 |

Introducción

Los antiguos Maestros no intentaban educar a la gente, sino que, suavemente, enseñaban a no saber. Las personas son difíciles de guiar cuando creen que saben las respuestas. Cuando saben que no saben, encuentran su propio camino¹

El presente escrito es una serie de reflexiones sobre el papel del director de actores, surgidas a partir de mi experiencia en Entre Piernas Producciones S.C., una compañía mexicana de teatro y performance con proyección internacional que se ha presentado en diversos festivales, teatros, y espacios alternativos de México, España y Brasil. Mencionaré la serie de actividades que realicé en esta compañía durante el periodo 2010-2014, y específicamente, hablaré sobre mi experiencia como directora en *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*.

Cuando decidí comenzar a escribir, pensé en redactar una relación de las actividades que realicé en la compañía, con algunas reflexiones; sin embargo, al iniciar el proceso de escritura nacieron en mí preguntas y también respuestas a cuestionamientos que me había hecho tiempo atrás. Poco a poco el escrito fue tomando su propio camino y llegó un momento en que surgieron dos preguntas a las que doy respuesta en este trabajo ¿Cuál es mi postura respecto a la dirección de actores? y ¿qué es lo que aprendí de todo lo que hice en Entre Piernas Producciones? Aterrizar las ideas y las experiencias en palabras es un gran ejercicio de reflexión, que nos ayuda a tener más claridad sobre lo pensado, lo vivido; al escribir fui recordando detalles, descubriendo lo que he aprendido y respondiendo muchas dudas que tenía sobre el nuevo camino a seguir.

Trabajar en Entre Piernas Producciones S.C. fue una aventura vertiginosa de un poco más de 5 años. Aprendí sobre dirección y producción; viajé, trabajé con artistas

¹ Lao-Tsé. *El gran libro del tao, conocimiento y técnicas para despertar la energía interior*. Pág. 8 (fecha de consulta: 16 diciembre 2015). Disponible en: <http://www.logiamediodia.com/Mediodia/wp-content/uploads/2011/04/Lao-Tse-Tao-Te-King.pdf>

extraordinarios, hice grandes amistades. Fue una experiencia transformadora, compleja, con obstáculos y con caminos abiertos, con errores y aciertos.

De inicios del 2010 a finales del 2014 participé en todos los proyectos de la compañía, pero fue particularmente en *Acciones sobre la fuerza* de la debilidad, donde tuve la oportunidad de desarrollar mis conocimientos sobre la dirección de actores. Realizamos un largo proceso de experimentación con esa pieza escénica, basándonos en la improvisación, mezclando teatro y performance. Sylvia Eugenia Ruiz González fue quien nos invitó a Alberto Villarreal (como director) y a mí (como asistente de dirección) a participar en su proyecto. La idea principal fue de Sylvia y se trataba de crear un unipersonal que ella interpretara, en donde pudiera ser absolutamente honesta y que estuviera construido a partir de sus miedos y debilidades. En un principio fuimos de la mano de Alberto Villarreal, quien tuvo la idea de comenzar a crear la estructura que nos permitiría entrenar a Sylvia Eugenia; posteriormente sólo ella y yo continuamos todo un proceso complejo de experimentación, en el que logramos probar distintas posibilidades de la estructura y en el que se fue transformando constantemente nuestra perspectiva sobre lo que hacíamos y sobre la relación actriz-performer-directora. Avanzado el proceso recibimos diversas colaboraciones, siendo, desde mi punto de vista, las más importantes (por los frutos que aportaron al proceso creativo), las de los artistas Pol Pelletier, Carlos Martínez y Tania González Jordán.

Mi participación en Entre Piernas Producciones transformó profundamente la perspectiva que tenía sobre la dirección de actores, obligándome a reconsiderar mi papel como directora y entendiendo la importancia de trabajar en equipo con rigor, amor y disciplina; también fue ahí donde desarrollé el gusto por los procesos creativos de larga duración.

Para mí es fundamental el trabajo en equipo y me parece que solamente realizando un trabajo de autoconocimiento, podremos comenzar a conformar verdaderas comunidades y/o compañías teatrales; ¿cómo puedo dar, servir o acompañar al otro si ni siquiera he desarrollado esas capacidades hacia mí mismo?; el autoconocimiento puede hacer surgir en nosotros una sensibilidad que nos permita intuir con mayor claridad las necesidades de nuestra sociedad y aplicar las herramientas que nos ayuden a desarrollar el poder que el arte tiene de transformar las vidas. Antonin Artaud

dice que, el teatro se ha alejado de la vida y por eso el público se ha alejado del teatro. Observo, que en general, una de las grandes carencias que tenemos los que nos dedicamos al teatro, es la falta de conciencia sobre lo que implica el trabajo en equipo. Me parece fundamental establecer nuevas formas de relacionarnos. He experimentado personalmente y observado que, frecuentemente, las dinámicas de trabajo que se siguen manteniendo en los grupos y/o compañías de teatro están construidas a partir del estrés emocional y la lucha de egos. Existe en general, un alto índice de maltrato en el ambiente teatral; nos herimos entre nosotros mismos, nos maltratamos física, emocional y económicamente; no somos una comunidad teatral, no somos compañías; estamos lastimados y quizá sea ese el origen de nuestros males, de nuestros padecimientos de nuestra falta de compromiso con el otro, de nuestra falta de conciencia sobre el servir, de nuestra fragmentación como “comunidad”; desafortunadamente todos estos males se han permeado en las relaciones creativas actor-director, creativos-productores, obra-público, etc.

Pienso que la naturaleza de lo teatral no se limita al montaje de una obra de teatro; la naturaleza de lo teatral tiene parte de su fuerza en el equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, en la importancia de entrar en contacto con el otro, en hablar de las verdades fundamentales (las que nos competen como humanidad), en la comprensión de las leyes universales. Contiene la conciencia de ser humanos; quizá un primer acercamiento a esa naturaleza podría ser, empezar por ser honesto con uno mismo para poder ser honesto con el otro. “Lo que das, te lo das, lo que no das, te lo quitas. Nada para mí que no sea para los otros.”²

Este informe académico por actividad profesional está dividido en 3 capítulos; en el primero explico el origen y las producciones de Entre Piernas Producciones S.C.; en el segundo reflexiono sobre el papel del director de actores y hablo sobre la existencia de un director consciente y un director ladrón; en el tercer capítulo menciono a detalle, todo el proceso que desarrollé en *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*.

Este escrito no es sólo un trámite escolar, sino también es un proceso que me ha ayudado a curar ciertas heridas; reconocer y valorar todo el trabajo que realicé, agradecer lo aprendido y establecer nuevos caminos de desarrollo personal y colectivo.

² Alejandro Jodorowsky (fecha de consulta: 21 de marzo 2015). Disponible en: <https://twitter.com/alejodorowsky>

Capítulo 1. Entre Piernas Producciones S.C.

Entre Piernas Producciones S.C. es una compañía mexicana de teatro y performance con proyección internacional. Ha producido obras de teatro, performance, clases magistrales, retiros, talleres, festivales y diversas actividades con artistas nacionales y extranjeros, presentándose en diversos festivales, teatros, y espacios alternativos de México, España y Brasil.

1.1 Origen de la compañía

Entre Piernas Producciones S.C. fue creada en 2007 por la actriz y productora Sylvia Eugenia Ruiz González.

Entre Piernas Producciones es un ensamble de creadores que desarrollan fenómenos artísticos, produciendo redes de acción donde el espectador es co-creador de experiencias que desestabilizan lo conocido. Su objetivo es descubrir e inventar escenarios alternativos de interacción artística y trabajar directamente con comunidades alejadas de las artes escénicas. Busca en esas comunidades espectadores-cómplices pero sobre todo, la formación de participantes activos. Para Entre Piernas, en el arte, cada pestañeo es un acto político, onírico; un abrir y cerrar de lo imposible, una provocación.

A lo largo de su historia, la compañía ha tenido distintos colaboradores entre los que se encuentran: Pol Pelletier (Canadá), Eugenio Derbez, Lúgia Cortez (Brasil), Nina Serratos, Alberto Villarreal, Sylvia Derbez (hija), Mitzi Mabel Cadena, Sharon Toribio, Tania González Jordán, Carlos Martínez, Museo del juguete antiguo México (MUJAM), Diego Piñón, Eugenia Vargas, Víctor Weinstock, Lorena Maza, Lucía Leonor Enríquez, Alejandra Becerra, Alan Navarro, Víctor Trani, Agustín Elizondo, Leo Pelliciani (Brasil), Tahiba Melina (Brasil), Gamaliel Islas, Franka Braun, Rafael Pérez Evans “Shifting Desires”, Gerardo Cabrera “Diorama video”, Yris Sierra, Itzel Rentería, Egnar García, Elizabeth Tenorio, Julián Rodrigo (+SUSTENTABLE), Consecuencias publicitarias S.A de C.V., entre otros.

1.2 Producciones de la compañía

Durante 2008 y 2009 realicé diversos proyectos de teatro, como directora y asistente de dirección, con Artillería Producciones, una asociación civil fundada en 2003 por la actriz y productora Patricia Rozitchner y el director de escena Alberto Villarreal; con sede en el espacio de teatro contemporáneo “La Madriguera” en México D.F.

En 2009 Entre Piernas Producciones buscaba un asistente de dirección para una obra que Daniel Veronese había venido a dirigir a México, producida por Entre Piernas, *Teatro para pájaros*. El asistente de dirección de la obra saldría de la producción por lo que Alberto Villarreal (que participó en la adaptación del texto) recomendó mi trabajo a Sylvia Eugenia. La obra tenía una temporada en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, Sylvia Eugenia me invitó a ver la obra para después platicar y saber si me interesaba unirme al equipo. Dudé un poco sobre estar en esa producción cuando me enteré de que Eugenio Derbez estaba involucrado y que Sylvia Eugenia es su sobrina. Pero finalmente fui a ver la obra, ese mismo día llevé mi libreta de anotaciones y durante la función discretamente hacía mis notas de dirección sobre lo que observaba en escena. Un par de días después tuve una reunión con Sylvia Eugenia y me uní al equipo. Decidí aventurarme porque para mí representaba un reto personal poder trabajar con seis actores en escena y poder trabajar una obra dirigida por Daniel Veronese.

Ser la asistente de dirección de *Teatro para pájaros* fue mi primera colaboración con Entre Piernas Producciones, pero aún no formaba oficialmente parte de la compañía. Me dedicaba a observar lo que sucedía en escena y dar notas a los actores para que realizaran las correcciones pertinentes, mi misión era cuidar que lo que ellos habían montado con Veronese, se lograra mantener en escena. Yo no conocí a Veronese personalmente porque al terminar el montaje regresó a su país, pero conocía su trabajo y sobre todo las reglas específicas de ese montaje. Poco a poco fui ganándome la confianza del equipo, en un principio, la mayoría de los actores mantenían una especie de duda en lo que yo les decía (quizá debido a que yo era mucho más joven que todos y acababa de salir de la universidad), pero por medio de mi trabajo, fui ganando su confianza y realizaban las correcciones que yo les pedía con logros afortunados. Una vez que el director regresó a Argentina, la directora residente fue Natalia Traven, sin embargo, su participación durante mi proceso con el equipo fue muy breve, ignoro las

razones, pero solamente nos reunimos con ella tres o cuatro veces. Fue una experiencia peculiar con muchos egos de por medio pero también con mucho aprendizaje.

Mi incorporación formal a la compañía fue a inicios del 2010 cuando Sylvia Eugenia nos invitó a Alberto Villarreal y a mí para realizar un proyecto que ella había pensado y que posteriormente se convertiría en *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*. En ese mismo año, también comencé a llevar la coordinación de difusión y enlace de otra de las producciones de Entre Piernas, *Tom Pain (una obra basada en nada)* de Will Eno, dirigida por Alberto Villarreal e interpretada por Gerardo Trejoluna. En 2010 comencé a participar más activamente en todas las actividades, en todos los procesos de preproducción, producción y postproducción.

A continuación presento una lista breve de las diversas producciones de la compañía (en el Anexo A se puede ver detalladamente cada una de las producciones y las características de mi participación):

- 1) *Tom Pain (una obra basada en nada)*. Brasil, España y México. 2008-2011
- 2) Festival internacional Fayuca. México. 2008.
- 3) *La casa de la fuerza*. España. 2009-2010.
- 4) *Teatro para pájaros*. México. 2009-2010.
- 5) *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*. Brasil, España y México. 2010-2014
- 6) Pol Pelletier- Clases magistrales. México. 2012-2013.
- 7) Retiro-taller del método Dojo-Pol Pelletier. México. 2013.
- 8) *Proyecto i-colectivo intercambiando basura por cultura (1era edición) Performance e intervenciones plásticas dentro del MUJAM, Museo del Jugete Antiguo México*. México. 2013.
- 9) *Tratamiento para las heridas hechas a los creadores escénicos de mi país*. Brasil. 2014.
- 10) Residencia artística sobre el performance en el Encuentro de Artes y Cultura Latinoamericano P.E.R.I.F.E.R.I.C.O. Brasil. 2014.

En 2012, Entre Piernas Producciones fue premiada con el Beneficio derivado del artículo cuadragésimo segundo del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012 que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 2014 la compañía fue invitada a realizar una residencia artística sobre el performance, en el Encuentro de Artes y Cultura Latinoamericano P.E.R.I.F.É.R.I.C.O. con sede en el SESC Río de Janeiro, Brasil.

Mi última colaboración con Entre Piernas Producciones fue en octubre del 2014 en P.E.R.I.F.É.R.I.C.O. Nuestra participación consistió en presentar el unipersonal (performance-teatro) *Acciones sobre la fuerza de la debilidad, tratamiento para las heridas hechas a los creadores escénicos de mi país;* y en la realización de una residencia artística junto a diversos colectivos y compañías de teatro de Brasil con las que, al término de la residencia, presentamos performance creados en colectivo.

Capítulo 2. La dirección de actores

2.1 El director consciente y el director ladrón

Hace aproximadamente 135 años que apareció la figura del director de escena³, en realidad la vida de esta figura es muy joven en comparación con la de los actores, dramaturgos, escenógrafos y vestuaristas que surgieron cientos de años atrás. Sin embargo desde su aparición, la figura del director ha adquirido tanto poder, que hasta nuestros días, en el mayor de los casos, es considerado como el gran creador del fenómeno teatral. Esto ha dado como consecuencia generaciones y generaciones de actores que viven supeditados a las órdenes de esta figura tiránica. La relación que actualmente sigue existiendo entre actor y director podría ser una nueva forma de obrero-patrón.

Afortunadamente hay algunos casos de actores y directores que de manera consciente y con muchos obstáculos de por medio, han logrado rebasar estos límites idiosincráticos impuestos por la política mundial, reivindicando el papel del actor como un creador autogestivo, que concibe la figura del director, no como un patrón, sino como un guía. Este tipo de actores y directores son los hijos rebeldes del padre autoritario (el tradicional director de escena).

El mal raíz de la sociedad es la estructura patriarcal, que no es el dominio de los hombres sobre las mujeres, lo cual puede ser un caso de injusticia específico, sino el tipo de mentalidad que esto conlleva, la tiranía de una tercera parte de nuestra mente (lo racional) sobre las otras dos (lo instintivo y lo emocional). La mente patriarcal es responsable de la inequidad, de guerras, de injusticias, de genocidios. El modelo educativo imperante la transmite automáticamente, sin ninguna reflexión. Tenemos una educación tiránica, portadora de una mente patriarcal que se comporta como si no le interesara el cambio. Una educación amenazante empeñada en las notas para pasar exámenes y en aprender a hacer las cosas por un interés. Una educación que no educa. ¡Cómo va a haber

³ Dort, Bernard. *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*. Traducción de Laure Rivière y Rodolfo Obregón. Cuadernos de ensayo teatral. Ediciones y producciones escénicas PASO DE GATO. México. Pág. 5.

desarrollo humano si se educa en el nihilismo, el egoísmo malsano y en buscar sólo mis ventajas! ⁴

Las relaciones entre los creadores de la escena (directores, actores, escenógrafos, vestuaristas, productores, coreógrafos, músicos, etc.) deberían de asumir su poder democrático. Los que nos dedicamos a la dirección deberíamos dejar de considerarnos como los dueños de las puestas en escena, deberíamos comenzar a dejar nuestro ego a un lado y entender que el arte, es actualmente, el único lugar donde podríamos mantener una democracia, desde mi punto vista, ahí comienza lo político del arte teatral, es ahí, en el interior, en los grupos de trabajo que desarrollan su conciencia y mantienen una responsabilidad personal, social y humana. ¿De qué nos sirve manifestar nuestros desacuerdos políticos ante el gobierno actual si no somos capaces de organizarnos, desarrollarnos, equilibrarnos desde el interior?.

La verdadera revolución comienza en uno mismo, no podemos cambiar el mundo si no nos atrevemos a transformarnos a nosotros mismos. Recuerdo que Pol Pelletier nos dijo, refiriéndose a su responsabilidad como artista, que ella es *“La subcomandante del ejercito de los recién nacidos”* y en esa postura, en ese papel, que conociéndola y conociendo su trabajo, estoy segura que es de profundo compromiso social nos dijo: “Se requiere de ferocidad para encontrarse a sí mismo. Así que hay que comenzar a trabajar”. Alguien tiene que empezar a transformar este mundo “La materia no se crea ni se destruye, solamente se transforma”⁵ así es que todos somos responsables de esta transformación, todos somos labradores del camino del arte. Seguramente los cambios no se darán inmediatamente pero tenemos la responsabilidad de comenzar y de seguir procurando las semillas que otros han venido sembrado antes que nosotros. “Si no soy yo, entonces ¿Quién? Si no es ahora, entonces ¿Cuándo?” ⁶

Hay que asumir que el arte no está contemplado como prioridad dentro del sistema capitalista en el que vivimos y que eso implica grandes obstáculos, sobre todo económicos. Si el arte teatral no es un medio para hacer millones, entonces ¿cómo ha

⁴ Pensamientos de Claudio Naranjo; antropólogo, psicólogo y erudito chileno nacido en 1932. (fecha de consulta: 9 de febrero 2015). Disponible en: <http://planosinfin.com/tag/claudio-naranjo/>

⁵ Ley de la conservación de la materia.

⁶ Haiku heredado por la tradición oral.

sobrevivido a lo largo de la historia?, pienso que esto se debe a que el arte teatral puede ser una conexión entre nosotros y esa energía cósmica de la que surgimos, el teatro puede ser un medio de contactar con el otro y convertirnos en espejos; pienso que ese es su poder, la fuerza que lo ha hecho subsistir a lo largo de la historia de la humanidad.

Nuestro país sufre problemas graves de corrupción, feminicidio, impunidad, asesinatos, secuestros, extorsión, políticas culturales absurdas, contrabando, robo de los recursos públicos, arrasamiento de los recursos naturales, etc. Aunque no queramos reconocerlo, estos males que afectan a nuestro país, son responsabilidad de cada uno de nosotros. Si observamos bien, dichos males están filtrados en las acciones que realizamos cotidianamente dentro y fuera del ámbito teatral. He experimentado personalmente y observado que, en general, las dinámicas de trabajo que se siguen manteniendo en los grupos de trabajo y/o “compañías de teatro” están construidas a partir del estrés emocional y lucha de egos. En general, existe un alto índice de maltrato en el ambiente teatral, nos herimos entre nosotros mismos, nos maltratamos física, emocional y económicamente, no somos una comunidad, no somos compañías, estamos heridos; ese es el origen de nuestros males, de nuestros padecimientos de nuestra falta compromiso con el otro, de nuestra fragmentación.

Una plaga transmitida y muy extendida es la criminalización de los deseos y de la espontaneidad. La infelicidad de nuestra condición está estrechamente relacionada con la infravaloración y represión de la vida instintiva. Somos una especie ‘autocastrante’ que desde la crianza y durante todo el proceso educativo exige ser bueno, ser así o ser asá. Nos guiamos desde el deber, desde el superego. Tal y como en el mundo civilizado hay un sistema represivo, hemos creado un sistema policial interior y no consideramos que la vida pueda funcionar de otra manera. No creemos en absoluto en la permisividad, en el espíritu dionisíaco.⁷

⁷ Claudio Naranjo. Extractos de unas conferencias en España sobre la educación (fecha de consulta: 27 de enero 2015). Disponible en: http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2012-01-21/el-futuro-es-una-carrera-entre-la-educacion-y-la-catastrofe_522416/

¿Cómo podemos comenzar a sanar nuestras heridas? ¿Qué tenemos que transformar en nosotros mismos para no herir a otros? ¿Cómo podemos ayudar por medio del arte teatral, a curar las heridas hechas a las personas, a nuestro medio ambiente, a nuestro planeta? ¿De qué manera podemos utilizar las herramientas del arte teatral para manifestarnos en contra de los males que aquejan a nuestro país, al mundo y generar conciencia?

Yo tengo fe en que este mundo puede ser mejor y que el teatro es una herramienta con la que podemos ayudar a lograrlo. Mi compromiso con el mundo es a través del arte, yo quiero ser útil al mundo por medio del conocimiento y por medio del teatro como un arte curativo. “Lo que das, te lo das, lo que no das, te lo quitas. Nada para mí que no sea para los otros.”⁸

En Entre Piernas Producciones tuve la fortuna de conocer y producir el trabajo de muchos artistas, pero fueron dos los que han dejado una huella en mí; la artista canadiense Pol Pelletier y el artista mexicano Diego Piñón.

Con Pol tomé talleres sobre su método Dojo y con Diego uno sobre danza butoh. El trabajo con estos artistas es muy fuerte, te exigen una autoexploración verdaderamente profunda, rigurosa. Ellos saben escuchar al otro y saben muy bien guiar al otro para que emprenda su propia búsqueda, son cuidadosos, tratan con delicadeza y compasión a las personas. En aquellos espacios de creación, trabajé no sólo con mi intelecto, sino también con mi cuerpo, lo que me permitió, por primera vez, entrar en conexión con diversas tonalidades que existen en mí. Logré contactar con mi cuerpo emocional, físico, intelectual y espiritual. Quedé sorprendida de todo lo que logré reconocer que habita en mí. El trabajo con estos artistas generó en mí preguntas sobre mi papel como directora y con el paso del tiempo, mis reflexiones me llevaron a comprender que como directora de actores había permanecido refugiada en mi intelecto y desconectada de mis otros cuerpos.

Estas reflexiones están sustentadas también por otras experiencias que han sido fundamentales en mi camino: los estudios en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el trabajo como directora y como asesora artística; las colaboraciones como asistente de dirección en diversos proyectos dentro y fuera de Entre Piernas

⁸ Alejandro Jodorowsky (fecha de consulta: 26 de marzo 2015). Disponible en: <https://twitter.com/alejodorowsky>

Producciones, en los que pude observar de cerca el trabajo de directores como Rubén Ortiz, Alberto Villarreal, Jean-Frédéric Chevallier, Daniel Veronese, Martín Erazo, Víctor Weinstock; el trabajo de entrenamiento y asesoría artística en *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*; el taller de teatro y lectura dramatizada que impartí en la UAEM Valle de México desde hace varios años; la residencia artística que como parte de Entre Piernas realicé en Río de Janeiro a finales del 2014; las clases de arte dramático que impartí en el CEMUART de Tlalnepantla; las diversas obras de teatro y performance que he visto en México y en el extranjero; las veladas de psicoteatro con Cristóbal Jodorowsky; y actualmente las clases de Hatha Yoga a las que asisto desde mayo del 2014, en las que, curiosamente he encontrado un lazo muy estrecho entre el yoga y el teatro.

El conocimiento que he incorporado en mí a través de estas experiencias, me ha encaminado a ir comprendiendo, desde distintos ángulos, que el trabajo de dirección debería implicar un gran autoconocimiento, saber estar con uno mismo, conocer, asumir y comprender lo que habita dentro de uno, tanto lo oscuro como lo luminoso. Para mí, la dirección no es sólo estar en contacto con el intelecto, no es ser autoritario, dar órdenes, crear todo para que los otros obedezcan. Para mí, dirigir implica asumir los miedos, las debilidades; perder el miedo a ser juzgado, a sentirse frágil, a no tener el control de todo y de todos, es aprender a dar y aprender a recibir, es tener la conciencia de que todos somos un espejo del otro, “Yo soy otro tú, tú eres otro yo”⁹.

Una tarde el doctor Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, en su clase de Teatro Mexicano impartida en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, nos hizo un regalo que para mí fue de gran importancia, leyó varios huehuetlatolli. Los huehuetlatolli son conocimientos iniciáticos de las culturas precolombinas, que los sabios antepasados habían venido heredando y que servían para instruir a las nuevas generaciones. Escuchar aquellos huehuetlatollis fue asombroso, pero hubo uno en particular, que habla sobre el papel del artista, que me parece es de un conocimiento profundamente revelador y hasta la fecha lo conservo porque me hace reflexionar sobre mi trabajo en el teatro:

⁹ In lak'ech - hala ken (Yo soy otro tú, tú eres otro yo). Los mayas pensaban que todos somos parte integral de un único organismo gigantesco.

Tolteca: artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.

El verdadero artista: es capaz, se adiestra, es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente. El verdadero artista todo lo saca de su corazón; obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento, obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea; arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.

El torpe artista: obra al azar, se burla de la gente, opaca las cosas, pasa por encima del rostro de las cosas, obra sin cuidado, defrauda a las personas, es un ladrón.¹⁰

Las experiencias vividas y aquel huehuetlatolli tolteca, me han llevado a reflexionar sobre la existencia de dos tipos de director: el director consciente y el director ladrón.

El director que no se entrena, que se impone como una sombra vampírica sobre los actores, que ordena autoritariamente y considera a los actores como obreros de la escena, es un ladrón que roba el tiempo, las energías y apaga las esperanzas de los otros.

El director ladrón trabaja bajo estrés emocional, utiliza la violencia psicológica para obtener beneficios propios, impone sus ideas como absolutas e incuestionables, ofende a los actores, desvaloriza las opiniones de los otros, roba las ideas de los otros, se alimenta de la energía y de los cuerpos de los actores.

Con esto no estoy tratando de satanizar la figura del director de escena, finalmente para que esta figura tenga el poder que tiene, ha sido respaldada desde hace décadas por el gran equipo teatral (con un descontento pasivo cada vez mayor) y por supuesto por el sistema capitalista que gobierna el planeta. Lo que estoy tratando de decir es que hay que desarrollar nuestra propia belleza, desde el punto de vista en el que la belleza es la armonía en uno mismo. Desarrollar nuestras herramientas emocionales, físicas, mentales y espirituales para generar en nosotros mismos una nueva conciencia¹¹ y poder constituir grupos de creación en los que cada uno de los integrantes sea

¹⁰ Códice Matritense de la Real Academia, fol. 175 v. (fecha de consulta: 21 de enero 2015). Disponible en: <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/toltecatl.htm>

¹¹ "La conciencia es lo que realmente somos, una naturaleza indefinible a la que a veces llamamos alma y otras espíritu." Jodorowsky, Alejandro y Costa, Mariane. *Metagenealogía. El árbol genealógico como arte terapia y búsqueda del Yo esencial*. Grijalbo. México D.F, 2011. Pág. 4

escuchado y participe creativamente de manera activa. El reconocimiento y desarrollo de nuestra propia belleza potencializa la fuerza que el arte teatral tiene de transformar el mundo.

CANTO A MI MISMO

I

Me celebro y me canto a mí mismo.
Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti,
porque lo que yo tengo lo tienes tú
y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también.
Vago..... e invito a vagar a mi alma.
Vago y me tumbo a mi antojo sobre la tierra
para ver cómo crece la hierba del estío.
Mi lengua y cada molécula de mi sangre nacieron aquí,
de esta tierra y de estos vientos.
Me engendraron padres que nacieron aquí,
de padres que engendraron otros padres que nacieron aquí,
de padres hijos de esta tierra y de estos vientos también.
Tengo treinta y siete años. Mi salud es perfecta.
Y con mi aliento puro
comienzo a cantar hoy
y no terminaré mi canto hasta que me muera.
Que se callen ahora las escuelas y los credos.
Atrás. A su sitio.
Se cuál es mi misión y no lo olvidaré;
que nadie lo olvide.
Pero ahora yo ofrezco mi pecho lo mismo al bien que al mal,
dejo hablar a todos sin restricción,
y abro de par en par las puertas a la energía original
de la naturaleza desenfrenada.¹²

¹² Whitman, Walt. *Canto a mí mismo*. Poesía. Edimat Libros. Madrid, España. Pág. 3

El director consciente está principalmente en comunicación con su interior, es alguien que aprende a transitar dentro de sí mismo y ese trabajo personal es el que le permite poder contactar a profundidad con el otro. El director, durante los ensayos, también debe calentar su cuerpo para ponerlo en un estado neutral que le permita abrir sus canales perceptivos, eso genera una disposición de su energía más abierta hacia el otro. Generalmente los directores se quedan quietos, sólo observando el calentamiento de los otros, pero eso no ayuda mucho, hay que entrar en movimiento.

El director consciente no ve a los asistentes de dirección como asistentes personales o como rivales potenciales, sino como discípulos, ve en ellos una gran responsabilidad que trasciende los límites del montaje, porque se trata de la responsabilidad de sembrar en este mundo artistas con conciencia.

El director consciente tiene autoridad pero no es autoritario, no abusa del pequeño poder que los otros le conceden. Sabe ceder responsabilidades, se deja sorprender, no trata de controlarlo todo, sabe que no posee la verdad absoluta. Impulsa y hace brillar la creatividad de sus colaboradores procurando que el equipo de a luz conciencia. Trabaja en ofrendar más en escena. No prostituye ni adultera el trabajo, no envidia el trabajo de sus colaboradores, no esteriliza la creatividad de los otros.

El director consciente realiza un trabajo de cercanía con el otro, se muestra como un espejo, construye a partir de escucharse a sí mismo y escuchar al otro. Se muestra abierto y dispuesto a dar y recibir. No es necesariamente amigo de todos, pero sabe perfectamente que el respeto, la discreción, la disciplina, el servicio, el rigor y la provocación, son herramientas que le permiten mantener una relación profunda con el otro. Estudia al otro y lo guía cuidadosamente, lo impulsa, para hacerlo encontrar su propio resplandor.

El director puede ser fecundo si no pretende serlo, ésta es una de las paradojas del oficio, si el director quiere renunciar a su propia creación y ayudar a la de otros, es decir, permitir a quienes trabajan con él que sean fecundos y él sólo ayudarlos a la sublimación de sus propias dificultades, si sólo quiere mostrarles el

desafío que se requiere para llevar a cabo un acto de creación, en ese momento será fecundo.¹³

2.2 El trabajo de los cuatro cuerpos

He tenido la fortuna de dirigir a actores de profesión y a personas que no se dedican al teatro, pero que han tenido la iniciativa de acercarse a él para conocerlo y experimentarlo (amas de casa, pintores, niños, alumnos universitarios de las carreras de derecho, administración y computación, profesores universitarios, administradores, economistas, comunicólogos, doctores, etc.). En el caso de las personas que no se dedican al teatro, he mirado con alegría que sin importar edad, estado de salud, nivel educativo o social, han logrado crear en escena trabajando en equipo; personas de 17 años intercambiando ideas y experiencias con personas de 60. Todos, descubriendo nuevas posibilidades de sí mismos por medio de las herramientas teatrales. Evidentemente, desde el punto de vista de la dirección, existen diferencias entre trabajar con un actor de profesión y con alguien que no lo es, sin embargo, el director trabaja con el cuerpo del otro (cuerpo físico, emocional, mental y espiritual), así es que las dos posibilidades son absolutamente generosas.

El director trabaja con el cuerpo de los otros (actores o no actores) y el cuerpo es tan complejo que no es suficiente limitarse a observarlo e interactuar con él sólo desde el intelecto. Los conocimientos heredados por oriente a través del Hatha Yoga, mencionan que existen cuatro cuerpos que un practicante de yoga debe trabajar constantemente para tener control de sí mismo y acceder a niveles de conciencia superiores, estos son: el cuerpo físico, el cuerpo emocional, el cuerpo mental y el cuerpo espiritual. “El método del Hatha Yoga tiene como finalidad el control del organismo y del espíritu, lo que proporciona un resultado efectivo a todos los problemas humanos”¹⁴

Desde mi punto de vista, el conocimiento y desarrollo de estos cuatro cuerpos es una herramienta, que las personas que nos dedicamos al teatro, podemos utilizar, sobre todo los actores y directores. A los actores se les dice “el cuerpo es el instrumento del actor” pero muy pocos son conscientes de que “el cuerpo”, en realidad,

¹³ Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI editores, S.A de C.V. México, 2004. Pág. 231

¹⁴ Maestre Serge Raynaud de la Ferrière. *Yug Yoga Yoghismo*. (fecha de consulta: 30 de mayo 2015). Disponible en: <http://www.sergeraynauddelaferriere.net/index.php>

son “cuatro cuerpos”. Si un actor trabaja de manera específica cada una de estas partes o cuerpos, tendrá como resultado un manejo virtuoso de su instrumento. Es muy común ver en escena actores fragmentados que saben usar su cuerpo físico, pero tienen descuidados los otros tres cuerpos. En la medida que un actor logre unificarse en sus cuatro cuerpos, tendremos actores plenos, con la capacidad de ofrecerse en escena. Respecto al director, me parece fundamental que deje de permanecer sentado y active sus cuatro cuerpos, no sólo el intelectual. Activarse en estos cuatro cuerpos proporciona a un director infinitas herramientas para el trabajo con los actores.

Grotowsky menciona lo siguiente respecto al trabajo del cuerpo:

(...) desafiar el cuerpo. Desafiarlo dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a “lo imposible” y hacerle descubrir que el “imposible” se puede dividir en pequeños pedazos, en pequeños elementos, y volverlo posible (...) el cuerpo se vuelve obediente sin saber que debe ser obediente (...) El cuerpo entonces no se siente como un animal domado o doméstico, sino más bien como el animal salvaje y digno.¹⁵

Trabajar cada uno de los cuatro cuerpos, nos brinda un sinnúmero de herramientas que podemos aplicar en el desarrollo de nuestros procesos creativos. Entre estas herramientas podemos encontrar:

1) Cuerpo físico

- Dominio de la materia, es decir, el control del cuerpo o estuche que nos contiene.
- Conciencia de los órganos internos y externos.
- Desarrollo de la fuerza, la flexibilidad y equilibrio físicos.
- Reconocer los bloqueos y habilidades físicas que tiene nuestro cuerpo para volverlos aliados del proceso creativo.

¹⁵ Grotowsky, Jerzy. “De la compañía teatral al arte como vehículo”. *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. No. 11-12. Escenología A.C. México D.F. Pág. 13.

- Trabajo de la respiración consciente, esta respiración nos permite unificar el cuerpo físico con el cuerpo mental.
- Conciencia de la columna vertebral.
- Aceptar nuestro cuerpo tal como es, con todas sus limitaciones.
- Aprender a desbloquear nuestro cuerpo físico y canalizar nuestra energía.

2) Cuerpo emocional

- Identificar y trabajar la tensión emocional acumulada.
- Reconocer los bloqueos emocionales que no nos permiten avanzar y volverlos aliados del proceso creativo.
- Generar nuevos registros emocionales por medio del reconocimiento de los registros emocionales que utilizamos en la cotidianidad y los que utilizamos frecuentemente en escena.
- Desarrollar la capacidad de seleccionar cuales emociones nos son útiles para la creación de algo determinado y cuáles no.
- Trabajo de la voz, es decir, descubrir la voz propia y desarrollarla.
- Desarrollo de la intuición.
- Desarrollo de la creatividad.
- Capacidad de resiliencia.
- Con el desarrollo de este cuerpo nos podemos convertir como diría Antonin Artaud, en “atletas de las emociones”.

3) Cuerpo mental

- Reconocer los pensamientos y creencias heredados por la educación (estudios, genealogía, etc.) para utilizarlos o desacatarlos en el desarrollo del proceso creativo.
- Identificar los autodiálogos.
- Aprender diversas estrategias de memorización.
- Seleccionar los pensamientos que nos faciliten el trabajo creativo.
- Flexibilidad de pensamientos.
- Desarrollar la concentración de la atención.
- Desarrollar la paz mental.

-Desarrollo de la paciencia.

4) Cuerpo espiritual

-Desarrollo de la percepción.

-Desarrollo de la intuición.

-Desarrollo de la imaginación.

-Conciencia de que somos uno con el universo.

-Conciencia del mundo y de la conexión con él.

-Conciencia del otro y de la conexión con él.

-Reconocer la divinidad en uno mismo.

Cuando lo que pienso, digo y hago están en armonía puedo generar conciencia en el mundo y eso es una manera de transformarme y transformar al otro. El director debe aprender a observar, escuchar y hablar desde cada uno de estos cuatro cuerpos, debe entrenarse, estar en constante reconocimiento de su movimiento interno, debe ampliar su conciencia. El director debe ser un ser de conciencia, que desarrolle la habilidad de impulsar al actor y provocar su creatividad, sin agredirlo. El director debe mantener una autoridad sobre el actor, sin ser autoritario, respetando el voto de confianza que actor le concede al director, para que esté ahí como un guía que lo acompañe en su camino de creación. A pesar de la autoridad el que dirige también permite que los otros entren en él. Al mismo tiempo, el actor debe ser el compañero de camino, en la creación que el director emprenda. Tanto el actor como el director no deben tratarse como obreros, subordinados, ni como obedientes empleados. Ambos deben luchar, estudiar y sacrificarse por convertirse en seres en expansión, seres en constante renovación, seres revolucionarios que sepan trabajar creativamente en equipo, seres en una búsqueda constante de la iluminación.

Solamente a través del trabajo personal y en comunidad, lograremos desarrollar una sensibilidad que nos permita intuir con mayor claridad las necesidades de nuestra sociedad y aplicar las herramientas que nos permitan desarrollar el poder que el arte tiene de transformar las vidas. Antonine Artaud dijo que el teatro se ha alejado de la vida y por eso el público se ha alejado del teatro.

Es nuestra responsabilidad encontrar nuevos rumbos, nuevas formas de desarrollar la naturaleza de lo teatral; nuevas maneras de relacionarnos, la naturaleza de lo teatral va más allá de una obra de teatro, también tiene un gran campo de acción en la vida cotidiana de cada uno de nosotros.

Capítulo 3. *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*

Participé en todos los proyectos de Entre Piernas Producciones que se realizaron del 2010 a finales del 2014, pero fue en *Acciones sobre la fuerza de la debilidad* donde pude desarrollar, de manera más específica, mi labor como directora. Durante aproximadamente cuatro años estuve trabajando en ese unipersonal, que para mí, fue un laboratorio de dirección de actores. A lo largo del proceso pasé por distintas etapas: primero fui asistente de dirección, luego asistente de dirección y productora ejecutiva y finalmente asesora artística y coordinadora de producción general.

Durante todo el proceso utilizamos el término de “asesor artístico” para nombrar la actividad del director(a), quisimos despojarnos de la visión tradicional de la dirección y apostamos por un proceso creativo un tanto invertido, donde era a partir de las propuestas de la performer-actriz, que los “asesores artísticos” obteníamos gran parte de nuestro material de trabajo. Desde esa perspectiva, el papel del “asesor artístico” era el de un guía, un provocador.

Acciones sobre la fuerza de la debilidad fue una pieza escénica unipersonal en la que utilizamos herramientas del performance y del teatro. Su objetivo era el desarrollo de un tema universal: La fuerza de la debilidad. Se trataba de un tejido similar al collage o a la asociación frágil de los surrealistas, donde micro-escenas contaban una épica que abarcaba lo autobiográfico, lo místico, lo narrativo, la denuncia.

Ese unipersonal tuvo la particularidad de generarse, para sus presentaciones, a partir de la intervención de un espacio histórico o alternativo, manteniendo contacto directo con su historia, dejando que el espacio hablara por si solo a través de su materialidad. En el lugar sólo había una intérprete (Sylvia), una silla y un espacio iluminado. Quedaban eliminados todos los efectos, quedaba sólo la crudeza de lo que podemos llamar verdad escénica.

Se presentó en diversos espacios como panteones, fuertes, sótanos y escenarios de teatros emblemáticos en México, España y Brasil.

Ese unipersonal, que era una mezcla de performance y teatro, que tenía como base la improvisación, nos colocó en un estado de investigación y transformación constante.

Pienso que, en la medida que el performance es un fenómeno construido a partir de una necesidad absolutamente personal de manifestar algo, sus efectos pueden suceder desde que se comienza a pensar en él, es ahí donde la mirada de los creadores puede comenzar a seleccionar los elementos de su realidad que quiere que entren al juego. Al principio del camino, cuando se está estructurando el performance, los elementos en juego pueden ser controlables pero cuando sucede la presentación, los elementos trasmudan en un tejido que se manifiesta de manera inconsciente y metafísica. Ese tejido infinito puede adquirir vida propia, se puede volver inaprensible, se puede mover desde adentro hacia afuera y desde afuera hacia adentro del performer. Durante una presentación, el performer, a diferencia del actor teatral, que de alguna forma está más protegido por todos los elementos constitutivos de la puesta en escena, está solo, abriendo su boca al mundo y en el mejor de los casos, mostrando la latencia de sus entrañas, de su corazón, de su piel y de sus pensamientos. Durante una presentación, el performer que es verdaderamente honesto, está aterrado porque el hecho de mostrarse de esa manera frente a otros, es un acto heroico, que inevitablemente implica una transformación personal. Cuando tenemos que tomar una decisión que afectará nuestro destino no podemos engañarnos ni engañar a los otros. Lo aterra esa transformación, el performer, no es la misma persona que era antes de haber realizado su performance. En esa medida considero que el performance es un acto curativo. Me pregunto: ¿Cómo llevar las reflexiones obtenidas de un performance a las acciones de nuestra vida cotidiana? porque lo cotidiano es el verdadero campo de acción de lo que se hace en un espacio escénico. Lo cotidiano es el lugar desde donde podemos comenzar a transformar al mundo a partir de nuestra propia transformación. El performance puede ser una herramienta para cualquier persona que esté comprometida verdaderamente con su transformación personal, es por eso que puede ser auténtico e irreplicable y no precisa estar construido a partir de la ficción. Desde mi punto de vista el performance puede ser un acto de liberación personal y en ese sentido el performance puede ser un fenómeno revolucionario, es por eso que ha transgredido el tiempo y es por eso también que para los gobiernos no es conveniente que un fenómeno como el performance tenga un espacio relevante dentro de la vida cotidiana de un pueblo.

Desde mi punto de vista, y reflexionando sobre la experiencia que tuve en Entre Piernas, pienso que el performer sí necesita de los ojos de un asesor artístico que sepa direccionar las sutilezas y las generalidades que surgen en la creación de un performance. Pienso que si el performer no cuenta con los ojos de alguien más, puede correr el peligro, como ha sucedido en la mayoría de los performance que he visto, de no ser más que un acto individualista donde yo como espectador o participante no me siento vinculado y percibo que el performer está haciendo algo que sólo le compete a él. Pienso que la importancia de un performance es realizar una acción verdaderamente personal, de esa manera cualquier persona, de cualquier parte del mundo, se puede vincular, porque una acción verdaderamente personal es una acción con una repercusión universal; desde este punto de vista, el performer puede potenciarse como un verdadero canal, una antena, que manifiesta los temas más profundos de la humanidad.

3.1 Origen

Acciones sobre la fuerza de la debilidad comenzó como un deseo de Sylvia Eugenia (performer-actriz) de crear un unipersonal que ella interpretara, en donde pudiera ser absolutamente honesta y que estuviera construido a partir de sus miedos y debilidades. Fue en abril del 2010 que Sylvia Eugenia nos invitó a Alberto Villarreal como director (asesor artístico) y a mí como asistente de dirección.

Alberto y yo ya habíamos trabajado juntos en “La Madriguera” en donde dirigí una obra y asistí otra que él dirigió, ambos sabíamos cómo trabajábamos y también como trabajaba Sylvia porque ella había sido actriz en algunas obras de Alberto y había sido actriz y productora de *Teatro para pájaros*, obra de la que fui asistente de dirección.

Nos reunimos por primera vez el 26 de abril del 2010, en un tercer piso de la Diagonal de San Antonio, en casa de Sylvia, en la Narvarte. Ella nos expuso sus inquietudes y comenzamos a trabajar. Desde un principio se planteó que no íbamos a forzar el proyecto, lo dejaríamos fluir naturalmente permitiendo que nos indicara el camino.

Las primeras sesiones consistieron en observar ejercicios que Sylvia nos presentaba con la finalidad de que entendiéramos el camino que ella quería seguir, estos ejercicios,

por llamarlos de alguna manera, involucraban un trabajo físico e interno y no necesariamente eran escenas o estaban planteados en un universo de ficción. Viéndolo a la distancia, eran ejercicios que estaban más cerca del performance que del teatro.

Comentando con Alberto estos primeros ejercicios, coincidimos que resultaban ambiguos, me parecía que eran de una gran introspección, me daba la sensación de que su cuerpo emocional estaba trabajando al máximo pero su cuerpo físico le impedía mostrar todo lo que le sucedía adentro. En los ejercicios no existía una línea narrativa y al parecer tampoco había una estructura, todo pareciera suceder en una absoluta libertad interna que temía salir y brotar en su cuerpo físico. Sólo en algunos instantes, cuando ella se permitía traspasar la piel, el cuerpo se manifestaba en movimientos extraordinarios, llenos de poder, impresionantes. Fue hasta tiempo después que Sylvia nos explicó que todo lo que hizo en esos primeros ejercicios tenía una estructura que ella había experimentado en los talleres con Fernando Piernas y Diego Piñón. En esos primeros ejercicios yo no logré ver nada de lo que ella me explicaba verbalmente. Creo que el gran logro de aquellas primeras sesiones fueron esos instantes en los que Sylvia dejó brotar movimientos extraordinarios llenos de luminosidad. Esos momentos fueron los que a mí me interesaron profundamente porque logré ver una actriz con un potencial grandioso y me pregunté ¿cómo hacer para que ella logre mantener visible, por más tiempo, con mayor frecuencia, esa fuerza que la habita y a la que ella misma le teme?

3.2 Estructura para entrenamiento actoral

Tiempo después de aquellas primeras sesiones, en las que observamos y analizamos los ejercicios de Sylvia, Alberto planteó una pregunta ¿Sylvia, cómo fluye la vida en tí?. Fue entonces que iniciamos una segunda etapa en la que comenzamos a trabajar procurando que ella lograra encontrar orgánicamente dónde estaba la debilidad y dónde la fuerza en ella misma. Alberto pidió a Sylvia que estructurara y presentara ejercicios que cumplieran con diversas características, entre las que se encontraban:

- 1) Generar acciones con estados de mínima acción orgánica o mínima vitalidad.
- 2) Generar acciones con estados de máxima acción orgánica o máxima vitalidad.
- 3) Ser consciente de la respiración mientras se realiza cualquier acción.
- 4) Detener la acción si se está mintiendo.

- 5) Mirar al que te mira mientras te está sucediendo.
- 6) Trabajar sobre la posibilidad de expresar desde otro lugar, sin la necesidad de querer generar líneas comunicativas ni expresivas.
- 7) Tener conciencia de la columna vertebral.
- 8) Unificar el contenido de adentro y afuera.
- 9) Usar su cuerpo.

Todas las características anteriores fueron explicadas teóricamente, y en una especie de inducción práctica, que abarcó varias sesiones, Alberto dirigió en Sylvia algunos ejemplos de cada una, para que nos fueran más claras tanto a ella como a mí. Durante sesiones posteriores, Sylvia presentó ejercicios que trabajó en solitario, recuerdo que en ellos había un poco de avance, su cuerpo físico y su cuerpo emocional comenzaban a estar más liberados, más presentes, sin embargo, su cuerpo mental y espiritual seguían bloqueados. Fue entonces que Alberto decidió, que construiríamos y desarrollaríamos una estructura de entrenamiento basada en distintos modos de estar. Comenzó a diseñarla seleccionando algunos elementos que observaba en los ejercicios que Sylvia nos presentaba.

En una tercera etapa, una vez construida la base de la estructura, mi tarea principal como asistente de dirección era entrenar a Sylvia. Esta fue una gran oportunidad de poner en práctica mis conocimientos sobre la dirección de actores, pero poco a poco tuve que ir transformando mi concepto de dirección y seguir más a mi intuición. Trabajé con Sylvia a detalle, identificando su puntuación, es decir, la serie de gestos que ella repetía (gestos, movimientos de manos, inclinaciones del cuerpo, etc). Los objetivos eran que ella fuera cada vez más precisa, tuviera más claridad en su transitar interno a la hora de realizar acciones y lograra generar una unidad entre cuerpo y mente. Esa fue la razón por la que Sylvia y yo comenzamos a reunirnos 3 o 4 veces por semana para practicar. Paralelamente, Sylvia y yo continuábamos con las múltiples responsabilidades que permitían que Entre Piernas Producciones siguiera creciendo. Las reuniones con Alberto comenzaron a ser 3 o 4 veces al mes, él revisaba nuestros avances y hacía correcciones tanto a Sylvia como a mí.

Aprendí mucho en esas sesiones con Alberto, sobre todo aprendí a desarrollar mi sentido de la observación. Sin embargo fue en esas sesiones a solas con Sylvia Eugenia, en las que enfrentándome a mis carencias, debilidades y fuerzas como directora, adquirí un aprendizaje invaluable. Trabajar con Sylvia no era fácil, en aquellos tiempos, era una artista con un carácter muy fuerte, pero afortunadamente, dentro de ese universo caótico, en el que cada una nos encontrábamos, logramos hallar un espacio en común, de aprendizaje y creación.

Durante esas sesiones me dedicaba a corregirla para que la pequeña estructura, que habíamos ido construyendo junto con Alberto, se llevara al pie de la letra. Yo no lograba aún, cortar el cordón umbilical que me unía a Alberto. Mi comportamiento hacia Sylvia era el de una entrenadora rígida; cronometraba todas las acciones, me enfocaba sólo en los detalles que había que corregir, sin relacionarme realmente con ella, sin detenerme en reconocerle sus logros, mirarla de verdad. Durante las sesiones la observaba a detalle, permanecía frente a ella, sentada, con libreta y cronómetro en mano, manifestando un aire de misterio, pero en realidad, como directora yo estaba aterrada porque muchas veces no sabía ni qué decirle para ayudarla a resolver aquello que no le permitía avanzar, y entonces yo recurría, como un mecanismo de defensa, a hacerle sentir que todo debía ser realizado a la máxima perfección y que había muchas cosas que corregir. De alguna manera, yo tenía la idea de que ella tenía que adaptarse a mi idea de lo correcto, porque “yo era la asistente de dirección”, es decir, estaba más cercana a las ideas del director, es decir, desde mi perspectiva en aquellos tiempos, estaba más cercana a las ideas del que lo sabía todo. Definitivamente en esa etapa estaba relacionándome con Sylvia a partir, solamente, de mi cuerpo intelectual, mientras que Sylvia, jugaba el juego de la actriz obediente.

Poco a poco, siguiendo nuestras intuiciones y con la guía de Alberto, logramos entrar en un universo donde las sutilezas, los detalles, adquirirían un poder sorprendente. Sylvia comenzó a desarrollar el control de su cuerpo físico, emocional y mental. Con el paso del tiempo, ella y yo logramos construir un lenguaje, a partir de nuestros cuatro cuerpos, que nos permitió comunicarnos a profundidad y comenzar a dar los primeros saltos de lo privado a lo universal en escena. Comenzamos a desarrollar una conciencia de los movimientos espontáneos y ampliamos su frecuencia

en tiempo y forma. Identificamos los brotes de energía vital, que sucedían en su cuerpo. Durante los entrenamiento me percaté de que la fuerza vital está en constante movimiento; podía partir de una parte específica del cuerpo (órganos o extremidades) y también podía partir de un recuerdo o pensamiento; se iba hacia alguna parte del cuerpo y de ahí se movía a distintos puntos corporales, tejiéndose por el cuerpo emocional, físico, mental y espiritual. A esta energía vital Grotowsky la llamó “Torrente de la vida”.¹⁶

Fueron aproximadamente 2 años de entrenamiento de los cuales Alberto estuvo solamente algunos meses. A partir de marzo del 2011 veíamos cada vez menos veces a Alberto y ya para finales del 2011 dejó el proceso. Sylvia y yo continuamos. El trabajo fue detallado. Gracias a este largo periodo tuvimos la oportunidad de tener descubrimientos artísticos y personales que en un periodo más corto quizá no hubiéramos logrado. Grotowsky en su artículo *De la compañía teatral al arte como vehículo* menciona:

Los ensayos no son sólo la preparación del estreno; son el terreno, el campo del descubrimiento de nosotros mismos, de nuestras capacidades y del superamiento de nuestros límites.¹⁷

La estructura que comenzamos a construir con Alberto fue siendo modificada y aumentada por nosotras a lo largo del proceso de entrenamiento. La estructura contiene conceptos, modos de estar, reglas y una estructura de ciclos vitales con sus reglas particulares. Construimos una estructura que nos funcionó como columna vertebral para las presentaciones de 2011 al 2014. La estructura final es la siguiente:

| Reglas generales para el entrenamiento |
|--|
| 1) Cuando se esté mintiendo se cortará diciendo: “perdón, estoy mintiendo y comenzaré de nuevo”, se debe regresar al movimiento o imagen anterior y continuar, para que sea claro dónde se mintió. |

¹⁶ Grotowsky, Jerzy. *De la compañía teatral al arte como vehículo*. Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. No. 11-12. Escenología A.C. México D.F. Pág. 9.

¹⁷ IDEM pág. 6

- 2) Para cambiar de un modo de estar a otro, se deben respetar las siguientes reglas:
 - a. No durar más de 30 seg. en el mismo modo.
 - b. Cuando estando en un modo, las cosas empiezan a ir bien.
 - c. Cuando no se pueda entrar con honestidad a un modo.

- 3) La estructura en la que deben ser entrenados los modos es los “ciclos vitales”.

Modos de estar creados para el entrenamiento:

| Modo de estar | | Características |
|---------------|------------------|---|
| 1 | Silla | <ul style="list-style-type: none"> . Sentarse en una silla. . Realizar movimiento interno de imágenes y emociones que transite desde adentro hacia afuera. . Usar la columna vertebral como eje de movimiento. . Usar frases cortas que eviten la narratividad verbal y que estén estructuradas en un lenguaje metafórico. . Ejecutar acciones regidas por la honestidad. . Hacer uso de variaciones rítmicas. . Trabajar con movimientos extraordinarios. . Acciones realizadas en un tempo propio. |
| 1.1 | Variación de pie | <ul style="list-style-type: none"> . Estando de pie, desarrollar de los puntos anteriores. . Trabajar movimientos en espacio reducido. |
| 2 | Montaña rusa | <ul style="list-style-type: none"> . Sentarse en una silla. . Realizar movimiento interno, vertiginoso, de imágenes y emociones que transite desde adentro hacia afuera. . Usar la columna vertebral como eje de movimiento. . Usar frases cortas que eviten la narratividad verbal y que estén estructuradas en un lenguaje metafórico. . Ejecutar acciones regidas por la honestidad. . Hacer uso de variaciones rítmicas. . Trabajar con movimientos extraordinarios. . Realizar acciones en un tempo vertiginoso. |

| | | |
|-----|---------------------------|--|
| 2.1 | Variación de pie | <ul style="list-style-type: none"> . Estando de pie, desarrollar de los puntos anteriores. . Trabajar movimientos en espacio reducido. |
| 3 | Lectura | <ul style="list-style-type: none"> . Leer buscando diversas formas de vincularse con la palabra escrita que deriven en líneas de expresión poco convencionales. . Encarnar lo que está escrito. . Evitar la ilustración de lo que se lee. . Buscar variantes en la respiración. . Incorporar el movimiento de todo el cuerpo y no sólo el de la voz. . Hacer uso de variaciones rítmicas. . Mantener atención en la columna vertebral. . Hacer uso de otras voces. . Experimentar con las distintas formas de producir sonido con la voz. . Realizar acciones en un tempo propio y en tempo vertiginoso. |
| 4 | Baile en espacio reducido | <ul style="list-style-type: none"> . Bailar sin música en un espacio reducido. . Usar cualquier tipo de música, sin restricciones de estilo. . Hacer uso de variaciones rítmicas. . Trabajar con movimientos extraordinarios. . Mantener atención en la columna vertebral. . Controlar la respiración. . Ser consciente de la posición de la cadera. . Bajar el peso. . Hacer uso de otras voces. . Cuidar el tono muscular en los movimientos. . Realizar acciones en un tempo propio y en tempo vertiginoso. |
| 5 | Baile lento | <ul style="list-style-type: none"> . Bailar sin música con movimientos muy lentos. . Usar cualquier tipo de música, sin restricciones de estilo. . Usar libremente todo el espacio. . Hacer uso de variaciones rítmicas. . Trabajar con movimientos extraordinarios. |

| | | |
|---|---------------------------|--|
| | | <ul style="list-style-type: none"> .Mantener atención en la columna vertebral. . Controlar la respiración. . Ser consciente de la posición de la cadera. . Bajar el peso. . Hacer uso de otras voces. .Cuidar el tono muscular en los movimientos. .Realizar acciones en un tempo lento (los movimientos deben ser lo más lento posible). |
| 6 | Baile con estilo | <ul style="list-style-type: none"> .Bailar sin música con un estilo de baile definido. .Hacer uso de variaciones rítmicas. . Trabajar con movimientos extraordinarios. .Mantener atención en la columna vertebral. . Controlar la respiración. . Ser consciente de la posición de la cadera. . Bajar el peso. . Hacer uso de otras voces. .Cuidar el tono muscular en los movimientos. .Realizar acciones en un tempo propio y en tempo vertiginoso. |
| 7 | Baile por todo el espacio | <ul style="list-style-type: none"> .Bailar sin música por todo el espacio. .Cuidar de no tocar objetos, muros o cualquier otra cosa que se encuentre en el lugar. .Hacer uso de variaciones rítmicas. . Trabajar con movimientos extraordinarios. .Mantener atención en la columna vertebral. . Controlar la respiración. . Ser consciente de la posición de la cadera. . Bajar el peso. . Hacer uso de otras voces. .Cuidar el tono muscular en los movimientos. .Realizar acciones en un tempo propio y en tempo vertiginoso. |
| 8 | Retrato | <ul style="list-style-type: none"> .Generar, corporalmente, una foto de alguien que no está presente. |

| | | |
|----|-------------------------|--|
| | | <p>.Hablar desde la voz del retratado.</p> <p>.Usar frases cortas que eviten la narratividad verbal y que estén estructuradas en un lenguaje metafórico.</p> <p>.Realizar acciones en un tempo propio.</p> |
| 9 | Copia | <p>.Generar la mimesis de alguien presente.</p> <p>.Mantener contacto visual con el copiado.</p> <p>.Copiar en tiempo real algunos movimientos y gestos de la persona.</p> <p>. No se puede hablar.</p> |
| 10 | Estar | <p>.Estar en un solo lugar sin hacer nada, sin accidentes.</p> <p>.Mantener atención en la mirada.</p> <p>.Tener conciencia del tiempo, el espacio y sus habitantes.</p> <p>.No hay tono.</p> |
| 11 | Hablar | <p>.Contar algo con alto grado de intimidad.</p> <p>.Se puede contar cualquier cosa, sin límites, sin restricciones de juicio moral.</p> <p>.Realizar acciones en un tempo propio y en tempo vertiginoso.</p> |
| 12 | Sonidos con el cuerpo | <p>.Generar sonoridad con el cuerpo.</p> <p>.Trabajar el cuerpo como si fuera un instrumento musical.</p> <p>.Se puede cantar.</p> <p>.Trabajar con movimientos y sonidos extraordinarios.</p> <p>.Hacer uso de variaciones rítmicas.</p> <p>.Realizar acciones en un tempo propio y en tempo vertiginoso.</p> |
| 13 | Creación de otras voces | <p>.Hablar desde la voz de alguien que no es uno.</p> <p>.Puede hablarse desde la voz de cosas, personas o animales.</p> |
| 14 | Respirar | <p>.Trabajar la respiración como hilo conductor.</p> <p>.Realizar variaciones rítmicas en la respiración.</p> <p>.La respiración genera el movimiento.</p> <p>.Realizar variaciones rítmicas.</p> |
| 15 | Punto corporal | <p>.Elegir una parte del cuerpo (interna o externa) y trabajar el movimiento a partir de ella.</p> |

| | | |
|----|---------------------|---|
| | | .Transitar de un punto corporal a otro pasando por los órganos internos. .Transitar de un punto corporal a otro recorriendo la piel. .Realizar variaciones rítmicas. |
| 16 | Equilibrio precario | .Trabajar el movimiento llevándolo al límite del equilibrio. |
| 17 | Otros idiomas | .Hablar en otro idioma. .El idioma puede ser real o inventado. |
| 18 | Ausencia | . Ausentarse del “aquí y ahora”. .Trabajar con la mirada interna. .Trabajar con la respiración mínima. .Trabajar con Tempo mío. .Realizar acciones en un tempo propio |
| 19 | Confesión | .Confesar con absoluta honestidad cómo te sientes en ese momento, respecto a lo que acabas de hacer como actriz/actor. .Realizar acciones en un tempo propio. |

Alberto propuso que en cada una de las sesiones del entrenamiento trabajáramos todos los modos de estar bajo la estructura de un “ciclo vital”, es decir, nacimiento (inicio), desarrollo y muerte (fin). Fue entonces que creó la siguiente estructura:

Reglas de los ciclos vitales:

- 1) Un ciclo vital debe durar 6 minutos.
- 2) Cada modo de estar dentro de un ciclo vital debe durar como máximo 30 segundos.
- 3) Dentro de un ciclo vital deben suceder la mayor cantidad de modos de estar.
- 4) El tono dentro de un ciclo vital cambiará cuando esté llegando a su clímax.
- 5) Se debe transitar por las 4 etapas de un ciclo vital, en orden.

| Etapas de un ciclo vital | Características |
|--------------------------|---|
| Introducción | .La actriz elige un tema a desarrollar. .Iniciar diciendo: “Voy a hablar sobre...” |

| | |
|------------|--|
| | .Mantener contacto visual con el espectador. |
| Desarrollo | Se desarrolla el tema elegido, cuidando los siguientes puntos: .No perder el tema a lo largo del desarrollo. .Transitar por todos los modos aleatoriamente. .Transitar por todos los tonos aleatoriamente. .Realizar variaciones rítmicas. .Control y uso de la respiración. .Control del tiempo. .Control del espacio. .Respetar las reglas para cambiar de un modo a otro. |
| Ausencia | Se trabajará físicamente con la sensación de muerte y se cuidarán los siguientes puntos: .Ausentarse del “aquí y ahora”. .Mirada interna. .Respiración mínima. |
| Confesión | Confesar con absoluta honestidad cómo te sientes en ese momento, respecto a lo que acabas de hacer. |

Tonos que se trabajaron durante este entrenamiento:

| Tono | Características |
|--------------|---|
| Neutro | .No hay emoción y si surge, no se expresa. .Pensarlo como una máscara que no expresa emoción. .A pesar de que los movimientos sean radicales y extraordinarios, el rostro se mantiene limpio de expresión. .Se debe ser cuidadoso de no caer en el manejo de la energía cotidiana. |
| Hiperintenso | .Las emociones son tratadas con un alto nivel energético. .Requiere de movimientos cargados de alto rigor energético. .La velocidad con que cambian las acciones es |

| | |
|---------|--|
| | <p>vertiginosa.</p> <p>.Se debe cuidar el control y variación de la respiración.</p> |
| Comedia | <p>.Trabajar con los vicios de la humanidad.</p> <p>.Imitar los vicios de alguien sin exagerarlos.</p> <p>.Adquirir una corporalidad específica.</p> <p>.Se hace uso de otras voces.</p> |
| Parodia | <p>.Imitar a alguien de un modo deformado.</p> <p>.Tiene que ser claro a quien se está imitando.</p> |
| Clown | <p>.Trabajar con los vicios propios amplificando su expresión.</p> <p>.Ridiculizarse ante los otros.</p> <p>.Especial énfasis en la expresión corporal.</p> <p>.Tiene que ser claro que se trata de un vicio propio.</p> |

Conceptos trabajados durante el entrenamiento:

| Concepto | Descripción |
|-----------------------------------|--|
| Trabajar distintos modos de estar | Crear dentro de un espacio distintas formas de existir. |
| Tempo | Es la velocidad con que se ejecuta una acción o movimiento. |
| Relajar | Trabajar usando la energía exacta o necesaria para realizar algo. No se trata de usar un nivel energético mínimo, se trata de que el cuerpo esté alerta y logre reconocer cuánta energía requiere para la realización de una acción. |
| No marcar | No trazar, no fijar. Nuestras sesiones tienen el objetivo de desarrollar y profundizar lo que sucede. |
| Modificar | Dar un nuevo modo de existir a la sustancia material. Transformar algo. Para modificar no necesitamos pensar al otro, si se ríe o no, si entiende o no. Ese otro está siendo parte de la realidad y eso basta. |

| | |
|--|--|
| Movimiento | Alteración del estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición. Conforme me muevo y me modifico, modifico a los espectadores y al espacio, todo está en función del actor (actriz, actor, performer, intérprete). |
| Trabajar sobre el límite de lo no estetizado | Trabajar sobre el límite de lo que no está posicionado en la armonía ni en la apariencia agradable a la vista que tiene algo o alguien, desde el punto de vista de la belleza. |
| Trabajar sobre lo que no es visible | Trabajar sobre lo que no se ve pero es sensible, sensible más no visible. Trabajar con lo místico que se manifiesta en el espacio y en las personas. Trabajar con lo sobrenatural y lo transpersonal. |
| Multisensorialidad | Describir, relacionarse e interactuar por medio de los sentidos. Trabajar con cada uno de los sentidos de por separado y trabajarlos como unidad. |
| Conciencia de la respiración | Reconocer que la respiración es una manifestación orgánicamente esencial, una sensación vital con la que se tiene que trabajar en todo lo que se haga. Se tiene que desarrollar una conciencia de variación rítmica en la respiración y encontrar vínculos entre la respiración y el movimiento. |
| Variación rítmica | Dentro de un movimiento, generar subconjuntos de tiempo que difieran entre sí por algún elemento. Al mismo tiempo generar contraste entre un movimiento y otro. |
| Generar contraste | Provocar entre un movimiento y otro una notable diferencia. Generar oposiciones físicas entre un movimiento y otro. |
| Trabajar con el instinto | Trabajar con los impulsos del cuerpo dejando al lado la razón, el deber ser. Los movimientos no se pueden fijar ni calcular, sólo se presentan y el tiempo de su existencia es variable. |

| | |
|--|--|
| Sin generar líneas comunicativas ni expresivas | Trabajar sobre la posibilidad de expresar desde otro lugar (no explorado, no conocido) sin la necesidad de querer generar líneas comunicativas ni expresivas. Se deben construir espacios de expresión directa, la necesidad de expresar y modificar al otro no es nuestro camino. |
| Actuación | Se trabajará con experiencias directas que no estén codificadas. La actuación como una experiencia del presente. |
| Uso del vestuario | Vincularse con la materialidad de la ropa, tanto la que se usa para entrenar como la de las presentaciones. |
| Uso del espacio-cuerpo | El actor debe considerar como una extensión de sí mismo, el espacio y el cuerpo de los otros (público). El podrá moverlos y también ser movido por ellos. |
| Columna vertebral | Eje del movimiento que debe mantenerse alerta todo el tiempo. Debe cuidarse que la posición que adquiera no procure descanso al cuerpo. |

La siguiente tabla de control me permitía identificar la recurrencia de los modos durante los ciclos vitales. Mientras sucedían los ciclos vitales yo iba palomeando los modos que Sylvia realizaba, anotando el tiempo que permanecía en cada uno y la recurrencia entre uno y otro. Esta tabla me ayudó a reconocer los ajustes que debíamos realizar para que los movimientos y tránsitos que hacía Sylvia de un modo a otro, dentro de un ciclo vital, se volvieran cada vez más precisos en tiempo y forma. Me ayudo a desarrollar una conciencia del tiempo y el movimiento.

| Modos de estar | | Tiempo y frecuencia | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------|------------------|---------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| 1 | Silla | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1.1 | Variación de pie | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2 | Montaña rusa | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2.1 | Variación de pie | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Su entrenamiento constante como persona y como artesano implica una elevación en la calidad del acto teatral, y esta elevación de calidad es impersonal. No le pertenece a él y no me pertenece a mí como organizador. Es aquello innombrable que sólo el teatro puede dejar pasar y para lo cual, no hay que olvidarlo, estamos al servicio.¹⁸

Grotowsky menciona en su artículo *De la compañía teatral al arte como vehículo*:

El director es un espectador de profesión (...) El arte como vehículo no busca el montaje en la percepción de los espectadores, sino en las personas que lo hacen (...) Hacer el montaje en la percepción del espectador no es el deber del actor sino del director. El actor debe más bien buscar liberarse de la dependencia del espectador, si no quiere perder -dentro de sí- la semilla misma de la creatividad.¹⁹

Sylvia y yo estuvimos transformándonos, aprendiendo, entrenándonos con disciplina y constancia. De alguna manera podría decir que desarrollé mi instinto animal de caza, es decir, me convertí en una gran observadora de los detalles de un actor en escena, como un animal salvaje que está cazando a su presa. Aprendí a leer cada movimiento, cada gesto de Sylvia en escena; a intuir el estado de su respiración; captar los movimientos espontáneos por muy cortos que fueran; saber los estados de ánimo por los que transitaba; saber con exactitud cuando estaba mintiendo o cuando era honesta; saber cuando estaba bloqueada y saber cómo ayudarla a desbloquearse. Aprendí a identificar las variaciones rítmicas que ella producía con su energía ordinaria y las que producía con su energía extraordinaria; qué partes físicas de su cuerpo tenían más movimiento ordinario y cuales más movimiento extraordinario. Al final del camino fueron el trabajo, la disciplina, el rigor, las presentaciones, las pruebas, errores, aciertos y la reflexión, los que nos permitieron lograr que la estructura de entrenamiento con la que estuvimos trabajando se transformara en un conjunto de herramientas flexibles.

¹⁸ Ortíz, Rubén. *El amo sin reino*. Cuadernos de ensayo teatral. Ediciones y producciones escénicas Paso de gato. México. Pág. 28

¹⁹ Grotowsky, Jerzy. *De la compañía teatral al arte como vehículo*. Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología. No. 11-12. Escenología A.C. México D.F. Págs. 7 y 9.

El proceso de *Acciones sobre la fuerza de la debilidad* me hizo caer en la cuenta de que la improvisación requiere de una estructura precisa que le permita jugar con el movimiento. Una estructura permite a la improvisación desarrollar acciones creativas, contundentes, de lo contrario el actor está inmerso en un caos, con muchos hilos sueltos que son complicados de organizar. Si no hay una estructura, el actor está ocupado en organizar el caos sin tener tiempo para la creación, y la improvisación pierde su genuina fuerza natural. Ahora bien, la estructura puede cambiar el orden de las partes que la constituyen y de esa manera hay muchas posibilidades de abordar un mismo tema. Es decir, en el caso de la improvisación, una estructura contiene en sí misma múltiples posibilidades de accionar sus partes. Es por esto que el actor debe entrenarse y desarrollar grandes habilidades para poder ejecutar una improvisación.

El entrenamiento desarrollado, fue un trabajo de gran intimidad y muchas de las herramientas que aprendí las he podido aplicar con otros actores de profesión y con personas de diversas edades que están interesadas en el teatro.

Yo creo que uno de los trabajos de la dirección es estudiar y conocer profundamente a los actores con los que se esté trabajando, ser discretos y cuidadosos a la hora de entrar en contacto con sus lados luminosos o sus lados oscuros. Por el bien de la relación director-actor, hay que aprender a callar, manteniendo en secreto mucha de la información que ellos, sin darse cuenta, nos dan a través de sus acciones o comentarios. Aprender a apreciarlos en toda su complejidad, nos permite saber cómo trabajar con el ser creativo que es cada actor. El director debe ser alguien con un profundo conocimiento del comportamiento humano. El trabajo entre un director y un actor es íntimo, delicado, implica un profundo respeto. Un director agresivo que se mofa de las fuerzas o debilidades de los actores, aunque lo diga en “broma”, termina trabajando con actores enojados, que sólo lo obedecen y que frustradamente no logran desarrollar su creatividad al máximo. Un director debe tener autoridad, saber tomar decisiones y saber cuándo ser suave y cuándo fuerte (sin ser ofensivo) con los actores. Las personas que nos dedicamos a la dirección debemos ser muy cuidadosos, discretos y respetuosos con los materiales que nos brinda un actor.

Con el paso del tiempo, me doy cuenta que gran parte del trabajo que realizamos y la conciencia de movimientos espontáneos, que adquirimos con este entrenamiento,

tiene mucho parecido con el “movimiento auténtico”²⁰ que es una disciplina de la danza contemporánea, surgida hace más de 30 años, que estudia aquello que mueve a la persona desde adentro.

El movimiento auténtico es un abordaje corporal simbólico que posibilita la apertura y expresión creativa de contenidos del inconsciente a través del movimiento y de la función imaginativa de la psique (...) esta forma de trabajo facilita el desarrollo de la: percepción kinestésica, la actitud empática y el sentido de presencia corporizada²¹.

Claudio Naranjo, en su conferencia *Educación para el amor* menciona:

El movimiento auténtico es una disciplina muy parecida a las religiones africanas, es una invitación a la posesión; en lugar de moverse uno, dejarse ser movido; es muy cercano también a lo que es la inspiración artística.²²

En aquel entrenamiento, descubrí en mí una manera de soltar esa necesidad de control sobre el actor, me solté, confié en que todas locuras sin sentido que estábamos haciendo nos llevarían a algo, no sabía a ciencia cierta a qué, pero confié en la naturaleza de la experimentación y con el tiempo me convertí en una observadora, en una guía, en una tejedora de sutilezas.

Respecto al papel del director, Rubén Ortiz menciona en su ensayo *El amo sin reino*:

Una dirección en fuga: volverse imperceptible, de manera que los propios intereses no hagan sordina a la voluntad del actor. Concentrar la pasión en el ámbito más frío: la técnica. La técnica que implica mostrar a los actores la altura

²⁰ Movimiento Auténtico fue creada por Mary Whitehouse, pionera en Dance Movement Therapy, a partir de sus estudios en Psicología Analítica en Zurich y de su experiencia como bailarina de danza moderna que había estudiado con Mary Wigman en Europa y con Martha Graham, en Estados Unidos. Su interés principal consistía en explorar “aquello que mueve a la persona desde adentro” (fecha de consulta: 14 de enero 2015). Disponible en : <http://www.movimientoautentico.com.ar/>

²¹ Disponible en: <http://www.movimientoautentico.com.ar/> (fecha de consulta: 14 de enero 2015)

²² Claudio Naranjo en su conferencia *Educación para el amor* (fecha de consulta: 13 de enero 2015) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HMngAicGtrQ>

de su desafío y encontrar los medios para trascenderlo. La técnica que implica encauzar y potenciar en escena los frutos que el actor va generando.²³

Además de basarnos en la estructura de entrenamiento de *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*, a principios del 2012, comenzamos a experimentar un poco con el estado de presencia y las 7 leyes del estado de presencia que Pol Pelletier²⁴ ha creado, desarrollado y enseñado desde hace más de 20 años en diversos países del mundo, incluido México, país al que fue invitada por Entre Piernas Producciones en 2012.

El “estado de presencia”, está conformado por el desarrollo de las siguientes características:

- 1) Encontrarme con toda mi atención al interior.
- 2) El cuerpo no está apagado, está muy receptivo.
- 3) No permitir que entren pensamientos automáticos.
- 4) Es fundamental respirar, ser simple y estar vacío.

Las leyes del estado de presencia son:

- 1) Ley de las oposiciones.
- 2) Ley del desequilibrio.
- 3) Ley de la columna vertebral.
- 4) Ley de la entrega o inversión de energía.
- 5) Ley del silencio en la mente.
- 6) Ley del vínculo (con todo y todos).
- 7) Ley del consciente, del inconsciente personal y del inconsciente colectivo.

En una ocasión, durante el retiro-taller que organizamos en 2013 en Morelos, Pol mencionó que cuando un actor no está en estado de presencia debe decirse: “Quiero regresar a mi cuerpo, no voy a morir”. El uso de las herramientas proporcionadas por Pol, ayudó a reforzar lo que habíamos venido aprendiendo con nuestra estructura de

²³ Ortíz, Rubén. *El amo sin reino*. Cuadernos de ensayo teatral. Ediciones y producciones escénicas PASO DE GATO. México. Pág. 26

²⁴ Puede consultarse más información sobre esta artista en su página web: <http://www.polpelletier.com/fr/index.php> (fecha de consulta: 20 de enero 2015).

entrenamiento. También se utilizaron algunas herramientas que Sylvia había adquirido en talleres con Fernando Piernas.

En una entrevista, Grotowsky comenta que él y su equipo diseñaron un entrenamiento para una actriz, y a la pregunta ¿Cuál es la relación entre el entrenamiento y el acto creativo?, responde lo siguiente:

El entrenamiento no prepara para el acto creativo, eso es una leyenda, el entrenamiento actúa contra el tiempo cuando envejecemos, mantiene la frescura del cuerpo, de las reacciones, rompe el sentimiento de resistencia, da una sensación de confianza. En este sentido ayuda. Pero nos podemos torturar con ejercicios por meses y años y no ser nunca creativos, no debemos olvidarlo. Los ejercicios son como lavarse los dientes, una acción necesaria pero no creativa. Sin embargo hay ejercicios que despiertan la conciencia sobre ciertos problemas del oficio creativo. Este el caso del ciclo de ejercicios plásticos de Rena Mirecka, donde hay una conjunción entre el rigor el orden y la estructura por una parte y la espontaneidad y el flujo de la vida por la otra. Los detalles son rigurosos cada uno está elaborado, no se trata de una improvisación, pero el orden en que estos detalles son utilizados para asociarlos con cierto tipo de recuerdos y de ritmo un tiempo, ritmo, todo esto es espontáneo, se puede decir que es improvisado. Se improvisa desde el interior desde algo preciso. Ahora bien, ésta es la preparación para algo creativo, no es la vía hacia la creatividad sino que es como un recordarse. Espontaneidad, vida y al mismo tiempo el rigor, la estructura, la precisión.²⁵

3.3 Presentaciones

Paralelamente al desarrollo del entrenamiento, se realizaron diversas presentaciones que ayudaron a entender un poco más los efectos de lo que estábamos realizando. Construimos diversas piezas escénicas (performance-teatro) a las que llamamos *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*. El objetivo era utilizar las herramientas

²⁵ Documental *El teatro laboratorio de Jerzy Grotowsky* (fecha de consulta: 20 de febrero 2015) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rbThr-c4HCs>

desarrolladas en el entrenamiento frente a un público. Se realizaron presentaciones en Brasil, España y México entre 2011 y 2014. El equipo creativo estuvo conformado de la siguiente manera:

Concepción escénica e intérprete:
Sylvia Eugenia.

Asesores artísticos:
2010-2011 Alberto Villarreal.
2011-2014 Michelle Esparza Morales.
Febrero-abril 2012 Pol Pelletier.
Marzo 2012 Lorena Maza.

Asistente de dirección:
Michelle Esparza Morales.

Entrenamiento:
Alberto Villarreal.
Michelle Esparza Morales.
Sylvia Eugenia Ruiz.

Producción general:
Entre Piernas Producciones S.C.

A continuación ordeno cronológicamente las presentaciones:

1) Espacio Curtidores de Teatro.

Enero 2011.

País: España (Madrid).

Concepción escénica e intérprete: Sylvia Eugenia.

Asesor artístico: Alberto Villarreal.

Asistente de dirección: Michelle Esparza Morales.

Gestión cultural: Sylvia Eugenia.

Se presentó a amigos y gente de teatro de Madrid un pequeño avance de lo que se había estado trabajando durante la primera etapa. Fue una presentación de 20 min aproximadamente y en realidad no fue planeada con tiempo sino que Sylvia aprovechó que estaba con Alberto en España para ofrecer una muestra de lo que estábamos trabajando. La respuesta del público fue favorable, en general comentaron que al ver a

Sylvia, a ellos también les sucedían cosas en el cuerpo y que se trataba de un buen comienzo. Esta presentación abrió un poco las puertas para el FIT de Cádiz en el que posteriormente nos presentamos.

2) Camerino y escenario del Teatro de la Escola Célia Helena.

Abril 2011.

País: Brasil (São Paulo).

Idioma: Español y portugués.

Concepción escénica e intérprete: Sylvia Eugenia.

Asesor artístico: Alberto Villarreal.

Asistente de dirección: Michelle Esparza Morales.

Iluminación: Alberto Villarreal.

Gestión cultural: Sylvia Eugenia.

Productora ejecutiva nacional e internacional: Michelle Esparza Morales.

Asistente de producción: Clarissa Francci (Brasil).

Enlace nacional e internacional: Michelle Esparza Morales.

Coproducción: Entre Piernas Producciones S.C. y Escola Superior de Artes Célia Helena.

Para estas presentaciones se diseñó una estructura de tránsito espacial con una escaleta de acciones específicas, por las que Sylvia tenía que pasar y que estaban basadas en la estructura de entrenamiento. Todo era improvisación y el objetivo era generar acciones íntimas con los otros, en las que ella hablara con absoluta honestidad sobre su relación con el teatro, la fuerza y la debilidad en esa relación. Se puede revisar el libreto de estas presentaciones en el Anexo B.

Sylvia viajó a São Paulo desde días antes que el resto del equipo para estar en contacto con el teatro, sentir el espacio y conocer a las personas que trabajaban ahí.

Al iniciar la presentación ella conducía al público hasta el camerino donde realizaba algunas acciones y después hasta el escenario del teatro donde permanecía el público mientras ella iba y venía de la sala al escenario. Al final Sylvia metía al escenario una mesa con comida y ofrecía al público tostadas de guacamole con chapulines (que

llevamos desde México), naranjas con chile piquín y agua de limón. Comía una tostada y con un gesto los invitaba a mesa. Ella se iba del espacio cuando el primer espectador se acercaba a comer. Poco a poco el resto de los espectadores se acercaban a la mesa, e intercambiaban ideas sobre la presentación y sobre la comida. Sylvia no regresaba. Todo finalizaba cuando el último espectador se iba.

Era la primera vez que se presentaba algo más elaborado frente a un público. La experiencia de trabajar con espectadores extranjeros que hablan un idioma diferente, con costumbres diferentes es muy enriquecedora sobre todo porque uno logra apreciar distintas formas de reaccionar. En este caso pienso que los brasileños se vincularon con Sylvia a través del cuerpo; Brasil es un pueblo con una conciencia milenaria del movimiento corporal, tiene carnavales en todos los estados, las personas, en la vida cotidiana, se expresan con movimientos amplios, ondulados; es increíble que en cualquier lugar te puedes encontrar con gente haciendo música. Creo que esas son algunas razones por las que el público brasileño logró encontrar un vínculo casi inmediato con toda la serie de movimientos espontáneos que surgían del cuerpo de Sylvia. Sin embargo, viéndolo a la distancia, pienso que hizo falta una estructura más concreta donde ella pudiera improvisar con mayor libertad y no estar tan preocupada por ordenar todas las ideas que flotaban dentro de ella.

Posteriormente a las presentaciones en el teatro, se realizó una breve muestra del trabajo para los bailarines de la Companhia de Danças de Diadema. Fuimos invitados por Anna Bottosso, quien asistió a una de las presentaciones y forma parte del elenco de esa compañía. Recibimos comentarios de los bailarines y todos coincidieron que la corporalidad que ella adquiría cuando realizaba sus acciones, generaba automáticamente una modificación en el cuerpo de los espectadores, además de que los movimientos espontáneos que surgían del cuerpo de Sylvia eran estremecedores, llenos de poder.

3) Museo panteón de San Fernando, dentro de la 6ta Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México.

Noviembre 2011

País: México (D.F.).

Concepción escénica e intérprete: Sylvia Eugenia.

Asesor artístico: Alberto Villarreal.

Asistente de dirección: Michelle Esparza Morales.

Vagabundo: Agustín Elizondo.

Anfitrión: Víctor Weinstock.

Iluminación: Alberto Villarreal.

Diseño de vestuario: Gamaliel Islas.

Fotografía: Franka Braun.

Registro en video: Gerardo Cabrera "Diorama video".

Gestión cultural: Sylvia Eugenia.

Coordinadora de producción: Michelle Esparza Morales.

Productora ejecutiva: Luisa Josefina Cárdenas.

Enlace: Michelle Esparza Morales.

Coproducción: Entre Piernas Producciones S.C. y la Secretaría de Cultura del Distrito Federal a través del Sistema de Teatros.

Para estas presentaciones se diseñó una estructura más concreta en la que se establecieron puntos de transición precisos que sirvieron como guía en la improvisación. Se incorporaron algunos versos sobre la muerte, frases y un escrito de Sylvia sobre su propia muerte. Se puede revisar el libreto de estas presentaciones en el Anexo B. La estructura general era la siguiente:

- 1) Aliento de vida
- 2) Aliento de muerte
- 3) Síntesis de la vida en 6 partes:
 - a. Vegetal
 - b. Larva
 - c. Bebé
 - d. Sentarse
 - e. Aprender a caminar
 - f. Aprender a hablar-silla de pie
- 4) Corte-Honestidad

- 5) Ciclos vitales:
 - a. Tema 1
 - b. Tema 2
- 6) Nada
- 7) Estetoscopio en tumbas/Vagabundo
- 8) Discurso sobre ser enterrada
- 9) Fin

Varias semanas antes de las presentaciones Sylvia y yo visitábamos el panteón y hacíamos pruebas de movimiento y contacto espacial para elegir la mejor forma de desarrollar esta estructura, que desde meses antes habíamos estado creando con ayuda de Alberto. El espacio de presentación era de 3x3 en un pequeño patio de 7x4m que se encontraba entre las tumbas, al aire libre, por la noche. El público estaba sobre una pequeña grada de tres niveles, cabían aproximadamente 30 personas. La iluminación ayudaba a resaltar la materialidad de las tumbas y árboles de todo el panteón. Cuando el público entraba, tenía que caminar entre los nichos y tumbas para llegar hasta donde estaba Sylvia, eso daba una tonalidad muy peculiar a las presentaciones. El espacio, en ese breve recorrido, transformaba al espectador.

Para estas presentaciones Sylvia estructuró, de manera paralela, un performance que sucedía cuando el público esperaba entrar; un performer caracterizado de vagabundo realizaba diversas acciones. El panteón está ubicado en la colonia Guerrero y justo enfrente de la entrada hay un pequeño jardín en el que viven vagabundos y prostitutas, por lo que nuestro vagabundo se camuflageaba y nunca nadie se percató de que se trataba de un performer. El vagabundo también aparecía por un instante durante las presentaciones a veces, asomándose colgado en la reja, a veces caminando entre las tumbas; Sylvia lo miraba un instante y continuaba la acción que estuviera haciendo en ese momento.

Cuando el público entraba, Sylvia ya estaba en el espacio y yo estaba con ella, desde las gradas, guiándole algunos movimientos para ayudarla a entrar en un estado conveniente. Una vez que la mayoría de las personas del público estaban sentadas, yo quedaba en silencio y ella comenzaba.

Recuerdo que en una de las funciones comenzó a llover ligeramente, algunas de las personas se levantaron, pero al ver que Sylvia seguía ahí y que la mayoría del público también, decidieron regresar a sus lugares. Llovió durante gran parte de la función y al finalizar la presentación, una persona del público, que llevaba su guitarra, apagando el silencio con que terminó la presentación, comenzó a tocar. Después de 10 min el público seguía ahí, fue muy curioso ver cómo estaban relajados, contemplando la belleza del panteón y escuchando al hombre de la guitarra.

4) Escenario del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris.

Marzo 2012

País: México (D.F.).

Concepción escénica e intérprete: Sylvia Eugenia.

Asesoras artísticas: Pol Pelletier, Michelle Esparza Morales y Lorena Maza.

Iluminación: Erika Gómez.

Registro en video: Gerardo Cabrera "Diorama video".

Gestión cultural: Sylvia Eugenia.

Coordinadora de producción: Michelle Esparza Morales.

Enlace: Michelle Esparza Morales.

Asistente de producción: Arturo Vega.

Coordinación de difusión: Mitzi Mabel Cadena.

Coproducción: Entre Piernas Producciones S.C. y la Secretaría de Cultura del Distrito Federal a través del Sistema de Teatros.

Esta presentación fue un ensayo abierto, se mostró al público una serie de acciones que surgieron a partir de la asesoría artística de Pol, Lorena y mía. El público estaba colocado sobre el escenario y las acciones de Sylvia se desarrollaban sobre el escenario y en la sala. Toda la sala estaba iluminada. Las acciones estaban construidas a partir de la relación de Esperanza Iris, el teatro y los trabajadores que lo construyeron. El público logró disfrutar, al mismo tiempo, de la presentación, la arquitectura del espacio y la imagen de Esperanza Iris. Al finalizar la presentación Sylvia entregó una flores a Irene, una mujer que desde hace más de 15 años trabaja en el departamento

de limpieza del teatro y que fue la persona que contó a Sylvia algunas historias sobre el espíritu de Esperanza Iris que ronda en el teatro.

Fue toda una experiencia el poder compartir nuestro trabajo con Pol y Lorena, era la primera vez que permitíamos que ojos ajenos al proceso que habíamos desarrollado en intimidad, observaran y opinaran creativamente sobre el trabajo. Afortunadamente sus aportaciones colaboraron de manera favorable en la construcción de esta presentación.

5) Sótano del teatro Julio Castillo. Centro Cultural del Bosque.

Octubre 2012

País: México (D.F.).

Concepción escénica e intérprete: Sylvia Eugenia.

Asesora artística: Michelle Esparza Morales.

Asesoría en movimiento corporal: Carlos Martínez.

Iluminación: Tenzing Ortega.

Gestión cultural: Sylvia Eugenia.

Registro en video: Mitzi Mabel Cadena.

Coordinadora de producción: Michelle Esparza Morales.

Producción ejecutiva: Montserrat Villanueva.

Coordinación de difusión: Mitzi Mabel Cadena.

Enlace: Michelle Esparza Morales.

Coproducción: Entre Piernas Producciones S.C. y la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En estas presentaciones, en las del sótano del MUJAM y en dos del FIT de Cádiz, que menciono más adelante, la estructura de la presentación incluía un momento en el que yo participaba dirigiendo en vivo y en directo a Sylvia. No se trataba de convertir el evento en un ensayo, se trataba de dirigir un momento que ayudaría a Sylvia (en el estado en el que estuviera) a dar el salto a otro nivel para inmediatamente después continuar nuevamente ella sola. Aún recuerdo el pánico escénico que sentía antes de realizar ese experimento. Yo estaba entre el público y llegado el momento de mi participación comenzaba a dirigir desde mi lugar. Ese experimento me hizo reflexionar

sobre el grado de intimidad que hay en el trabajo entre el director y el actor; y también sobre que, en muchos casos, no somos conscientes de la ferocidad que se requiere, y que los actores tienen o aprenden a desarrollar, para estar haciendo tu trabajo frente a un público. En aquellos instantes, al revelar nuestra relación íntima a los espectadores, el público se convertía en un voyeurista autorizado, se conectaban más activamente al acontecimiento; a veces, los percibía como si fueran una especie de lobos hambrientos mirando a sus presas (en este caso a Sylvia y a mí), otras veces como seres agradecidos por la inclusión. Fueron momentos maravillosos donde performer-actriz, directora y espectador nos unificábamos en un verdadero acto performático. Por supuesto que tuve errores y aciertos a la hora de dirigir durante esos experimentos, pero los disfruté mucho y agradezco a Sylvia por haberme propuesto ese reto que acepté con valentía sin saber lo que me esperaba.

A partir de estas presentaciones, fue fundamental el trabajo corporal que el artista Carlos Martínez realizó con Sylvia Eugenia, él fue el asesor de movimiento corporal y logró, notoriamente, que ella entendiera su propio cuerpo desde una perspectiva más lúdica. En escena, logró manifestarse con mayor seguridad y precisión corporal gracias al trabajo con Carlos.

Particularmente en estas presentaciones fue la única vez que utilizamos la disposición arena para la ubicación del público.

6) Fuerte del Baluarte de la Candelaria. XXVII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT de Cádiz).

Octubre 2012

País: España (Cádiz).

Concepción escénica e intérprete: Sylvia Eugenia.

Asesora artística: Michelle Esparza Morales.

Asesoría en movimiento corporal: Carlos Martínez.

Iluminación: Tenzing Ortega.

Registro en video: Mitzi Mabel Cadena.

Fotografía: Julie Jaroszewski y Rafael Pérez Evans.

Gestión cultural: Sylvia Eugenia.

Coordinadora de producción nacional e internacional: Michelle Esparza Morales.

Producción ejecutiva: Tenzing Ortega (España) y Montserrat Villanueva (México).

Enlace nacional e internacional: Michelle Esparza Morales.

Coordinación de difusión: Mitzi Mabel Cadena.

Coproducción: Entre Piernas Producciones S.C. y el XXVII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

En un principio se había planeado que Pol Pelletier fuera la asesora artística de estas presentaciones pero por diversos motivos no pudo ser así y Sylvia me pidió que yo asumiera el papel.

Se estructuraron estas presentaciones a partir de los siguientes temas: el conquistador, el conquistado, defenderse, atacar, recibir; hablamos también sobre la fuerza y la debilidad del fuerte marítimo en el que estábamos, sobre los hombres que desde ahí estuvieron defendiéndose y atacando, de la sangre derramada, del maíz, del mezcal; hablamos de que la fuerza y la debilidad nos une a todos los seres humanos a pesar de las diferencias culturales. Estos temas estaban organizados en puntos precisos donde Sylvia podía llegar y desarrollar a partir de la improvisación. La última parte de la presentación estaba conformada por un ejercicio que Sylvia había aprendido en los talleres de Pol Pelletier, en este ejercicio se requería la participación del público y la mía. Sylvia explicaba al público las reglas del juego: 1.-Las personas tenían que observarla caminar, ella caminaba cotidianamente de un punto preciso a otro, siempre el mismo trayecto. 2.- las personas mencionaban una parte del cuerpo que observaban y la describían con una característica objetiva, por ejemplo: “el hombro derecho más arriba del izquierdo” o “camina arrastrando un poco el pie izquierdo”. 3.- Yo escribía la lista de las partes mencionadas y una vez que llegaban a 8, el público debía guardar silencio mientras yo dictaba a Sylvia (que seguía caminando) las características que habían mencionado. Una por una iba dictando las características mientras ella las iba incorporando a su cuerpo. Era una cosa impresionante ver la transformación de su cuerpo. El objetivo de esta parte era que una vez que su cuerpo adquiría todas las características dictadas, ella debía percibir en su cuerpo el peso mental, emocional, espiritual y físico de esa especie de armadura que tenía su cuerpo y debía liberarse de

ella. Se trataba de un momento de absoluta liberación que se logró en la mayoría de las presentaciones, cuando sucedía, Sylvia terminaba con una energía vital luminosa, resplandecía. Después de terminar esta parte Sylvia se dirigía a un altar, encendía una veladora, leía unos versos, destapaba una botella de mezcal, bebía, la compartía con todos los presentes y salía del lugar.

En la primera presentación intentamos que yo dirigiera la liberación de la armadura en ella pero no lo logré, todo iba bien pero llegó un momento en el que ya no pude acceder a ella, no sabía bien si era porque ella se protegía y no me dejaba entrar o porque yo estaba muy preocupada por hacerlo bien. Miro a la distancia y me doy cuenta que para poder dirigir a alguien en ese tipo de ejercicios, frente a un público, se requiere de una mente despejada, libre de prejuicios; un cien por ciento de atención en quien lo ejecuta; y una confianza ciega de ambas partes.

Ese fue para mí el espacio de presentación más bello que tuvimos a lo largo de la historia de *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*. Es un espacio pequeño en el que la disposición del público hacia que todos quedaran frente a las pequeñas ventanas de aquellas paredes contra las que choca el mar. A lo lejos, mientras acontecía la presentación se podían ver los trasatlánticos pasar. Durante el transcurso de la presentación Sylvia iba abriendo las ventanas hasta que, al final, el sonido del mar entraba por completo. Mientras llegábamos al final de la presentación la luz natural del atardecer iba transformando el espacio. Al finalizar la mayoría de las personas se quedaban en silencio, contemplando el poético paisaje, bebiendo su mezcal.

En estas presentaciones note una posible diferencia entre el público latino y el público europeo; mientras que los latinos nos vinculamos por medio del cuerpo, los europeos se vinculan por el intelecto; su cuerpo emocional lo manifiestan con cierta distancia pero lo manifiestan. Era muy curioso ver como esos rostros fríos, analíticos se convertían por momentos en cuerpos conmocionados. Y recordé aquella parte de *El laberinto de la soledad* en la que Octavio Paz menciona que la geografía de un pueblo, su clima y su historia, determinan su comportamiento.

7) Sótano del Museo del Juguete Antiguo México (MUJAM). Dentro del *Proyecto i-colectivo intercambiando basura por cultura (1era edición) Performance e intervenciones plásticas dentro del MUJAM Museo del Juguete Antiguo México.*

Producción realizada con el Beneficio derivado del artículo cuadragésimo segundo del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012 que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Junio 2013

País: México (D.F.).

Concepción escénica e intérprete: Sylvia Eugenia.

Asesora artística: Michelle Esparza Morales.

Asesoría en movimiento corporal: Carlos Martínez.

Asesoría vocal: Tania González Jordán.

Iluminación: Esaú Corona.

Coordinadora de producción: Michelle Esparza Morales.

Producción ejecutiva: Yris Sierra e Itzel Rentería.

Registro en video: Sharon Toribio.

Para estas presentaciones se diseñó, por primera vez, una estructura narrativa que tenía gran espacio para la improvisación. Comenzaba con un cuento oscuro narrado como un cuento para niños en el que dulcemente, una niña explicaba como había sido obligada a ver los actos sexuales de sus padres. Continuaba con una acción performática en la que yo hacía una serie de preguntas a Sylvia sobre el estado de su cuerpo, esta parte estaba basada en la dinámica de un ejercicio diseñado por Fernando Piernas y funcionaba para ayudar a Sylvia a entrar en un estado de exaltación en el que, con el uso de su imaginación y total improvisación, torturaba a un criminal pedófilo hasta aniquilarlo y desaparecerlo.

Era muy fuerte porque estábamos haciendo una denuncia sobre el abuso sexual infantil en un lugar con juguetes por todos lados, donde todo el que entra ahí encuentra un recuerdo de su infancia. Era muy curioso ver al público (jóvenes y adultos), disfrutar cuando Sylvia torturaba al pedófilo y se percibía un alivio colectivo cuando Sylvia lo aniquilaba hasta desaparecerlo. Había mujeres que reaccionaban muy fuerte, vi

mujeres y hombres llorando discretamente durante la presentación. Pero en general el público se descargaba y se les veía salir impresionados sí, pero con cierta ligereza.

La asesoría vocal de la artista Tania González Jordán comenzó a dar sus frutos en estas presentaciones. Tania ayudó a que Sylvia desarrollara diversas herramientas vocales bajo el método Linklater. A partir del trabajo con Tania, Sylvia comenzó a tener un contacto más sensible, preciso y fructífero con su propia voz.

8) Sótano del teatro del Espaço Cultural Escola Sesc. Dentro del Encuentro de Artes y Cultura Latinoamericano P.E.R.I.F.É.R.I.C.O. SESC Río de Janeiro, Brasil.

Para esta, que fue la última presentación de este unipersonal, lo llamamos: *Acciones sobre la fuerza de la debilidad, tratamiento para las heridas hechas a los creadores escénicos de mi país.*

Fecha: Octubre 2014.

País: Brasil (Río de Janeiro).

Idioma: Español y portugués.

Co-creadoras: Sylvia Eugenia Ruiz y Michelle Esparza Morales.

Coordinadora de producción nacional e internacional: Michelle Esparza Morales.

Gestión cultural: Sylvia Eugenia.

Enlace nacional e internacional: Michelle Esparza Morales.

Coproducción: Entre Piernas Producciones S.C. y el Encuentro de Artes y Cultura Latinoamericano P.E.R.I.F.É.R.I.C.O. SESC Río de Janeiro.

Generalmente nuestros procesos creativos eran de varios meses; de entrenamiento, de todo un proceso de reflexión, pruebas, selección de ideas y acciones, pero para esta presentación, se construyó un performance en tan sólo 7 días de trabajo práctico y unos cuantos más de trabajo teórico; precisamente una semana antes de la presentación estábamos terminando de ajustar los detalles. Las circunstancias nos obligaron a realizarlo en un tiempo record para nosotras, sin embargo tuvimos buenos resultados y mucho material para reflexionar y seguir construyendo. Era muy curioso que estuviéramos en el sótano de un teatro, justo debajo del escenario presentando un

performance que manifiesta nuestra inconformidad ante la política cultural de México, ante las injusticias y maltratos que sufrimos como creadores y ante las injusticias y maltratos que nos hacemos entre creadores y en los equipos de trabajo.

Durante la presentación, Sylvia llevaba al público por un recorrido en el que exponía los distintos remedios a los que ella había recurrido, con la finalidad de hallar una cura para las heridas que el ambiente teatral mexicano había hecho en ella. Al principio de la presentación ella estaba vestida como cirujana, después en algún momento se arrancaba el traje y continuaba con el recorrido explicativo. Había un momento en el que hablaba sobre el remedio del alcohol y se bebía en 21 tragos una botella entera de vino. En el espacio habíamos colocado un altar mexicano con un frasco lleno de dinero; dólares, billetes mexicanos y billetes brasileños; algunos santos y fotos de servidores públicos mexicanos; ella hablaba sobre la fuerza y la debilidad del dinero, tomaba el dinero y lo quemaba. Había otro momento en el que intervenía una bandera de los colores de México; primero escribiendo sobre ella, luego lavándola, luego golpeándose con ella y para finalizar pedía a dos espectadores que le ayudaran a sostener la bandera mexicana mientras ella la untaba con miel; ella explicaba que encontró que la miel es el remedio para todos los males. Al terminar, salió del espacio sosteniendo entre sus brazos, con mucho cuidado y respeto, la bandera mexicana untada con miel.

El público eran alumnos del SESC, performers compañeros de la residencia, autoridades del SESC, administrativos, trabajadores del teatro y músicos. La conexión con el público fue emocional, física e intelectual, los cariocas estuvieron atentos durante toda la presentación. A diferencia del público de São Paulo, los cariocas son más pasionales y hasta cierto punto salvajes. Esta presentación fue vertiginosa, incisiva y contundente, Sylvia tenía un estado de presencia muy peculiar, su energía salvaje estaba a flor de piel. Logró mover fibras susceptibles en gran parte de los espectadores.

Creo que en esta presentación Sylvia logró, sin darse cuenta, mimetizar la energía de Rio de Janeiro en su propia energía. Río es una ciudad vertiginosa, con mucho movimiento, todo mundo maneja a altas velocidades, hay cientos de vagabundos por las calles, huele a orines, se puede ver a familias enteras durmiendo en las calles, abrazados para no ser secuestrados o asesinados por las madrugadas; hay samba por todos lados, los cariocas viven el carnaval todos los días. A mí nunca me pasó nada, al

contrario, disfruté increíblemente, de hecho, ha sido el mejor viaje de mi vida hasta el día de hoy, pero para mí era muy claro que al caminar por sus calles, sobre todo siendo extranjero, uno activa automáticamente su sentido de alerta, es como si estuviera la advertencia de “algo puede pasar, mantente alerta”.

El tema del performance, toda la energía salvaje y vertiginosa de las acciones, el vértigo que traíamos al haber construido algo en tan poco tiempo, más el hecho de que Sylvia y yo nos estábamos despidiendo como compañeras de trabajo; todo eso permeó la presentación y logró generar en el público carioca una suerte de espejo por el que todos logramos conectarnos emocional, intelectualmente e instintivamente, con esa energía salvaje que sucedía en aquella presentación.

Conclusiones

Las personas que estudiamos la licenciatura en literatura dramática y teatro, nos dedicamos tarde o temprano, en mayor o menor porcentaje, a la docencia. La docencia nos ofrece la oportunidad de tener en nuestras manos la responsabilidad de poder guiar a las nuevas generaciones, pero ¿qué clase de guía podríamos ofrecer a los demás si nosotros no nos atrevemos a estar en una constante transformación, si nosotros no revolucionamos? ¿Qué podríamos ofrecer al otro si no conocemos nuestra materia, su origen, su historia? ¿Qué podríamos ofrecer al otro si no nos atrevemos a vincularnos con él?. Pienso que podríamos ser más responsables y generosos con lo que ofrecemos a los otros y no conformarnos con heredar ignorancia y maltrato. La docencia en el campo teatral, es una parte fundamental del desarrollo cultural, es un trabajo de agricultores, donde tenemos dos opciones: sembrar las semillas que nos ayudarán a cultivar una humanidad más consciente o sembrar semillas que procuren la decadencia de la humanidad. Podríamos ejercer la docencia en el campo teatral como un acto de fe en que esta humanidad puede ser mejor por medio de la práctica de las herramientas teatrales (a niveles físico, emocional, mental y espiritual).

Uno de los objetivos de la educación debería ser desarrollar la empatía y el amor al prójimo, lo cual pasa por el autoconocimiento, porque para llegar al otro antes he de llegar a mí mismo. La empatía significa resonar con los valores de otro, es un amor que nos lleva al aprendizaje. Necesitamos educar en el encuentro con el otro, donde hay un tú y un yo y donde reside el misterio del uno más uno igual a infinito. Porque implicarnos con el otro nos hace evolucionar. (..) el estado de la educación marca el estado del mundo. (...) Hay un 'sálvese quien pueda' flotando en el ambiente y por eso es necesario inyectar otra conciencia.²⁶

El fenómeno teatral posee una fuerza revolucionaria, envuelve un amplio conocimiento místico, nos permite ver y hacer ver lo invisible, nos permite creer en lo

²⁶ Claudio Naranjo, extractos de unas conferencias de en España sobre la educación (fecha de consulta: 3 de marzo 2015). Disponible en: http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2012-01-21/el-futuro-es-una-carrera-entre-la-educacion-y-la-catastrofe_522416/

imposible, produce magia. El teatro es como diría Diego Piñón “un encuentro con uno mismo a través de los demás”. Hay que compartirlo, sacarlo de los teatros, llevarlo y/o hacerlo brotar en los rincones donde la gente necesita seguir teniendo fe, ofrecer sus beneficios a las comunidades abandonadas por el aparato cultural de nuestra nación, ofrecerlo como una herramienta de transformación social, como un medio para encontrar la paz personal.

Creo profundamente que sólo a través del trabajo personal, lograremos desarrollar una sensibilidad que nos permita intuir con mayor claridad las necesidades del otro, de nuestra comunidad, de nuestra sociedad y aplicar las herramientas que nos permitan desarrollar el poder que el arte teatral tiene de transformar las vidas.

En Entre Piernas Producciones recibí la guía de diversos artistas, pero recuerdo particularmente una serie de pensamientos dichos por Diego Piñón durante un retiro de danza Butoh al que asistimos en Tlalpujahua Michoacán; esas ideas son muy importantes para mí, las relaciono directamente con el trabajo creativo en el teatro, con mi experiencia en la dirección de actores y con el trabajo personal que creo que cada uno podríamos realizar para poder generar mejores equipos de trabajo, mejores relaciones interpersonales, mejores procesos creativos; una mejor relación con nosotros mismos, con el otro y con el mundo que habitamos:

- Permitirse lo inmediato.
- Aprender a emplear la energía de la que hemos sido dotados.
- Descubrir diversas maneras de entregarnos.
- Identificar qué damos.
- Identificar y desarrollar las diversas maneras en que nos dejamos tocar.
- Recobrar la parte que está en la oscuridad y ponerle luz para mostrarlo, hacerlo surgir, entregarlo. Hay que aceptar y exponer ese lado oscuro.
- El Butoh abre el corazón.
- Uno debe conectar las distintas partes del cuerpo, debe llamar a su cuerpo.
- Trabajar con una energía dispuesta a aceptar. Recuperar la capacidad de aceptar y entrar valientemente.
- Si uno niega, uno carga lo que no ha procesado, lo que ha negado.
- ¿Cómo miras tus destellos y cómo miras tus sombras?

- Quedar al servicio del abismo del miedo que abrí.
- Abrir nuestro cuerpo al nacimiento.
- Cuando te entregas no sabes qué será lo que vas a recibir, entregar es doloroso porque es desprenderse.
- Dialogar con lo inalcanzable.
- Reencontrarse, reconocerse y tenerse.
- Todos estamos necesitados y deseosos de placer. Para gozar debo estar dispuesto a soltar y soltar es sacrificarse.
- La vida está en lo inmediato.
- No puedo seguir repitiendo los patrones que no me pertenecen.
- Desterrar con respeto todo lo que no queremos más.
- El teatro en sus orígenes fue para sanar, hay que recordarlo.
- La sanación es colectiva.
- Tenemos que cultivar una nueva comunidad, una familia.
- Venimos a encontrarnos, a recibir a liberar a permitir que la energía fluya.
- Integro el dolor y el placer pero no me caso con ninguno.
- ¿Cómo es posible ofrecer el mínimo de energía al otro? No seamos canallas con los otros.

Mi tránsito en Entre Piernas Producciones inició formalmente a principios del 2010 y concluyo a finales del 2014, fue una experiencia extraordinaria, reveladora pero a finales del 2014 decidí irme porque, a pesar de todas las grandes experiencias que viví ahí y de todos los frutos que logré al lado de Sylvia Eugenia, llegó un momento en que comencé a sentirme estancada; me di cuenta que me desconocía a mí misma, como si me hubiera olvidado de una parte importante de mí, como si no supiera a dónde ir. Cuestioné todo lo que me rodeaba y entendí que necesitaba emprender un nuevo camino hacía mi misma.

En Entre Piernas Producciones aprendí a mirar desde una perspectiva distinta la dirección de actores. Con el paso del tiempo y considerando nuevas experiencias, surgidas particularmente en la docencia, para mí, ahora, dirigir es guiar, ayudar a las personas a encontrar su propio resplandor. Evidentemente hay muchas vías para construir una relación creativa entre un actor o performer y un director, pero yo elijo la

vía del trabajo honesto, la vía que permita la revolución personal, la vía amorosa, la vía del rigor, la técnica y la disciplina, la del respeto a uno mismo y al otro. La relación entre un director y un actor o performer implica una gran responsabilidad humana, una disposición al respeto y al servicio.

El proceso de *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*, trajo como consecuencias el reconocimiento de habilidades adquiridas, una sensación de libertad creativa y apertura de múltiples posibilidades de accionar creativamente desde una perspectiva más amplia. La estructura de entrenamiento que diseñamos, puede ser funcional para entrenar a un actor/performer en la improvisación y por supuesto para acercarlo a una relación íntima con sus cuerpos: físico, emocional, mental y espiritual. Con el paso del tiempo, observé que esa estructura de entrenamiento generó muchos cambios en Sylvia Eugenia, ella tenía cada vez más momentos en los que, en el espacio escénico, se transformaba en una suerte de invocadora de lo invisible, en un canal por el que el espectador lograba entrar en conexión, por algunos instantes, cada vez más frecuentes, con lo divino. Sylvia logró avanzar en el desarrollo de la relación con sus cuerpos: físico, emocional, mental y espiritual. A lo largo de este proceso yo fui transformando mi concepto de la dirección de actores, descubrí, a base de prueba y error, nuevas formas en las que me podía relacionar creativamente con un actor. Adquirí diversas herramientas para continuar con mi camino de desarrollo de conciencia, caí en la cuenta de que mi trabajo como directora implica una lucha constante por robarle al sistema una conciencia nueva. Por esto es que ahora, tengo la gran responsabilidad de emprender un camino de autoconocimiento, de desarrollo de mi conciencia personal, social y humana, y el desarrollo de mis cuatro cuerpos.

Para mí el teatro es una fuente de vida que puede ayudar a despertar en las personas la necesidad de transformarse y transformar el mundo. Lo cotidiano es el lugar por donde podemos comenzar la revolución. Mi objetivo, ahora, es ser un canal para que las cosas sucedan, ser útil al mundo por medio del servicio, el arte y el conocimiento.

Bibliografía

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Grupo editorial Tomo S.A. de C.V., México.

Chejov, Mijail. *La improvisación y el trabajo colectivo*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. La improvisación. Año 4 Nos. 21-22. Enero 1996-1997. Págs. 35-40.

Cheng, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Biblioteca de Ensayo 20 serie menor. Ediciones Siruela. Madrid, 2008.

De la Ferrière, Serge Raynaud. *Una clase de Yoga*. Solar editores, compilación a cargo de la Coordinación Internacional de Yoga y del Colegio Mundial de Profesores de Yoga. 3ª.edición México, 1999.

Dort, Bernard. *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*. Traducción de Laure Rivière y Rodolfo Obregón. Cuadernos de ensayo teatral. Ediciones y producciones escénicas Paso de gato. México.

Eco, Umberto. *Lo posmoderno, la ironía, lo ameno*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Vanguardia. Año 4 Nos. 17-18. Abril-julio 1994. Págs. 78-83.

Grotowsky, Jerzy. *De la compañía teatral al arte como vehículo*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs. 4-17.

Grotowsky, Jerzy. *El director como espectador de profesión*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs. 47-55.

Grotowsky, Jerzy. *El montaje en el trabajo del director*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs. 56-61.

Grotowsky, Jerzy. *El performer*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs. 78-82.

Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo xxi editores, S.A de C.V. México, 2004.

Grotowsky, Jerzy. *Lo que fue*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs. 39-46.

Grotowsky, Jerzy. *Los ejercicios*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs. 27-38.

Grotowsky, Jerzy. *Oriente / Occidente*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs.62-68.

Grotowsky, Jerzy. *Respuesta a Stanislavski*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs. 18-26.

Grotowsky, Jerzy. *Tú eres hijo de alguien*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Grotowsky, número especial de homenaje. Nos. 11-12. Págs. 69-75.

Jodorowsky, Alejandro. *Hacia un teatro "efímero pánico"*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Vanguardia. Año 4 Nos. 17-18. Abril-julio 1994. Págs. 46-53.

Jodorowsky, Alejandro y Costa, Mariane. *Metagenealogía. El árbol genealógico como arte terapia y búsqueda del Yo esencial*. Grijalbo. México 2011.

Lebel, Jean-Jacques. *El happening*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Vanguardia. Año 4 Nos. 17-18. Abril-julio 1994. Págs. 32-45.

Ortíz, Rubén. *El amo sin reino*. Cuadernos de ensayo teatral. Ediciones y producciones escénicas Paso de gato. México.

Pawlowski, Tadeuz. *El performance*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Vanguardia. Año 4 Nos. 17-18. Abril-julio 1994. Págs. 54-65.

Rancière, Jaques. *La división de lo sensible*. 1era ed. Buenos Aires. Ediciones Manantial 2010. Traducción: Antonio Fernández.

Schechner, Richard. *Ocaso y caída de la vanguardia*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Vanguardia. Año 4 Nos. 17-18. Abril-julio 1994. Págs. 4-14.

Taviani, Ferdinando. *Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. La improvisación. Año 4 Nos. 21-22. Enero 1996-1997. Págs. 4-23.

Unger, María Tarriba. *Encuentro con el espíritu trágico, entrevista a Ludwik Margules*. Revista de la universidad de México. Nueva Época. Núm. 9. Noviembre 2004.

Weisz, C. Gabriel. *Posmodernismo, rito y biología*. Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Vanguardia. Año 4 Nos. 17-18. Abril-julio 1994. Págs. 93-98.

Whitman, Walt. *Canto a mí mismo*. Poesía. Edimat libros. Madrid, España.

Recursos digitales

Documentos PDF

Barría, Jara Mauricio. *Performance y políticas del acontecimiento, Una crítica a la noción de espectacularidad*. Departamento de Teatro / Universidad de Chile. 2011. Enero-abril. n. 1 – volumen 21. Aletria (Consultado: 21-enero- 2015).

Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. www.philosophia.cl. 1998. (Consultado: 3-junio- 2015).

García, Manolo. *Teatro vs Realidad*. <http://www.012.mx/blogs/manolo-garcia/3381-teatro-vs-realidad.html> (Consultado: 16-febrero- 2015).

Heras, Guillermo. *El discurso del director de escena en el teatro contemporáneo*. Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño, n°1, año 2001. (Consultado: 14-marzo- 2015).

Jodorowsky, Cristóbal. *El collar del tigre*. Versión digital: http://www.cristobaljodorowsky.com/descarga_libro/form.html (Consultado: 16-diciembre-2014)

Lao-Tsé. *El gran libro del tao, Conocimiento y técnicas para despertar la energía interior*. (fecha de consulta: 16 diciembre 2015). Disponible en: <http://www.logiamediodia.com/Mediodia/wp-content/uploads/2011/04/Lao-Tse-Tao-Te-King.pdf>

Sánchez, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Quaderns portàtils. Diseñado por Cosmic <http://www.cosmic.es>. Barcelona. www.macba.es (Consultado: 7-mayo-2014)

Links videos

Claudio Naranjo, Ayahuasca
<https://www.youtube.com/watch?v=Qc8O2Z06LUg> (Consultado: 14-marzo-2015).

Conferencia Claudio Naranjo "El viaje interior"
https://www.youtube.com/watch?v=rx_kXMrb22Q (Consultado: 21-marzo-2015).

Documental *El teatro laboratorio de Jerzy Grotowsky*
<https://www.youtube.com/watch?v=rbThr-c4HCs> (Consultado: 7-mayo-2015)

“Educación para el amor”, por Claudio Naranjo.
<https://www.youtube.com/watch?v=HMngAicGtrQ> (Consultado: 1-enero-2015)

Odin Teatret, Training at Teatr-Laboratorium, 1972

<https://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw> (Consultado: 2-mayo-2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=S97jHilz6IU> (Consultado: 2-mayo-2015)

Páginas web

<http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2012-01-21/el-futuro-es-una-carrera-entre-la-educacion-> (Consultado: 18-enero-2015)

<http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/toltecatl.htm> (Consultado: 24-octubre-2014)

http://www.claudionaranjo.net/index_spanish.html (Consultado: 16-julio-2014)

www.planosinfin.com (Consultado: 8-agosto- 2015)

<http://www.polpelletier.com/fr/index.php> (Consultado: 8-agosto- 2015)

<http://www.movimientoautentico.com.ar/> (Consultado: 22-septiembre-2014)

<http://www.sergeraynauddelaferriere.net/index.php> (Consultado: 3-junio- 2015)

Índice de anexos

| | Pág. |
|---|------|
| Anexo A | |
| Lista detallada de las producciones de Entre Piernas Producciones S.C. | 68 |
| Anexo B | |
| DVD | |
| 1) Registro en video de <i>Acciones sobre la fuerza de la debilidad</i> . | |
| 2) Registro fotográfico de <i>Acciones sobre la fuerza de la debilidad</i> . | |
| 3) Carteles y programas de mano de <i>Acciones sobre la fuerza de la debilidad</i> . | |
| 4) Libretos de <i>Acciones sobre la fuerza de la debilidad</i> ; presentaciones Teatro Celia Helena (São Paulo 2011) y presentaciones Museo Panteón de San Fernando 2012. | |
| 5) Material visual de distintas producciones de Entre Piernas Producciones S.C. | |
| 6) Notas de prensa de Entre Piernas Producciones S.C. | |
| 7) Notas de radio y TV de Entre Piernas Producciones S.C. | |

Anexo A. Lista detallada de las producciones de Entre Piernas Producciones S.C.

A continuación menciono detalladamente las diversas producciones de la compañía y las características de mi participación:

1) *Tom pain (una obra basada en nada)*

Autor: Will Eno.

Traducción al español: Víctor Weinstock

Dirección: Alberto Villarreal.

Actor: Gerardo Trejoluna.

Producción ejecutiva: Sylvia Eugenia.

Stage Manager: Sergio López.

Iluminación: Alberto Villarreal.

Giras en España, Brasil y México (D.F., Guadalajara, Sonora, San Luis Potosí entre otros estados de la República mexicana).

Fechas: 2008-2012

Algunas presentaciones:

2011

Gira España. Galería Alianza Hispánica, Madrid, Circulo de las Bellas Artes.

2010

XXV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. España.

III Festival Ibero-Americano de Teatro de São Paulo. São Paulo, Brasil.

Teatro Experimental de Jalisco. Guadalajara, México.

Teatro Benito Juárez (2 temporadas). México, D.F.

Teatro del IMSS. San Luis Potosí, México.

Labor de producción:

Coordinación de difusión nacional e internacional. 2010.

Producción y Posproducción. 2011.

2) Festival internacional Fayuca

Entre Piernas Producciones realizó parte de la gestión y vinculación para la realización de este festival.

Lugar: México (D.F.).

Fecha: 2008

3) *La casa de la fuerza*

Colaboración con la artista española Angélica Liddell.

País: España.

Fechas: 2009-2010.

4) *Teatro para pájaros*

Dirección: Daniel Veronese y Ciro Zorzolli (Argentina).

Directora residente: Natalia Traven.

Actores: Sylvia Eugenia, Carlos Valencia, María Inés Pintado, Marcos Duarte, José Carriedo y Claudia Nin.

País: México (D.F.)

Lugares:

Teatro de la Ciudad Esperanza Iris (1 temporada). 2009

4ta Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México. 2010

Polyforum Siqueiros (2 temporadas). 2009-2010

Fecha: 2009-2010.

Labor creativa:

Asistente de dirección.

5) *Acciones sobre la fuerza de la debilidad*

Unipersonal (performance-teatro) presentado en Brasil, España y México.

Concepción escénica e intérprete: Sylvia Eugenia.

Asesores artísticos:

2010-2011 Alberto Villarreal.

2012-2014 Michelle Esparza Morales.

Febrero-abril 2012 Pol Pelletier.

Marzo 2012 Lorena Maza.

- Espacio Curtidores de Teatro.

Enero 2011.

País: España (Madrid).

Asesor artístico: Alberto Villarreal.

Labor creativa:

Asistente de dirección.

- Camerino y escenario del Teatro de la Escola Célia Helena.

Abril 2011.

País: Brasil (São Paulo).

Asesor artístico: Alberto Villarreal.

Labor creativa:

Asistente de dirección.

Labor de producción:

Productora ejecutiva nacional e internacional.

Enlace nacional e internacional.

- Museo panteón de San Fernando, dentro de la 6ta Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México.

Noviembre 2011

País: México (D.F.).

Asesor artístico: Alberto Villarreal.

Labor creativa:

Asistente de dirección.

Labor de producción:

Productora ejecutiva.

Enlace.

- Escenario del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris.

Marzo 2012

País: México (D.F.).

Asesoras artísticas: Pol Pelletier, Michelle Esparza Morales y Lorena Maza.

Labor creativa:

Asesora artística

Labor de producción:

Coordinadora de producción.

Enlace.

- Sótano del teatro Julio Castillo. Centro Cultural del Bosque.

Octubre 2012

País: México (D.F.).

Labor creativa:

Asesora artística

Labor de producción:

Coordinadora de producción.

Enlace.

- Fuerte del Baluarte de la Candelaria. XXVII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT de Cádiz).

Octubre 2012

País: España (Cádiz).

Labor creativa:

Asesora artística

Labor de producción:

Coordinadora de producción nacional e internacional.

Enlace nacional e internacional.

- Sótano del Museo del Juguete Antiguo México (MUJAM). Dentro del *Proyecto i-colectivo intercambiando basura por cultura (1era edición) Performance e intervenciones plásticas dentro del MUJAM Museo del Juguete Antiguo México.*

Producción realizada con el Beneficio derivado del artículo cuadragésimo segundo del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012 que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Junio 2013

País: México (D.F.).

Labor creativa:

Asesora artística

Labor de producción:

Coordinadora de producción.

Enlace.

6) Pol Pelletier- Clases magistrales

Clases magistrales impartidas por la artista canadiense Pol Pelletier, una de las artistas escénicas más importantes de Canadá.

Lugares:

Teatro de la Ciudad Esperanza Iris (marzo 2012).

Foro la Gruta Centro Cultural del Bosque (abril 2013).

País: México (D.F.).

Fecha: 2012 y 2013.

Labor creativa:

Alumna.

Labor de producción:

Coordinadora de producción nacional e internacional.

Enlace nacional e internacional.

7) Retiro-taller del método Dojo-Pol Pelletier

Taller impartido por la artista canadiense Pol Pelletier, creadora del método dojo y una de las más importantes mujeres de teatro de Canadá. Desde hace más de 30

años se ha desarrollado como intérprete, dramaturga, directora, profesora y teórica de las artes escénicas. Ha impartido talleres en diversos países del mundo.

Lugar: Centro de Retiros Chintánami.

País: México (Yautepec, Morelos).

Fecha: Abril, 2013.

Labor creativa:

Alumna.

Labor de producción:

Coordinadora de producción nacional e internacional.

Enlace nacional e internacional.

8) Proyecto *i-colectivo intercambiando basura por cultura (1era edición) Performance e intervenciones plásticas dentro del MUJAM, Museo del Juguete Antiguo México.*

Producción realizada con el Beneficio derivado del artículo cuadragésimo segundo del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012 que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes. Se presentaron performance, conciertos, grafitis colectivos, videoinstalaciones, cuentacuentos, pared de clavos, poesía sonora y la Guerrilla Basura que salió a las calles, donde intercambió basura (pet, cartón o restos de muñecos) por pases gratuitos para entrar a las actividades del i-colectivo dentro del MUJAM.

Concepción: Sylvia Eugenia Ruiz.

Sede principal: Museo del Juguete Antiguo México (MUJAM).

Otras sedes: Plaza Luis Cabrera, Jardín Pushkin y diversas calles de la colonia Doctores y la colonia Roma norte.

País: México (D.F.).

Fecha: 2013

Labor creativa:

Asesora artística del performance *Acciones sobre la fuerza de la debilidad.*

Directora de actores de la video-instalación *Consumiendo la tarántula.*

Miembro de la Guerrilla Basura.

Labor de producción:
Coordinadora de producción.
Logística.
Enlace.

9) *Tratamiento para las heridas hechas a los creadores escénicos de mi país*

Unipersonal (performance-teatro) presentado en el Encuentro de Artes y Cultura Latinoamericano P.E.R.I.F.É.R.I.C.O. SESC Río de Janeiro, Brasil.

Co-creadoras: Sylvia Eugenia Ruiz y Michelle Esparza Morales.

Lugar de Presentación: Sótano del teatro del Espaço Cultural Escola Sesc.

País: Brasil (Río de Janeiro).

Fecha: Octubre 2014.

Labor creativa:

Co-creadora.

Asesora artística.

Labor de producción:

Coordinadora de producción nacional e internacional.

Enlace nacional e internacional.

10) Residencia artística sobre el performance en el Encuentro de Artes y Cultura Latinoamericano P.E.R.I.F.É.R.I.C.O.

Lugar: Espaço Cultural Escola Sesc Rio de Janeiro.

País: Brasil (Río de Janeiro).

Fecha: Octubre 2014.

Labor creativa:

Residente.

Cocreadora del performance *Donde el muro da la vuelta*, junto a los performers brasileños Larissa Siqueira (Herois do cotidiano) y Leonardo Shamah (Andamio teatro).

Labor de producción:

Enlace y Coordinadora de producción nacional e internacional.