



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**CREACIÓN DE PERSONAJE A PARTIR DE ÍCONOS
FEMENINOS DE LA CULTURA MEXICANA**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTA:

VERANDA VALENTINA GARIBAY CORONADO

ASESOR: DR. RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR

SINODALES:

DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

MTO. BENJAMÍN GAVARRE SILVA

LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ

LIC. MA. DEL PILAR VILLANUEVA CORNEJO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

NOVIEMBRE, 2016.





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.

Agradecimientos:

A Guadalupe y a Guillermo. Por darme vida y guía.

A Yamila, la cómplice que me escucha y aconseja.

A Richard inspirador de cada día, que me enfrenta con lo que soy y lo que
quiero ser.

ÍNDICE

Introducción.....	5
-------------------	---

Capítulo 1. *Desvenar. Mole escénico. El proceso creativo*

1.1 Antecedentes.....	8
1.2 El proceso creativo.....	9
1.3 El actor. Participante de una acción o suceso	15

Capítulo 2. Conceptos de mexicanidad y propuesta de árbol genealógico de la mujer mexicana

2.1 Conceptos de mexicanidad, aplicados en el ámbito interpretativo.....	21
2.2 Referentes femeninos para la creación de personaje: Adelita-Valentina una versión contemporánea de la mujer mexicana.....	30
2.2.1 La Coatlicue.....	31
2.2.2 La Malinche.....	34
2.2.3 Adelita Revolucionaria.....	39
2.2.4 Frida Kahlo.....	42
2.2.5 María Félix.....	45

Capítulo 3. Creación del personaje Adelita-Valentina	49
3.1 Expresión emotiva.....	50
3.2 Expresión verbal.....	54
3.3 Expresión corporal.....	64
Capítulo 4. El actor ante el Teatro de Richard Viqueira	74
Conclusiones	78
Bibliografía	82
Filmografía	84
Anexo	86
Fotografías de la puesta en escena	87
Programas de mano	89

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo presentar la creación del personaje Adelita-Valentina, a partir de la revisión de mitos y personajes de la cultura mexicana. La enunciación de estas figuras es aplicada a la experiencia del proceso creativo de montaje escénico *Desvenar* del dramaturgo y director mexicano Richard Viqueira.

Los campos de estudio en los que intervenimos, se revisan desde el punto de vista actoral, presentando en principio una visión general de la estructura dramática, discursiva y temática de la obra. En segundo grado, la presentación de árbol genealógico que se configuró para el personaje que se interpretó en el montaje. Se describen también los recursos actorales planteando una división entre lo emotivo, lo verbal y lo corporal. Y finalmente presentamos el registro de algunas de las experiencias de una intérprete escénica frente a un director al que se identifica por sus transgresoras e iconoclastas puestas en escena.

Desvenar se estrenó en el año 2015 en el Foro *La Gruta* del Centro Cultural Helénico, cumpliendo doce funciones en este recinto; la segunda temporada se presentó en el *Foro de las Artes* del Centro Nacional de las Artes, la tercera en el *Centro Cultural Carretera 45, A.C.* y la cuarta en el *Teatro Benito Juárez* de la Ciudad de México.

Hasta la fecha en la que se presenta este trabajo se han realizado cuatro temporadas teatrales de esta puesta en escena. Además de haber participado en

tres festivales nacionales de teatro: las *Jornadas Alarconianas* que se organizan en Taxco de Alarcón (2015), en el *Festival de Teatro Contemporáneo* de Tijuana (2015), Baja California y en el *Festival de Teatro Nuevo León* (2016).

La información contenida en este trabajo está organizada y referida de la siguiente manera:

El primer capítulo contiene los antecedentes de colaboración realizados con el director de escena de la obra *Desvenar* y una descripción sobre las directrices que sirvieron de guía durante los ensayos previos al estreno la obra. La reflexión del trabajo aquí descrito se enfoca en la revisión de una estructura dramática planteada desde un punto de vista posdramático. Y por último se hace una referencia a la postura que actor se plantea a sí mismo ante el ejercicio de su profesión, en la decisión y selección de discursos y prácticas escénicas.

El segundo capítulo se enfoca en los referentes de estudio y contexto ideológico como son: la mexicanidad y una selección de personajes icónicos femeninos pertenecientes a la cultura mexicana. Y en las figuras que son parte de la investigación conviven tanto mitos de la cultura, como personajes históricos que a su vez, se han mitificado. Desde el génesis de nuestra cultura mestiza con los mexicas o aztecas y su deidad: la Coatlicue o en un terreno más contemporáneo las subversivas imágenes de Frida Kahlo o María Félix. La investigación que realizamos está enfocada en puntualizar que los nichos de la femineidad en México no sólo contemplan la idea prejuiciada de mujeres sumisas o abnegadas,

sino que en un ámbito diametralmente opuesto, encontramos féminas que crean y recrean un carácter que simboliza fuerza, empoderamiento y autonomía.

El tercer capítulo se refiere en particular a la creación del personaje Adelita-Valentina tomando en cuenta los recursos actorales en los que intervienen las expresiones emotivas, verbales y corporales; indispensables en cualquier propuesta de personaje.

En el último capítulo presento algunas de mis impresiones a partir de la experiencia como actriz ante la poética del *Teatro de Riesgo* del director de teatro mexicano Richard Viqueira, un creador caracterizado por su visión contemporánea de la escena y por los procesos de trabajo que lidera en los que se enfatiza la experimentación de formas y expresiones no tradicionales, tanto en la dramaturgia como en la propuesta escénica.

CAPÍTULO 1

Desvenar. Mole escénico. El proceso creativo

1.1 Antecedentes

Richard Viqueira actor, director de escena y dramaturgo es el creador dramaturgico y escénico de la obra *Desvenar*, a quien conocí al acudir a una función teatral de su obra *Careo*. Un trabajo escénico de su propia autoría; mismo que dejó marcado un profundo impacto en mi memoria profesional.

En el año 2013 inicié mi relación profesional con Viqueira en la puesta en escena *Umbilical*, también de su propia autoría y dirección. Este montaje tuvo dos temporadas, la primera en el foro de la compañía *Carretera 45, A.C.* y la segunda temporada en la *Sala CCB* del Centro Cultural del Bosque, ubicado al poniente de la Ciudad de México.

Mi segunda colaboración como actriz en una obra dirigida por el mismo Viqueira fue en diciembre de ese mismo año en *Jauría* del dramaturgo Enrique Mijares. La temporada de esa obra se presentó en el foro *Un Teatro*, ubicado en la colonia Condesa, de la misma Ciudad de México.

En febrero del año 2014 fuimos convocados el actor Ángel Luna y la autora de este trabajo para compartir nuevamente escena con Richard Viqueira en un proyecto que llevó por nombre: *Desvenar. Mole escénico*. Luna había participado

en un proyecto anterior de la compañía Kraken Teatro del mismo dramaturgo y director.

La única información que se nos adelantó fue la siguiente: el tema de la obra era *¡Una epopeya al chile!*, como el mismo autor denominaba su creación dramática. Y que el trabajo de laboratorio estaría enfocado en el universo sonoro que se relaciona con las expresiones auditivas que reconocemos como “mexicanas”.

1.2 El proceso creativo del actor ante un texto dramático contemporáneo

En esta obra las escenas estuvieron presentadas de manera capitular y observé que el énfasis del discurso no se desarrolló bajo la manera narrativa de una historia aristotélica, hecho que no me sorprendió; porque tuve referencia previa de obras dramáticas y puestas en escena donde lo imperante no estuvo contenido dentro de la anécdota como tal, sino que se pudo desarrollar una idea desde diferentes aristas y no impera un orden cronológico en la narración de los sucesos dramáticos. *“El modo de percepción se desplaza: la visión simultánea y multi-perspectiva reemplaza a la sucesiva y lineal.”*¹

En este primer capítulo realizamos constantes citas al libro de Hans-Thies Lehmann *Teatro posdramático*, para apoyarnos en los conceptos que aquel teórico describió. Mismas que nos ayudaron en la selección de algunas de las características que imperaron en un teatro que contuvo en sí mismo múltiples

¹ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro Posdramático*, p. 27.

posibilidades estéticas y discursivas, que no se adscriben a la identificación del teatro con estructuras lineales.

Anteriormente había participado en procesos en los que la dramaturgia refirió el desarrollo en escena de una temática particular y que de manera secundaria trabajó con anécdota, conflicto y personajes. En el caso en el que dicha anécdota ó fábula, conflicto dramático y personajes expresamente definidos, no se presentaban estrictamente con las características que definen estos elementos que componen el drama con planteamiento aristotélico.

Apenas terminé la carrera en el año 2010 participé en un proyecto nombrado *Desmontaje Hecho en CU*, una creación escénica de Alberto Villarreal. Los ejes discursivos se fundamentaron en posibles hipótesis del ser y del sentir universitario y en posturas relacionadas con los estudiantes y las dinámicas existentes en el interior de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En este montaje no se presentó un conflicto desarrollado a partir de los objetivos de los personajes; lo fundamental en escena fue transmitir ideas y posturas concretas sobre la vida universitaria. Además se presentaron factores históricos, sociales y políticos que fueron determinantes para su creación.

Inicialmente no se contaba con una estructura textual predeterminada. El autor configuró la dramaturgia a partir de textos de su propia autoría en convivencia con reflexiones de Gilles Lipovestsky o de José Vasconcelos.

La escritura del texto se generaba en paralelo mientras que se llevaban a cabo las sesiones de ensayo en las cuales los actores ejecutamos ejercicios

escénicos y partituras físicas de movimiento propuestas y guiadas por el autor y director. Este proceso de trabajo lo citamos únicamente para destacar que en la escena nacional contemporánea existen formas de trabajo en donde no necesariamente se tiene un texto dramático como punto de partida.

Un modo profundamente distinto en el uso de los signos teatrales nos permite describir legítimamente como posdramático un sector significativo de nuevo teatro. Asimismo, el nuevo texto teatral, que refleja repetidamente su condición de estructura lingüística, ha dejado de ser dramático. El título “Teatro posdramático” – en tanto que alude a un género literario del drama- señala la permanente interrelación e intercambio entre teatro y texto, aunque en esta investigación el discurso sobre el teatro ocupe una posición central y, por tanto, el texto no se trata como soberano, sino solo como un elemento más: estrato y material de la configuración escénica.²

Tanto actores como actrices debemos tomar en cuenta que es posible encontrar otro tipo de estructuras en nuestro trayecto profesional, ya que existen montajes que trabajan a partir del biodrama, teatro documental o formas más cercanas al performance o a la danza, además de las formas tradicionales.

La obra *Desvenar* misma que originalmente estaba concebida como monólogo y que en los primeros ensayos que se realizaron se comenzó a transformar en un diálogo entre tres personajes.

² Hans-Thies LEHMANN, *Op. Cit.*, p. 29-30.

Los personajes que cada uno de nosotros interpretó quedaron definidos en el siguiente orden: Ángel Luna sería el Pachuco, Richard Viqueira interpretó el Cholo y yo sería la Adelita.

La concepción del personaje femenino de la obra, partió de la referencia Revolucionaria, pero desde un punto de vista más contemporáneo. El personaje se propuso inicialmente como una especie de Adelita con tradición folklórica mexicana en mixtura con la contracultura punk.

El desarrollo que hicimos de estos íconos, mitos, ideas y personajes en los que nos basamos para desarrollar los rasgos de este personaje están contenidos en el segundo capítulo de este informe.

En el prólogo del libro antes mencionado encontramos la siguiente definición de José A. Sánchez:

El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino el establecimiento de un campo de creación desde el que resulta posible tanto la colaboración o el diálogo con la literatura (dramática o no), como la redefinición del concepto mismo de drama. El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suyo la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico.³

En el cuerpo del texto de la obra a la que nos referimos en este trabajo se desarrollaron ideas a partir de un concepto con multiplicidad de significantes: “el chile”, entendido como objeto botánico y por supuesto como elemento

³ Hans-Thies LEHMANN, *Op. Cit.*, p. 18.

característico y representativo de la mexicanidad. El chile como primer protagonista de este *Mole escénico*.

La obra *Desvenar* estuvo dividida en cuadros o escenas que el dramaturgo denominó "capítulos" y en cada uno de ellos se propusieron enfoques específicos de aquello que se puede llegar a definir como "lo mexicano" con la deconstrucción del chile desde los siguientes puntos de vista: la cultura, la historia, la música, el lenguaje, lo social y el amor.

En esta secuencia segmentada se alternó a la vez el eje temático del montaje con el desarrollo dramático de la historia. La anécdota constó de un triángulo amoroso protagonizado por una Adelita, un Cholo y un Pachuco.

La figura de la mujer permaneció en territorio mexicano, el Pachuco es un emigrante que se fue a Estados Unidos de América pero añora tantos elementos de su patria que decide regresar. El Cholo fue deportado hacia México desde la Unión Americana, y este personaje despreció todo lo que a su nación se refiere.

La anécdota es muy sencilla, pero la progresión de la historia no se presenta de manera lineal. Tampoco hubo un espacio y un tiempo definidos concretamente. El espacio fue México y el tiempo fue la observación de la línea cronológica desde el tiempo precolombino hasta nuestros días.

Se intercalaron datos informativos y documentales, acompañados por las tesis y reflexiones del autor. Además se incluyeron estratégicamente figuras retóricas que recrean universos sonoros particulares de México. Existieron

diálogos que relacionaron a los personajes y en los que cada cual expuso su respectivo conflicto dramático.

Generalmente los textos dramáticos tradicionales son aquellos los que poseen estructuras mayormente cercanas a la teoría aristotélica en la que prevalece la unidad de acción, tiempo y lugar, con una presentación de los personajes, conflicto y desenlace concretos.

La diferencia del teatro con estructuras posdramáticas es que se alejan de este tipo de formas.

José A. Sánchez en el prólogo del ya citado *Teatro Posdramático*:

Posdramático no redefine únicamente la categoría de teatro, incluye en su forma compuesta la redefinición de la categoría de drama. Podríamos considerar el teatro posdramático como una forma diferente de teatro dramático, aquella que surge de la aceptación de un concepto de drama que ya no depende de las definiciones propuestas por Aristóteles o Hegel...⁴

Ya comentamos que algunos de los dramaturgos contemporáneos, desarrollaron sus trabajos a partir de estructuras no clásicas y centraron su labor en la creación de un universo de ideas y en la exposición de conceptos.

No deseo afirmar que una forma sea más sencilla o la otra más compleja, sólo deseo puntualizar que son maneras distintas con las que los actores pueden desarrollar su labor y que la estructura de una obra también modifica la forma en la que el actor realiza su interpretación.

⁴ *Ibid*, p. 19-20.

Nuevamente en palabras de Lehmann:

Si el teatro no se quiere convertir en un mero entretenimiento carente de sentido, entonces tiene que incluir una reflexión sobre sus propios medios, en lugar de limitarse a confiar de manera respetuosa en las reglas tradicionales heredadas de la representación dramática.⁵

Es decir, el teatro busca plantear directrices que puedan acercarse al público estableciendo lazos de comunicación de diversas formas. Eso incluye a todos los involucrados en el proceso teatral, dramaturgos, directores, escenógrafos y vestuaristas y actores, por supuesto. Es responsabilidad de los creadores saber el tipo de teatro que hacen, o que desean hacer. *“En la etapa actual coexisten el teatro dramático y el posdramático.”*⁶

Las referencias anteriores intentan dar una brevísima muestra de aquellas citas apoyan las diferencias entre lo que se conoce como teatro dramático y teatro posdramático. Los involucrados en las creaciones artísticas somos responsables de analizar el material con el que vamos a trabajar. Los actores debemos tener consciencia de las posibilidades discursivas que detonan nuestra beta creativa.

1.3 El actor. Participante de una acción o suceso

⁵ *Ibid*, p. 13 -14.

⁶ *Ibid*, p. 15.

El actor, según una de las definiciones que propone la Real Academia de la Lengua Española es aquel “*Participante en una acción o suceso.*”⁷ y es así como decidimos denominar este apartado por las siguientes consideraciones:

Aunque resulte obvio, aquel que lleva a cabo una acción, actúa. Y aquello que nos conduce como individuos a accionar es un detonador en el que encontramos un sentido. El sentido o motivación para elegir un proyecto está determinado por un objetivo de crecimiento que se desea lograr en alguno de los siguientes campos: interpretativo, profesional, curricular, económico, etc.

Es innegable que la toma de decisión de un actor pueden influir aspectos pragmáticos que tienen que ver con la retribución económica o la relevancia curricular. Sin embargo uno de los principios que rigen la esencia de las manifestaciones artísticas, se relaciona con los deseos, necesidades y motivaciones discursivas y estéticas.

La relación del actor con las temáticas que la obra dramática propone será más profunda y de mayor intensidad en tanto el intérprete esté convencido de la pertinencia y necesidad de formar parte de lo que la puesta en escena discute. De esta manera, creo que se está más próximo a la pretensión artística de convertir las palabras de la dramaturgia en ideas propias y las indicaciones del director en impulsos cimentados en motivaciones propias.

Entiendo que por diversas razones los actores ejecutamos nuestro oficio en múltiples escenarios y circunstancias, pero lo que yo deseo es que mi trabajo

⁷ Real Academia Española. (2016). *Diccionario de la lengua española*. Recuperada el 29 de octubre de 2016 en el sitio: <http://dle.rae.es/?id=0coHE08|0cs0cQ6|0csZ600>.

como actriz sea una expresión más cercana al ámbito artístico que hacía el rumbo de la artesanía. Por supuesto es una afirmación, que probablemente resulte pretenciosa, pero es así como prefiero tomar dicha postura ante el ejercicio de mi profesión. Considero que el creador es un observador de su realidad y busca entre otras cosas analizarla, alejarse, retroceder, ser centro y mirar en perspectiva, todo lo anterior con un finalidad expresiva que intenta equilibrar ideología y estética.

Deseo agregar que mi experiencia en la puesta en escena que es objeto de esta reflexión *Desvenar*; se articuló un diálogo que iba de lo general a lo particular, de lo individual a lo colectivo. Es decir que los cuestionamientos se dirigían al escrutinio de los siguientes conceptos: mujer, carácter de lo femenino, lo femenino en la sociedad mexicana, las diversas expresiones del carácter de “lo mexicano”, por mencionar algunos.

Derivado de la reflexión anterior; en los subsecuentes capítulos recurrimos con frecuencia al libro *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, ya que es un texto en el que se plantean varias referencias respecto al pensamiento mexicano.

Este proceso que “desvenó” algunas de las hipótesis sobre las expresiones del mexicano y la actitud que tiene en la conciencia e inconciencia de sí, de nosotros mismos.

Los actores y actrices estamos en la constante búsqueda de participar o generar procesos encausados en la posibilidad del ser que crea o que construye realidades (o que lo intenta). Interpretaciones, obras, personajes, lenguajes

escénicos, formas teatrales. Es el lugar en donde el actor se contempla así mismo y contempla su realidad estableciendo un vínculo entre ambos.

Por ejemplo, una forma de abordar un texto puede en inicio realizar una lectura para identificar la estructura dramática del texto, aplicar una mirada global al discurso planteado por el autor y posteriormente particularizar en los rasgos característicos con los que se desee dotar al personaje. Desde lo psicológico, físico, gestual y vocal, por mencionar algunos.

El ser humano piensa y acciona a partir de las estructuras que conoce y con las que está acostumbrado a trabajar. Cuando el actor se enfrenta a un tipo de discurso en fragmentación, ello altera también su estructura creativa. El pensamiento, la imaginación, la sensibilidad y la conciencia de sí, son algunas de las herramientas de trabajo de las que puede tomar el intérprete.

Otro recurso puede ser revisar la relación de nuestro trabajo con el entorno al que pertenecemos y retomar consciencia de nuestra postura ética, política y social. Ya que la práctica escénica conjunta al mismo tiempo al intérprete y al espectador, se establece una relación en presente. A diferencia de otras disciplinas como las artes plásticas por ejemplo, en donde la obra puede dejarse para que el espectador la observe y evalúe, pero el creador no necesita estar para que el fenómeno suceda, el encuentro es parte de su sentido mismo del teatro.

Desvenar, por ejemplo presenta una estructura textual posdramática y en este caso encontramos que el actor puede también estructurar al personaje desde un ícono o mito. A la par que estas ideas se adhieren al proceso de montaje,

también se puede alimentar el trabajo con los procedimientos que cada actor incluye en su sistema de creación de personaje con referentes visuales o musicales, tipos de expresión corporal y gestual que enriquezcan la propuesta interpretativa.

La opción de la creación de personaje, en este caso no comenzó con la revisión de los rasgos psicológicos del personaje. Es decir me funcionó alejarme lo más posible de la propia auto-concepción que tenía de mi misma; y posteriormente en una fase más avanzada en el trayecto de este montaje, busqué encontrar aquellos detonadores emocionales que vinculaban al personaje con la actriz y viceversa. La creación es un ir y venir de lo general a lo particular, de navegar en la óptica de las grandes ideas y luego llegar al puerto de los más mínimos detalles. Haciendo alusión a esa pretensión propongo a continuación los dos siguientes capítulos que complementan este informe.

El segundo capítulo es un tipo de árbol genealógico que propone un estudio desde lo femenino-mexicano mismo que construí para poder tener referentes varios para la creación de esta Adelita contemporánea.

Y el tercer capítulo toma en consideración los aspectos que se refieren al trabajo de cuerpo y de la voz y por supuesto del terreno emotivo, para la presentación del personaje femenino que aparece en *Desvenar*.

CAPÍTULO 2

Conceptos de mexicanidad y propuesta de árbol genealógico de la mujer mexicana.

Se pretendió realizar una descripción detallada sobre los diferentes caminos que se recorrieron durante el periodo de ensayos en los cuales se estructuró el perfil del personaje y algunas de las adecuaciones que se hicieron durante las temporadas teatrales que se presentó este montaje.

Coincidimos con Lee Strasberg en su siguiente comentario “*Leí muchas biografías de actores. En las más viejas había descripciones interesantes de sus interpretaciones, pero echaban muy poca luz sobre el proceso sobre el cual las habían elaborado*”.⁸

Se tuvo como propósito documentar el proceso sobre el montaje de este *Mole escénico* (descripción que acompaña al título de la obra *Desvenar*); lo anterior para que el lector tenga como posibilidad la revisión y comparación de esta experiencia de creación o construcción actoral con el material anexo incluido en el apartado final de este escrito.

⁸Lee STRASBERG, *Un sueño de pasión*, p. 52.

Desvenar es una obra dramática que aborda hipótesis y reflexiones a partir del sentido de mexicanidad y las múltiples interpretaciones que se entiendan por este concepto. Se comentó en el capítulo anterior que esta obra dramática no contiene una historia lineal. Es decir, que no se respetó ortodoxamente la unidad de tiempo, lugar y acción. Y por eso mismo nuestro punto de partida para la creación de personaje se abordó desde la asimilación del planteamiento ensayístico sobre la multiplicidad de identidades que nos configuran como mexicanos que nos propuso el autor.

2.1 Conceptos de mexicanidad, aplicados en el ámbito interpretativo

La obra *Desvenar* reflexionó sobre nuestra relación cultural con el fruto del chile, palabra de procedencia náhuatl “*Chilli*”.⁹ Ese es el detonador para varias de las preguntas que surgieron en el proceso de montaje. Estos cuestionamientos impulsaron la creación de un espacio de reflexión para indagar en los elementos que definen lo “mexicano”.

Definir los componentes de una nación es una tarea difícil, pero la idea de emprender esta investigación tanto de forma individual como de manera grupal, tuvo el propósito de elaborar un marco teórico que fuera lenguaje y referente común para los involucrados en este proyecto.

Los primeros ensayos consistían en leer el texto dramático una o dos veces por sesión. Además se incluyeron algunas tareas que fueron definidas para los ensayos subsecuentes, mismos que se propusieron por el director de escena.

⁹Colegio de Lenguas y Literatura Indígenas. (3er. Ed.). (1994). *Diccionario Náhuatl-Español / Español-Náhuatl*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, p. 144.

Las tareas antes mencionadas incluyeron la revisión de imágenes, películas y material teórico para complementar la investigación y que particularmente condujeron al equipo para generar una especie de imaginario colectivo propio de esta agrupación. Lo anterior tuvo la intención de establecer un discurso interpretativo que fuera congruente con lo que se reconoce como “mexicano”, empresa por demás compleja, pues el concepto es sumamente amplio y diverso y por supuesto está en constante evolución. Discutimos el material de apoyo que mostraba las diferentes opiniones, conceptos y reflexiones de pensadores mexicanos como Samuel Ramos y Octavio Paz, por mencionar los imprescindibles en nuestra investigación.

Seguramente omitimos a grandes ideólogos, pero el proceso de montaje incluye la síntesis en los conceptos propuestos.

Las revisiones documentales, no sólo incluyeron textos académicos también observamos arquetipos y clichés de lo que se reconoce en el extranjero como lo “mexicano”.

Otro de los apartados estuvo dirigido a la revisión de películas como *Enamorada*, dirigida por Emilio Fernández, *La Valentina* dirigida por Rogelio A. González y Doña Bárbara bajo la dirección de Fernando de Fuentes, todas protagonizadas por María Félix; también *Calabacitas tiernas* protagonizada por “Tin Tan” y en dirección de Gilberto Martínez Solares, filmes ubicados en la época del Cine de Oro Mexicano. Para comprender este periodo en la producción cinematográfica, agregamos el siguiente comentario:

Precisamente a este periodo en el que la industria cinematográfica comenzó a crecer y establecerse, se le denomina “Época de Oro”, tiempo en el que la industria mexicana de cinematografía produjo cintas con cierto carácter propio y que tuvieron un éxito abismal en el público nacional, pero también en el internacional, de esta manera se logró un estatus económico de la industria bastante considerable.¹⁰

Los documentos filmográficos que se revisaron, contaban con múltiples enfoques; que fueron desde lo psicológico, pasando por lo sociológico, lo filosófico y hasta lo estilístico; por mencionar sólo algunos.

A continuación recolecto algunas de las ideas que se discutieron durante los ensayos, considero que fueron las que aparecieron más de una vez comentadas por los actores o por el director. Algunos de las películas representan los arquetipos del mexicano que se reconocen en el extranjero y que están relacionados con el machismo y una malentendida hombría que puede exacerbarse cuando se consume alcohol o picante en grandes cantidades. Es decir, que la figura del mexicano es reconocida en el ámbito exterior de nuestras propias fronteras por su relación con los excesos. Mismos que derivan en la identificación de su carácter explosivo e hilarante.

Un ejemplo puntual de esta imagen, es el mariachi. Personaje reconocido a nivel mundial como representación del mexicano, en el que se evoca a un hombre que canta con fuerza desde la garganta en un ambiente festivo. El ícono del mariachi no aparece en la puesta en escena, lo utilizamos únicamente como parte

¹⁰ Mariana GÓMEZ. *La representación de la mujer mexicana durante la época del cine de oro mexicano: estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández*, p.81-82.

de este trabajo para ubicar un elemento con el que México es ubicado a nivel mundial.

Prácticamente todos los mexicanos conocemos esa estampa del mariachi de nosotros mismos que se difunde en otras latitudes. El objetivo no fue llevar a la escena una interpretación caricaturizada de lo que representa la mexicanidad. Se buscó determinar los elementos que en esencia pueden definir los íconos mexicanos. Así que buscamos los puntos en común entre las reflexiones de Paz y Ramos (principalmente) para encontrar los posibles orígenes de este tipo de representación del Pachuco, por ejemplo. Se buscó replantear cuestionamientos que nos ayudaron a comprender ideas arraigadas que van más allá de los lugares comunes.

Después de la revisión de los autores antes citados, propusimos la siguiente aseveración: los arquetipos se configuran a partir de figuras que existieron en la historia de la realidad concreta y que fueron bien acogidos por la colectividad. Esa popularidad hizo que se repitieran e imitaran una y otra vez, hasta desdibujarse y volverse a dibujar, pero con un enfoque satirizado y caricaturizado.

A continuación retomamos los referentes literarios que revisamos y desarrollamos con mayor detenimiento las ideas que más elementos nos aportaron para nuestro proceso de montaje. El primer libro consultado por todo el equipo fue *El Laberinto de la Soledad* de Paz. Mismo del que se desprendieron

varios capítulos que nos apoyaron para desentramar algunas preguntas sobre nuestra percepción de identidad o idiosincrasia.

El primer capítulo está dedicado a los Pachucos: Ángel Luna interpretó a uno de estos personajes y mi personaje era su pareja amorosa, así que era un referente de gran apoyo para la comprensión de estas expresiones de la mexicanidad fronteriza.

Particularmente del libro *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, el capítulo llamado: *Todos los santos, día de muertos*; que desarrolla conceptos tales como la fiesta y la muerte, apoyó la construcción del personaje Adelita-Valentina.

En el vínculo existente entre mexicano y la fiesta. El capítulo citado inicia con la siguiente frase: “*El solitario mexicano, ama las fiestas...*”¹¹ En el desarrollo de la tesis de Paz, encontré verbos activos que me apoyaron en la creación del personaje de Adelita. Y en donde el autor refiere que el mexicano en la fiesta no habla aúlla, se desgarrar, se abre. Aquel mexicano que durante todo el año calla, el día de la fiesta lanza su grito, “conoce el monólogo, pero no el diálogo”.

La idea del envalentonamiento, en aquella supuesta explosión de sinceridad y de arrebató, con la cual muchas veces se identifica al carácter del mexicano, me pareció viva, siempre y cuando fuera detonada por un motivo claro “...*cada año, el 15 de septiembre a las once de la noche, en todas las plazas de México*

¹¹ Octavio PAZ, *El Laberinto de la soledad*, P. 51.

*celebramos la fiesta del Grita; y una multitud enardecida efectivamente grita por espacio de una hora, quizá para callar mejor el resto del año.”*¹²

Lo anterior apoyó la conceptualización en la obra *Desvenar* en la que se afirmó (desde mi propio punto de vista, aclaro) al propio montaje como homenaje a una fiesta, para desahogar aquello que nos asfixia y nos duele como nación. Evocar la festividad para gritar y disfrutar. Un espacio en el que se vale llorar o “mentar madres”, como ocurre efectivamente en alguna noche de descontrol y borrachera en la que nos dejamos ser, sin inhibiciones y de ahí que se estigmatice al mexicano con ese derroche enloquecido contenedor de energía extrovertida.

Una vez que se estrenó la obra y durante la preparación previa para dar funciones; muchas veces releí este mismo capítulo y en alguna de esas ocasiones encontré otra frase con la que conecté de manera importante “...y *deteniéndose en los repliegues vergonzosos o terribles de su intimidad.*”¹³

Esos repliegues, se exhiben sin vergüenza y sin reparo en la consabida fiesta, exponiendo a niveles casi descarados y frenéticos, aquello que ocultaríamos en la vida cotidiana, siempre más mesurada y modesta en formas.

El segundo libro que leímos en conjunto, fue *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, cronológicamente el libro de Ramos es previo al de Paz, pero acudimos a consultar primero *El Laberinto de la Soledad*.

¹²*Idem.*

¹³ *Idem.*

Otro de los textos que se revisaron fue *La cultura del antojito. De tacos, tamales y tortas* de José N. Iturriaga. Éste último editado por CONACULTA, el autor da testimonio de alimentos y formas de preparación en varios puntos de la República Mexicana. Dicen que “infancia es destino”, yo creo (a partir de mi trayecto por *Desvenar*) que “comida es carácter”.

Una vez entendido ese fenómeno pudimos plantear nuestra propia propuesta de personaje que si bien representa a un ícono mexicano, fue creado con la consigna de no partir de una imagen caricaturizada de los personajes.

Citamos un fragmento de la crítica sobre la puesta en escena realizada por Verónica Bujeiro, la cual se publicó en el suplemento cultural *Confabulario* del periódico El Universal:

La escena nos da la bienvenida con tres actores nos dan la espalda. En ellos podemos distinguir ciertas características del estereotipo que han creado a nuestra imagen y semejanza propios y extraños como es el pachuco o la Adelita, pero lo que dicen no nos conecta con una escena convencional.¹⁴

Con lo que respecta a referentes cinematográficos, incluimos películas de Germán Valdés, mejor conocido como “TinTán”, Eulalio González “Piporro” y cintas donde participa María Félix “La Doña” y María Elena Velasco “La India María”, además del documental *Hecho en México* de Duncan Bridgeman.

Los dos primeros son emblemas icónicos que forman parte de nuestra cultura popular y que el director de *Desvenar* solicitó que se revisaran para

¹⁴ Verónica, BUJEIRO, *Patria portátil*, Suplemento Confabulario del Periódico El Universal, 13 de junio de 2015.

observar el contexto en el se desenvolvían estos personajes. Y también, para estudiar las expresiones gestuales y verbales, o dicho de otro modo los movimientos corporales y la cadencia y ritmo de las voces de los personajes que aparecían en varias de las cintas del Cine de Oro en México.

Para contextualizar la época dorada del cine en nuestro país, referimos el siguiente periodo:

Si bien es cierto que es muy complicado hablar de un año de inicio y otro de fin, sí podemos decir que para definir cronológicamente a la Época de Oro del cine se debe tomar en cuenta no sólo el número de películas que se lograron, sino el carácter que tuvieron y el éxito que representaron en la sociedad mexicana, podríamos hablar desde el año de 1936, época en que se estrena la película *Allá en el Rancho Grande* (1936), hasta bien entrada la primera mitad de la década de los cincuenta.¹⁵

En el tercer capítulo de este trabajo desarrollaremos más detalladamente los elementos que conformaron el trabajo corporal y vocal enfocados en la creación del personaje de la *Adelita* que aparece en esta obra.

En lo que se refiere al documental *Hecho en México* encontramos un pastiche de artistas y géneros musicales. Es un documental que hace las veces de álbum, en el que se integran diversas expresiones del folklorismo nacional.

¹⁵ Mariana GÓMEZ. *La representación de la mujer mexicana durante la época del cine de oro mexicano: estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández*, p. 85.

Juan Arturo Brennan publicó una crítica en el periódico La Jornada, en la que expresa lo que se cita aquí mismo “*Intenta ser tantas cosas que acaba por no ser ninguna. Trata de abarcar tanto territorio que termina por no aterrizar nada.*”¹⁶

Para los efectos prácticos aplicados en trabajo de la puesta en escena *Desvenar*, el documental funcionó para escuchar diversas maneras en las que los intérpretes musicales conjuntan las sonoridades de algunos puntos geográficos ubicados en diversas latitudes de nuestro país.

En la misma crítica de Brennan, encontramos que menciona de forma favorable para el documental lo siguiente:

*Así, el acierto principal de la película está en su cuidada producción musical, que ha logrado algunos momentos de síntesis (¿sinergia, sincretismo?) realmente atractivos que permiten, por ejemplo, que jaraneros, raperos y roqueros se vuelvan un vehículo musical único, pero multifacético, para la interpretación de una canción, o que unos DJs y unos gruperos se fundan a la distancia en una sola entidad musical.*¹⁷

Al punto anterior agregó que Richard Viqueira precisó desde un inicio que este trabajo escénico se sustentaría principalmente en los elementos musicales y sonoros. Se nos solicitó que fuéramos más receptivos en cuanto al catálogo de estímulos auditivos que se encuentran presentes en la vida cotidiana nuestro entorno.

¹⁶ Juan Arturo, BRENANN, *¿Hecho en México?*, Periódico La Jornada, “Opinión” 29 de septiembre de 2012.

¹⁷ *Idem.*

Aquellos sonidos que escuchábamos día a día; en lugares como la vía pública, el mercado, la radio, etc. Y también, en los acentos y cadencias en el hablar de los diferentes sectores socioculturales que componen nuestro complejo mapa nacional.

A manera de conclusión refiero que este montaje derivó en una experiencia profesional, que abrió mi perspectiva y campo de visión en otras áreas de estudio y en el que considero tuve un crecimiento intelectual y profesional.

2.2 Referentes femeninos para la creación de personaje: Adelita-Valentina una versión contemporánea de la mujer mexicana

En el capítulo anterior desarrollamos la diversidad de consultas que como equipo realizamos para fundamentar el discurso de nuestra interpretación escénica. En este apartado desarrollaremos de manera particular los referentes femeninos que se utilizaron para la construcción de la Adelita contemporánea.

Enunciamos en la introducción de esta investigación que el eje temático principal de la obra *Desvenar* es el chile, mismo que ha compuesto nuestra gastronomía nacional básica. Y el conflicto dramático que se entretendió con la ya mencionada exposición del chile en sus diferentes acepciones, fue el siguiente; el personaje denominado *Pachuco* se fue a Estados Unidos y dejó a su mujer *Adelita* en México, esperando su regreso. Más tarde cuando él regresó a México, descubrió que su lugar en la pareja amorosa, había sido tomado por un *Cholo* que fue deportado de los Estados Unidos de Norteamérica a México.

Los primeros acercamientos que tuvimos para llevar a cabo la creación de este personaje fueron la anteriormente comentada María Félix y agregamos a Isabel Martínez “La Tarabilla” y a Lourdes Ruiz la campeona mundial del albur. Las mujeres citadas fueron los primeros referentes que el director de escena planteó para su análisis. Viqueira hizo énfasis en el carácter pícaro y juguetón, pero que además es combinado con el carácter fuerte y dominante de algunas mujeres mexicanas. La presentación de este personaje tuvo que alejarse de la mujer callada, sumisa o circunspecta.

El proceso de montaje solicitó que hiciera una revisión para replantear la visión y auto-concepción que en mi imaginario identificaba con “mujer mexicana”. Me dispuse a realizar una especie de árbol genealógico con mujeres mexicanas que sustentarían la configuración del personaje en cuestión. Los mitos y personajes que analizamos fueron los siguientes: la Coatlicue, la Malinche, las Adelitas de la época de la Revolución Mexicana, Frida Kahlo y María Félix.

En las siguientes líneas revisamos uno a uno los personajes femeninos tanto míticos como históricos, que se integraron a nuestra investigación.

Hicimos hincapié en aquellos adjetivos que llegamos a considerar significativos y que nos sirvieron de apoyo en la difícil tarea de definir un tipo de femineidad mexicana. Mismos que fueron útiles en nuestro trabajo interpretativo para el personaje que estamos presentando en este estudio: Adelita-Valentina.

2.2.1 La Coatlicue

Nos remontamos a uno de los mitos primigenios de la cultura azteca omexica para configurar el génesis de nuestra creación de personaje femenino, basado en los íconos de nuestra cultura nacional. Iniciamos con el personaje mítico encarnado por la Coatlicue, mismo que describe León-Portilla:

*Enjambre de símbolos, vida que se incorpora a la escultura de piedra, imagen del principio cósmico con apariencia femenina, cuerpo piramidal con orientación cruciforme hacia los rumbos del universo, dinamismo del tiempo en el que por medio de la lucha, todo se crea se destruye y renace, todo esto y más es la plástica representación, dramáticamente bella, de la diosa madre Coatlicue... De modo portentoso ocurrió la concepción de Huitzilopchtli, al introducirse en el vientre de Coatlicue una pequeña bola de plumas finas.*¹⁸

El mito anterior se conectó con la obra *Desvenar* y con la construcción del personaje de *Adelita*, quién refirió en repetidas ocasiones su gusto por la comida y el picante. Y que a su vez derivó en la relación del chile con la madre tierra.

La Coatlicue, diosa de la tierra y de la fecundidad conecta femineidad con fuerza. Establece la dicotomía vida y muerte. Como se define en el primer párrafo de la cita antes mencionada. Esta diosa es creadora y destructora a una misma vez.

La anterior reflexión también se encuentra en el libro de Paz, antes mencionado:

¹⁸Miguel, LEÓN-PORTILLA. *Aztecas-Mexicas: desarrollo de una civilización originaria*, p. 168-169.

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción.¹⁹

La bondadosa tierra nos alimenta, es proveedora de aquello que comemos. Lo que nos mantiene en la vida. Y también es el lugar que nos alojará en el momento que nuestro cuerpo quede inerte y sin alma; y se convierta en un desecho orgánico que alimente a la propia tierra. Nos alimenta y la alimentamos, recíprocamente.

El mito de la Coatlicue no pide prestado dramatismo alguno a los mitos griegos, queda a la misma altura de cualquier *Clitemnestra* o *Medea*. También ha sido comparado con mito cristiano de la Virgen María, la madre de Cristo:

Quizá no sea ocioso recordar que el nacimiento de Huitzilopochtli ofrece más de una analogía con el de Cristo: también él es concebido sin contacto carnal; el mensajero divino también es un pájaro (que deja caer una pluma en el regazo de Coatlicue)...²⁰

La Coatlicue es nuestra representación prehispánica que se equipara a cualquiera de los grandes mitos universales configurados para la comprensión cosmogónica del mundo. El personaje de Adelita-Valentina permanece en su tierra a pesar de las vicisitudes demostrando que sus raíces la empoderan. En nuestra memoria cultural este ente femenino, Coatlicue diosa fragmentada por la

¹⁹ Octavio PAZ. *Op. Cit.*, p. 73.

²⁰ *Ibid*, p. 91.

destrucción, permanece unida en nuestras memorias en ese enorme bloque de piedra que forma parte del patrimonio del Museo de Antropología e Historia, en la Ciudad de México. Se podría pensar en ella, la diosa, como la evocación de la mujer mexicana, aquella que a pesar de la destrucción reúne sus partes.

2.2.2 La Malinche

En segundo lugar (por orden de aparición cronológica en la historia) retomamos la figura de La Malinche, uno de los personajes más ambiguos de nuestra historia ya que es objeto de múltiples simbolismos. México es un país que se distingue por la diversidad de sus castas derivadas de la combinación entre varias razas. La madre icónica de este primer mestizaje es sin duda la Malinche, personaje controvertido que es progenitora y traidora a la vez. Aquella traductora convertida en cómplice del enemigo, es decir de los españoles. El pueblo invasor.

De nuevo citamos un fragmento de Octavio Paz:

El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés... Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados.²¹

²¹ *Idem.*

Es imposible pensar en la historia mexicana sin pensar en la Conquista y este hecho, no puede mirarse sin observar la figura femenina de la Malinche. Su existencia en nuestro subconsciente cultural sigue y seguirá presente.

Lamentablemente encontramos que la figura materna patriótica encarna aquello que como nación nos incomoda más. El sentido de estar “abierto”, de consentir que el otro entre en uno. Uno de los parlamentos que el personaje de Adelita-Valentina expresó en la obra *Desvenar* es el siguiente: “*Estoy rajada, pero no me rajo.*” Es una afirmación a su condición inherente de cuerpo femenino, abierto por la forma de sus órganos sexuales. Pero el personaje juega con su condición abierta de “la raja”. Y apoyada en el juego fonético decreta: “pero no me rajo” y el sentido de rajarse tiene que ver con la idea de no llevar a cabo una empresa o acción, de no ser capaz de guardar secrecía en los asuntos imperantes, del “echarse para atrás” como se diría coloquialmente. Se “echan para atrás” aquellos individuos que no cumplen con su palabra. Personas que no son honorables porque no demuestran que son seres de confianza.

En este estudio apoyamos el planteamiento que considera a la Malinche mujer resoluta y pragmática que toma decisiones para lograr sobrevivir de la mejor manera a la realidad que se le presenta.

Es conciliadora y estratega; lo que lleva a cabo es motivado para salvaguardar su propia existencia y ocupar un espacio dentro de la nueva conformación de su entorno.

El lugar que tiene como intérprete le da un espacio de poder y de influencia en la toma de decisiones que modificarán la historia de nuestra nación. Mujer que no se sacrifica ante la masacre de su pueblo, ya que pudo haberse negado a ejercer la tarea de traductora y con ello asegurar la muerte o esclavitud. Se le mira como la amante del Conquistador mismo y no de algún subordinado. Ella se presenta flexible ante la nueva oportunidad que la vida le propone. Se “mezcla” con el conquistador para tener una nueva casta de descendencia: la mestiza.

La lectura más común es que ella es entregada y que se limita a llevar a cabo la labor que le corresponde. Consideremos pues, que ella tuvo la oportunidad de elegir entre dos vertientes. La primera hubiese sido negarse y con ello seguramente ir a su propio sacrificio, y la segunda de estrategia superviviente fue permanecer del lado vencedor.

En su imagen histórica lleva el estigma de la traición. Mismo que continúa hasta nuestros días. No es gratuito que en la actualidad el verbo “malinchismo” se relacione con aquel mexicano que prefiere lo extranjero sobre lo propio.

Nuevamente Paz: *“Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona.”*²²

Continuamos con Paz, para reflexionar sobre el concepto, idea, lugar, ofensa que es “La Chingada” y su relación con el ente femenino:

²² *Ibid*, p. 95.

¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la “sufrida madre mexicana” que festejamos cada diez de mayo.²³

Y la relación madre-chingada-Malinche aparece en los siguientes párrafos:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche...²⁴

Y así, a pesar de que ya han transcurrido algunos siglos seguimos atribuyendo elementos negativos a la figura femenina de la madre Malinche.

Pudiera ser, quizá, porque somos una nación relativamente joven en comparación con algunas otras existentes en el continente europeo o asiático.

La extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto que aún no hemos resuelto –Eva mexicana, según la representa José Clemente Orozco en su mural de la Escuela Nacional Preparatoria-.²⁵

La evocación de una Eva mexicana, personificada en la Malinche, nos hace recordar la concepción judeocristiana que se tiene también de la mujer y

²³ *Ibid*, p. 83.

²⁴ *Ibid*, p. 94.

²⁵ *Ibid*, p. 95.

encontrando elementos similares. La mujer traiciona a Adán al solicitar que busque el fruto prohibido mismo que representa el conocimiento. Aunque éste sea el error trágico que terminará con sus comodidades en el paraíso, Eva ó la Malinche son elementos catalizadores en la evolución y concepción que se tiene de los mundos antiguos. Ambas juegan un papel activo y prevalecen en el tiempo como partícipes de la construcción de una realidad. Son co creadoras de la historia y del mito. Sin importar que las sociedades hayan sido en los últimos siglos dominadas por el género masculino, estas mujeres son activas.

Es posible que la historia les tribuya adjetivos denostativos que las refieren como traidoras. Tal vez se les juzga por no permanecer estáticas, pasivas.

Nuevamente Paz, sobre la concepción femenina:

Es curioso advertir que la imagen de la “mala mujer” casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la “abnegada madre”, de la “novia que espera” y del ídolo hermético, seres estáticos, la “mala” va y viene, busca a los hombres, los abandona.²⁶

En la cita anterior constatamos que la idea que se tiene sobre la mujer contemplativa y estática y aquella que se atreve a estar en movilidad, la coloca socialmente en puntos sumamente distintos.

El personaje femenino presentado en *Desvenar*, según nuestro propio análisis; no desea identificarse con el estatismo, por el contrario busca ser presencia activa. Es inquieta y desea participar en las dinámicas que plantean los

²⁶ *Ibid*, p. 43.

personajes masculinos, mismas que pueden ir de la reflexión al albur. Es traductora e intérprete, como la misma Malinche.

2.2.3 Adelita Revolucionaria

Nadie puede negar que la Revolución Mexicana es un parte aguas en la historia mexicana. Su influencia ha aparecido en diversas materias y disciplinas.

En las artes pictóricas y gráficas con el movimiento muralista encabezado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco por mencionar a los más reconocidos. También en el teatro encontramos diversas obras que la refieren como *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, misma que sigue montándose en la escena mexicana, con mayor o menor frecuencia. Más allá de las modificaciones en las estructuras políticas, sociales y artísticas consideramos importante resaltar la transformación que hubo en cuanto a la concepción de la figura femenina a partir de este hecho histórico. “*Durante este periodo, de 1913 a 1917, mujeres de diversos estratos sociales, participaron en el movimiento armado a través de múltiples facetas...*”²⁷ Las mujeres realizaron una participación activa en diversos campos, con el paso del tiempo se reconocen a las mujeres que tuvieron un desempeño activo en diversos campos que requería la estructura de la lucha Revolucionaria con el nombre de *Adelitas*.

La importancia de las Adelitas radicó en su participación. Es decir, la mujer dejó de ser observadora y se convirtió en agente colaborador ejerciendo labores precisas y necesarias para un objetivo concreto. No es que antes no existiera la

²⁷ Begoña HERNÁNDEZ Y LAZO, *Las mujeres en la revolución Mexicana*, p. 77.

colaboración conjunta con la figura masculina, pero la importancia de este momento radicó en que por primera vez en la historia mexicana que se reconoció la importancia del trabajo de la mujer fuera de las labores que se le atribuían genéricamente, que eran por obviedad las de madre y esposa. Es por ello que la concepción de la Adelita en la Revolución Mexicana es de tal importancia, ya que, lucharon en conjunto hombres y mujeres por un espacio que generaría (o esa era la idea primigenia) libertad y oportunidades para la nación. No quiere decir que en otros momentos en el transcurrir de nuestra historia, las mujeres no hubiesen tenido presencia en los grandes movimientos.

Doña Josefa Ortiz de Domínguez fue pieza clave en la historia de la Independencia Mexicana. Sólo que refiere como figura mensajera con un papel de transmisión de información, no figura activamente en la acción independentista.

Prevalecen las discusiones sobre la veracidad del mito de las Adelitas. Se pone en tela de juicio el papel que desempeñaban en los campamentos revolucionarios. Gustavo Mendoza Lemus entrevista a José Alberto Galindo para el periódico Milenio, en la entrevista, el investigador, Galindo afirma: *“Las soldaderas no tienen nada que ver con la Adelita, ellas mismas lo negaban y no querían que se les llamara adelitas, ellas servían de otra manera, no sé por qué algunos o varios escritores siguen en el empeño de llamarlas así.”*²⁸

Consideramos que es una idea popular el vínculo que existe entre Adelitas y soldaderas. La inspiración que tomamos de las Adelitas para el trabajo del

²⁸ José Alberto GALINDO (2013) *Las soldaderas nada tienen que ver con la “Adelita”*. Recuperada el 20 de diciembre de 2015 del sitio web de Periódico Milenio: http://www.milenio.com/monterrey/soldaderas-ver-Adelita_15_187331267.html.

montaje escénico *Desvenar* se fundamentó en la figura icónica, no necesariamente en la realidad comprobable de los personajes históricos. Los rasgos que se adoptaron de esta representación femenina se adhirieron a los siguientes lineamientos:

- Mujer que va mano a mano con el hombre, sí, sabe cocinar, pero también libra las batallas dentro de la mexicanidad. Desea comprenderse a sí misma y comprender su entorno a través de la visión culinaria. Busca una postura ante la idea de ser y sentir como mexicana.
- Es lo mismo mujer culta que alburera. No merma su presencia ante la imagen del hombre. Configura su universo a partir de la constelación alimenticia.
- Es capaz de enfrentarse y de burlarse de su enemigo. El *Pachuco* la abandona, la deja esperando y al volver, espera que ella no haya cambiado, el deseo de él, es que ella haya permanecido impasible ante su regreso.

Eso no sucede, ella es individuo deseoso de novedad que busca redescubrirse, pero lo hace desde su arraigo. Sin abandonar. Sin alejarse de su tierra, ni de su país que es aquel espacio complejo con el que se identifica. Aquel lugar al que unas veces ama otras odia, en el que goza y también sufre.

El *Pachuco* osa menospreciarla después de un duelo entre ambos (ella y él). Duelo de valentía desde el paladar porque ambos comen picante. Inmediatamente él le dice a Adelita-Valentina: *No que muy machita*, ella no puede

soportar el acto de soberbia genérica y arremete contra el *Pachuco* con las siguientes palabras:

*Si no comes lo mismo que yo, somos opuestos. Somos enemigos. Porque allá en la cocina yo siempre he sido una estratega. Allá adentro yo soy el revolucionario y tú eres la pinche Adelita. En la cocina yo tengo una libertad; chiquita. Pero libertad al fin. Y tú siempre has sido un agachado, un esclavo, un cuenta chile y un vende-patrias.*²⁹

Uno de los detonadores de su furia, es aquello que encuentra resonancia en un lugar muy profundo de la mujer mexicana, que es la búsqueda y la lucha por su libertad. Y el reconocimiento que ella busca en el mundo exterior, para confirmar ese valor en sí misma y que no se le niegue o se nulifique.

2.2.4 Frida Kahlo

Es un lugar común referirse a Frida Kahlo como una de las figuras más emblemáticas de la femineidad contemporánea, es un personaje que ha dado la vuelta al mundo y no nos referimos solamente a su obra pictórica. Creemos que lo más relevante de Frida son los valores que adjudica al género al que pertenece. Los cuales refieren, por ejemplo un carácter autónomo que no era natural en la mayoría de las mujeres de su época.

El cinismo propio de Kahlo, asombro a connacionales y a extranjeros. Desde Diego Rivera, pasando por León Trotski incluyendo también a André Breton. Mabel Moraña, directora del Programa de Estudios Latinoamericanos de

²⁹Richard VIQUEIRA, *Desvenar*, p. 127.

Washington University in St. Louis reflexiona en entrevista sobre lo que representa la figura de Kahlo:

¿Qué representa la figura de Frida Kahlo en el feminismo?

Representa un ícono, tanto a nivel cultural como en cuestión de género. Ella es una verdadera representante de los temas de género, de la exhibición de la sexualidad y también de la representación del cuerpo. Y no solo me refiero al cuerpo exterior –con sus atuendos primitivistas de la época y los elementos que la vinculan con las culturas indígenas de México–, sino que ella también representa la interioridad del cuerpo. El cuerpo de Frida era uno enfermo, afectado por un accidente devastador que tuvo en su juventud, pero hace de la representación de todas las partes interiores del cuerpo –algo de lo que, en general, no se hablaba– un tema para su arte. Esa anomalía suya la hace un objeto estético y eso es una tremenda novedad en la época hasta el día de hoy. Es un caso temáticamente muy impactante.³⁰

El personaje de la Adelita-Valentina en la obra *Desvenar* estuvo altamente influenciado por aquellos elementos que tenían que ver con la información contenida en la cita anterior, en particular con lo que se refiere al tema del cuerpo. O dicho de otro modo la mujer que se muestra ante la mirada del otro.

El personaje al que tuve la oportunidad de encarnar en esta obra, autoría y dirección de Viqueira, portó una falda blanca similar a la que se utiliza en diversas regiones para ejecutar bailes del folklor mexicano. El diseño de vestuario fue

³⁰ Pontificia Universidad Católica del Perú (2015) *Frida Kahlo representa un ícono del feminismo*. Recuperada el 11 de diciembre de 2015 del sitio web de la Pontificia Universidad Católica del Perú: <http://puntoedu.pucp.edu.pe/entrevistas/frida-kahlo-representa-un-icone-del-feminismo/>.

complementado por un corpiño con dos calaveras situadas cada una a la altura de cada seno.

El tocado del cabello eran unas trenzas postizas que llegaban hasta la cintura y un accesorio de listones de colores, mismo que utilizan las muñecas típicas mexicanas que son manufacturadas con materiales de tela y trapo.

En lo personal, las calaveras, me remitieron siempre a las paredes prehispánicas con cráneos alineados denominadas *Tzompantli* (las cuales estaban conformadas por las cabezas decapitadas de los enemigos vencidos), la falda larga y de color blanco es similar al que usan las tehuanas, y las trenzas con el tocado de listones coloridos y flores también son elementos que refieren a lo indígena.

La descripción que se hace en este capítulo de los accesorios con los que estuvo compuesto el vestuario del personaje, pretendió evocar y hacer referencia a aquellos con los que se ataviaba Frida Kahlo. Lo anterior fue un recurso estilístico propuesto por el director desde el principio del proceso. La decisión no es casual, se buscaba que el espectador identificara a la Adelita contemporánea con una figura femenina fuerte y poderosa. Frida generó una creación quimérica sobre sí misma, un ser activo que se abrió al exterior. Y lo hizo mostrando su cuerpo y exponiendo sus ideas y su concepción de mundo a través de su obra. Fue y es una pieza clave en la expresión del feminismo latinoamericano. En la actualidad se explota su imagen en diversos productos, es un estandarte mercadológico.

Pero en esencia fue un personaje femenino adelantadísimo a su época. Ha traspasado fronteras y el paso del tiempo, y logró un nicho en el imaginario mundial, por su obra, su carácter y por su condición de mujer independiente y también por el tratamiento de su imagen.

2.2.5 María Félix

Una de las figuras femeninas que más se destacan en el imaginario colectivo de nuestra nación, se situó en el siglo XX. Nos referimos a la de la actriz mexicana María de los Ángeles Félix Güereña, mejor conocida como María Félix o “La Doña” quién nació en el año 1914 en Sonora.

Es un ícono que se estudió para apuntalar el carácter de nuestro personaje Adelita-Valentina hacia la mujer empoderada. “*Se afianza el señorío de la gran dama, el mito de la matriarca.*”³¹ Comenta Terenci Moix en el capítulo *Dolores y María: dos egregias leyendas*, en el libro *Cine mexicano*, compilado por Alberto Lozoya, editado por IMCINE en el año 1992.

A continuación presentamos una breve descripción de quién fue María Félix:

Actriz cinematográfica mexicana. Dotada de una enigmática belleza latina, en su amplia filmografía (que incluye melodramas campesinos y revolucionarios, dramas urbanos y adaptaciones de novelas realistas y naturalistas), encarnó a una criatura altiva y desdeñosa que se rebelaba ante el sometimiento de la mujer al macho

³¹ Jorge Alberto, LOZOYA. *Cine mexicano*, p. 125.

*arrogante. A medio camino entre la devoradora de hombres y el ideal de la beldad inalcanzable, representó como nadie el arquetipo de la mujer fatal.*³²

La importancia de María Félix radicó en la imagen que proyectó de sí misma en la pantalla grande, misma que encarnó un tipo de mujer altiva y dominante. No fueron pocos los filmes en los que “La Doña” (como se le conoce comúnmente) desmembró la idea de mujer débil que permanece impávida ante las demandas masculinas.

Ninguna otra actriz del cine mundial sabe convertir las modas de los años cuarenta en atributo intrínseco de la mujer fatal: los vestidos de terciopelo negro, los visones como símbolo de poder, los abrigos de enorme solapa como imaginados para esconder un rostro culpable, son elementos que contribuyen a realzar la ilusión de una mujer que todo lo puede y a quien ha de cuadrar como a nadie el mote de “Doña Diabla”. Su poderío era inmenso, en cualquier película, en cualquier situación.³³ (Moix, 1992: 125)

María Félix opinó públicamente sobre diversos temas ideológicos que enmarcaban causas sociales y políticas, sus reflexiones reflejaban una clara tendencia en apoyo a la emancipación de la figura femenina respecto a la beta machista que sigue apareciendo con regularidad en los países con subdesarrollo ideológico. Al revisar algunas de las entrevistas que se le hicieron a este personaje encontramos que siempre se pronunció a favor de la libertad y desarrollo de la mujer. En una de estas entrevistas comparte una anécdota

³² *María Félix*. Recuperada el 25 de diciembre de 2015 del sitio web de Biografías y vidas: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/felix.htm>.

³³ Jorge Alberto, LOZOYA. *Op. Cit.*, p. 125.

personal en la que su primer marido, Enrique Álvarez Alatorre, la amenazó con darle una cachetada; ella lo encaró y le dijo que si él decidía agredirla físicamente, por la noche cuando Álvarez Alatorre durmiera, María aprovecharía y se vengaría de él, dándole un golpe en los testículos. La actriz comentó también, que el único lugar en donde aceptaría los golpes de un hombre sería en el terreno de la ficción y que además ahí también prefería no recibirlos. Opinaba públicamente sobre temas legales en alguna ocasión criticó al sistema judicial mexicano, al referirse (entre otras cosas) a los abusos sexuales que quedaban impunes y en los que las agredidas no recibían el apoyo correspondiente por parte de la autoridad.³⁴

Sus críticas arremetían por igual a funcionarios y políticos, desde procuradores de justicia, hasta senadores y presidentes. Hacemos hincapié en este punto, porque en los tiempos que se viven actualmente es natural que en los medios masivos se hagan críticas mordaces a la figura presidencial, pero en las épocas de Félix, el presidente era prácticamente intocable.

El personaje Adelita no se comporta como una mujer sumisa, depositaría de los deseos y demandas de los clásicos machos mexicanos. En el contexto del texto dramático de la obra *Desvenar* se refiere a los machos mexicanos con el siguiente parlamento:

Siempre midiéndose los chiles ¿El agua no les aplaca el ardor? ¿Verdad machitos? Sólo el mezcal. Y así es como vuelven al ciclo patriótico. Sólo te

³⁴ Entrevista realizada a María Félix en el programa *La tocada* del año 1996. Recuperada el 16 de agosto de 2016, del sitio web Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=23QbBFJrk-M>.

emborrachas cuando te enchilas y lo enchilado sólo se te va cuando te empedas.

Y así olvidas cualquier pena, las del país y las propias.³⁵ (Desvenar, 2015: 126)

En una obra en la que el Chile es el tema principal es inevitable hablar de los albuces y de la concepción falocéntrica que muestran los hombres envalentonados tanto por el presumible tamaño de sus miembros sexuales. O de la fuerza que da al temperamento el efecto de la borrachera.

El recuento de este árbol genealógico deriva en las características psicológicas y conductuales que decidimos adoptar para la creación de este personaje. Y que hacen referencia a la actividad y no al estatismo.

Las mujeres que analizamos en este capítulo tienen en común que no desean identificarse con el siguiente párrafo:

Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal.³⁶

Este capítulo presenta los atributos específicos que inspiraron la creación del personaje de la Adelita-Valentina en la obra *Desvenar*.

³⁵ Richard VIQUEIRA, *Desvenar*, p. 126.

³⁶ Octavio PAZ. *Op Cit .*, p. 39.

Cito de la opinión de Estela Leñero a partir de mi interpretación en la obra:
“*Valentina Garibay es fuerte y dulce a la vez...*”³⁷

Lo anterior es un fragmento de la crítica que se publicó en la revista *Proceso* en Junio de 2015. La cita no solamente califica el trabajo actoral sino que presenta a la mujer con valores ambivalentes. Pueden ser opuestos, pero complementarios.

CAPÍTULO 3

Creación del personaje Adelita-Valentina

El capítulo anterior se enfocó principalmente a la revisión del marco teórico referencial que serviría de base para la creación del perfil psicológico del personaje Adelita-Valentina de la obra *Desvenar*.

En este capítulo mostramos detalladamente los recursos interpretativos que se integraron en el proceso de este montaje. Mismos que se refieren a las herramientas expresivas que desde el punto de vista actoral se probaron, revisaron, utilizaron y desecharon en esta experiencia creativa.

Según David Mamet, los recursos con los que el actor cuenta son muy concretos y los propone de la siguiente manera:

³⁷ Estela LEÑERO (2015) *Desvenar... al chile*. Recuperada el 23 de enero de 2016 del sitio web de la revista *Proceso* <http://www.proceso.com.mx/408259/desvenar-al-chile>.

El actor está en el escenario para comunicar la obra al público. Ése es el principio y el final de su trabajo. Para hacerlo el actor necesita una voz potente, una buena dicción, un cuerpo dúctil y bien proporcionado y una comprensión rudimentaria de la obra.³⁸

Los actores tenemos un abanico amplio de ideas y caminos para abordar la creación de los personajes en cada proceso creativo, algunas más claras y otras que pueden estar en un terreno más difuso. Se crea de manera individual y también se crea en conjunto. Es decir, en privado estudiamos los textos y buscamos conexiones y referentes para dibujar una propuesta de personaje. Y ese trabajo se propone al director para saber si el rumbo que estamos tomando corresponde a lo que el director de escena busca generar y aporta elementos a su propio trabajo. O por el contrario, estamos extraviados en la asimilación del discurso de la obra y de la idea del personaje.

A continuación presentaré el desarrollo de los aspectos emotivos, vocales y corporales que intervinieron para la creación del personaje Adelita-Valentina.

3.1 Expresión emotiva

Se podría expresar que un personaje se construye a partir de ideas, imágenes, sensaciones y recuerdos.

La intención preexistente es que toda esa información se conjugue con el ser más auténtico que habita en cada uno de nosotros como individuo-actor, para lograr un discurso expresivo único y particular.

³⁸ David MAMET, *Verdadero y falso*, p. 16.

Por un lado están los elementos que le dan personalidad e identidad a cada intérprete escénico. Aquellos que se refieren al aspecto fisionómico y que son sumadas a la presencia escénica que cada cual posee. A lo anterior hay que agregar las capacidades de expresión en el terreno corporal y vocal. Así mismo la disposición o voluntad para ejercer vulnerabilidad en nuestro marco emotivo, lo cual se relaciona con nuestra historia personal y con un temperamento propio; todo esto nos hace reaccionar de forma única ante los eventos particulares que vive el personaje y que podemos relacionar con nosotros mismos.

Toda la revisión de personajes planteada en el segundo capítulo de esta investigación no tiene sentido alguno, si en mi trabajo actoral se crearon conexiones significativas con aquello que hace o dice el personaje. Esas conexiones pueden establecerse en el campo discursivo, emotivo y expresivo. En el terreno discursivo, creo que he desarrollado los puntos que como mujer-actriz-mexicana me interesaba destacar en mi interpretación.

En lo que se refiere a lo emotivo, cito la siguiente idea del libro *Un sueño de pasión*: “Comprendió que había compuesto el personaje a partir de sus recuerdos...”³⁹ Los referentes emotivos con los que dotamos a nuestros personajes tienen que ver con los recuerdos que se han tatuado en nuestra memoria. Los recuerdos vividos dejan huella en diversos niveles. Es decir, podemos trabajar con nuestra psique apoyándola también en nuestras conexiones emocionales individuales y con el trabajo sensorial (y con ello me refiero al de los

³⁹Lee STRASBERG, *Un sueño de pasión*, p. 73.

cinco sentidos). La intención de este trabajo no busca entrar en el terreno de conceptos que se refieren a las memorias emotivas y sensoriales.

Creemos que ese tipo de conceptos que se plantean de forma familiar en autores como Stanislavsky y Strasberg y son de suma importancia en la formación actoral académica, pero que no son el objeto de estudio de este informe. En lo que se refiere al trabajo emotivo comprendo dos sendas, en primer grado la que se refiere a mi identificación con el sentido discursivo del montaje y en segundo grado al resultado de los detonadores estudiados en donde el personaje y yo tenemos puntos en común.

Además volver a descubrir y a reencontrar en cada función la responsabilidad de presentarse en escena y de decir lo que se está diciendo ahí. Es un trabajo personal y que supongo no debe cesar, es decir que desde mi punto de vista cada actor debe de problematizarse a sí mismo cada vez que va a salir a emitir un discurso ante la mirada de otro.

Es complejo determinar una sola manera de concebir la relación actor-personaje. En este informe nos remitiremos a la siguiente consideración: *“el personaje soy yo”* derivada de la clase de actuación impartida por David Hevia en la Facultad de Filosofía y Letras. *“El personaje no existe. El personaje soy yo. El personaje no es un ser alejado de nosotros que vive en nuestro imaginario.”*⁴⁰ (Hevia, clase de actuación en 2009) y derivado de este trabajo y del comentario de Benjamín Gavarre, quien agregó para fines documentales y de referencia que

⁴⁰ Cito las frases que recuerdo sobre las clases de David Hevia y aclaro de antemano que esta nota es rescatada de mi propia memoria e interpretación de las mismas.

Hevia se basa en el sistema G, mismo que se encuentra descrito en una compilación realizada por Edgar Ceballos. A continuación citamos: *“No va a representar a ningún personaje, porque todos están en él: el talento reside en saber filtrarlo”*⁴¹ definido por el director de teatro mexicano Juan José Gurrola.

La interpretación que doy a estas ideas es la siguiente: es necesario registrar en carne propia que las necesidades y objetivos del personaje se conectan con lo que uno mismo desea, y por ende sus motivaciones no me son ajenas.

En lecturas posteriores, encontré que Mamet plantea una idea similar: *“El actor no necesita “convertirse” en el personaje. De hecho, esa frase no significa nada. No hay personaje. Sólo hay frases en una hoja.”*⁴² (Mamet, 2002: 16)

Si se toma con demasiada distancia a aquel ser al que interpretamos seremos ajenos a sus reacciones y decisiones. Hay que dotarlo de nuestras vivencias.

Estudiar los puntos de afinidad que existen entre lo que es el actor en su propia vida, en su historia individual y lo que le sucede al personaje en el transcurso de la obra. Buscar dentro de nuestro universo personal cuales son las emociones concretas que nos conectarán con el personaje. Y eso puede establecerse con una palabra, un parlamento o con una situación concreta que exista en la obra que estamos interpretando. *“Cuando el coraje real del actor se*

⁴¹ Edgar CEBALLOS, *Teoría y praxis del teatro*, p. 379.

⁴² David MAMET, *Op. Cit.*, p. 16.

*une a las frases del dramaturgo, se crea la ilusión del personaje.”*⁴³ (Mamet, 2002: 26)

En este capítulo se refiere a la idea de creación o construcción de personaje. Sería pertinente aclarar que la intención no era “crear” o “construir” algo externo y ajeno a mí misma. *“¿qué es el personaje?... No es una cosa que vosotros podáis corregir o moldear. Sois vosotros. Es vuestro personaje con vosotros en el escenario.”*⁴⁴ (Mamet, 2002: 39)

En colaboración y con la guía del director de escena, busqué elementos que retroalimentaran mi imaginario personal para poder “ser” este personaje partiendo de quién yo “soy” y también indagué en el encuentro de formas de expresión que no fueran las más comunes y cotidianas con las que me expreso.

Consideramos que el personaje es la parte más esencial y auténtica (y con esto me refiero a aquella que aflora cuando se expresan nuestras emociones reales, sin el velo que proporcionan las conductas sociales y políticamente correctas) de uno mismo, pero que a la vez no es uno.

Es una de las posibilidades contenidas en esta compleja estructura humana que nos define como individuos, pero que es expresada de manera particular.

3.2 Expresión verbal

El director insistió que la apuesta principal de esta puesta en escena, se dirigía a la elaboración de un *collage* sonoro en el que se incluirían diferentes acentos y

⁴³ David MAMET, *Op. Cit.*, p. 26.

⁴⁴ *Ibid*, p. 39.

sonidos que existen y que son identificados a lo largo y ancho del territorio nacional.

Estas expresiones sonoras incluían merolicos de plaza, vendedores ambulantes, expresiones, onomatopeyas características de algunos mexicanos y del resultado del fenómeno orgánico, conocido como “estar enchilado”.

La expresión y sonoridad de “los diferentes tipos y variedades de mexicanos” es tan múltiple y variada como los objetos que se ofertan en los mercados de productos folklóricos existentes en nuestro país.

Octavio Paz en otro capítulo denominado “Máscaras mexicanas”, de su obra *El Laberinto de la Soledad* refiere al gusto barroco del mexicano. Y esa manera de preferir las formas barrocas, se encuentra también en su manera de expresarse.

El director de este montaje, deseaba transmitir esa multiplicidad de sonidos y expresiones verbales. Es decir, buscaba recrear un vehículo que plasmara escénicamente ese objetivo y ese trabajo se realizó en conjunto con los actores de la puesta en escena que nos ocupa. En la obra también se incluyeron algunas palabras o frases en lenguas prehispánicas.

La obra arranca con una versión de “*El Feo*” canción popular mexicana en una versión de lengua zapoteca, misma que se traduce con el título de “*Ti Feu*” y que a continuación presentamos:

Kabini pavena´s padahuine

Kabini pavena nedzalulu

Gudzila kavenanga shpidolo

Gudzila kavenanga shpidolo

Nanga Ti Feu Ti Feu nihuarashi

Negidubida shido nedzashagananelí

Nanga Ti Feu Ti Feu nihuarashi

Negidubida shido nedzashagananelí ⁴⁵

En la primera y segunda temporada de la obra, la interpretación de esta canción era, por llamarlo de alguna manera, más apegada al canto tradicional popular, es decir, sin demasiadas florituras.

Para la tercera temporada y específicamente en una función que se presentó en el Encuentro de las Artes Escénicas convocado por CONACULTA a finales del año 2015, se indicó una nota desde la dirección en la forma en la que sería interpretada la canción.

El comentario dictaba que más allá de enfocarse en cuidar la afinación y la entonación, se emitiera la voz con mayor desparpajo. El referente vocal fue Chavela Vargas.⁴⁶ Al revisar los elementos característicos en su manera de cantar, encontré que uno de sus mayores distintivos era la expresión que emulaba al macho mexicano cuando canta habiendo ingerido alcohol en exceso.

De esta forma se combinaría con las reflexiones ideológicas de Octavio Paz:

⁴⁵ Alma Lucía GÓNGORA, *Cantemos juntos*, p. 123-124.

⁴⁶ María Isabel Anita Carmen de Jesús Vargas Lizano, mejor conocida como Chavela Vargas, (1919-2012), cantante mexicana nacida en Costa Rica, reconocida por interpretar principalmente música popular.

*Si en la vida diaria nos ocultamos a nosotros mismos, en el remolino de la Fiesta nos disparamos. Más que abrirnos, nos desgarramos. Todo termina en alarido y desgarradura: el canto, el amor, la amistad... Conocemos el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, pero no el diálogo.*⁴⁷ (Paz, 2004: 58)

Lo que se buscó, fue que la emisión de la canción contuviera una referencia a la expresión de la borrachera, misma que muchas veces provoca una exaltación en la emoción. Deseaba expresar la canción en los términos que refirió Paz: el alarido, la desgarradura y el aullido. Para darle matices, las dos primeras estrofas de la canción se emitirían con mayor control y cuidado en la afinación y las siguientes inspiradas en el estilo de Chavela Vargas. Lo anterior fue una nota de dirección.

Otro experimento que el dramaturgo y director quería llevar a escena, era la descomposición que se emite en la voz cuando interviene el efecto del picante en el aparato fonador. La onomatopeya que se ejercita en la voz de aquel que está enchilado, cuando el cuerpo comienza a salivar y busca introducir aire para enfriarse y calmar el efecto físico y las descomposturas que se ven reflejadas al hablar.

Para lo anterior en una de las sesiones de ensayo los tres actores comeríamos distintos tipos de chile, comenzando por los de menor índice de picor como los pimientos morrones, pasando por chiles serranos y manzanos para culminar con la ingesta de chiles habaneros.

⁴⁷ Octavio PAZ. *Op. Cit.*, p. 58.

Al tiempo que probábamos los chiles, escribíamos las sensaciones que nos producía cada uno y observábamos los efectos en el propio organismo y en el de los otros compañeros. Gracias a la vivencia de este experimento, se indicaría que la emisión de los primeros parlamentos que mi personaje expresaría en escena estarían acompañados por este efecto en la expresión vocal, el de estar enchilado. Viqueira es un creador que, realiza búsquedas exhaustivas en la mayor cantidad de conceptos, sensaciones y en la relación de ideas que se refieran al tema que expone en escena.

En la revisión anterior comentábamos que una sesión de ensayo se dedicó a comer chiles, es decir, tener el chile en la boca literalmente. Y metafóricamente tener el chile en la boca, remite al albur. El albur, al cual hicimos una brevísima referencia en uno de los segmentos anteriores de este documento, es referido en un capítulo completo de la obra dramática en cuestión y ese mismo lleva por nombre: *El chile en la lengua*. Por supuesto contiene ambas connotaciones; la que se refieren al chile en el lenguaje y la del chile que representa al falo masculino y con el que se puede zaherir en duelo de palabras.

A continuación cito un fragmento de una escena de la obra DESVENAR que contiene varios albures:

CHOLO.- Corte o divida el chile y sambúvalo.

ADELITA.- Sin albur conste. El chile afecta a las dos lenguas: la del gusto y la que te habla.

CHOLO.- A mí al chile... el pito... ¡me vale verga!

ADELITA.- Porque hablar del chile siempre es hablar de algo más. Nunca del chile mismo. El nuestro es un lenguaje picante. Todo se tuerce. Decía Paz que la “Chingada” es la palabra TOTAL. El chile, es igual pero en masculino. La palabra que todo lo dice, figura y significa. Configura.

PACHUCO.- No quieres un poquito de chile rayado.

CHOLO.- Muévelo, muévelo.

PACHUCO.- Agarre confianza.

CHOLO.- Siéntese si no recuerda. Allá hay chile en gajos. O chile pa-silla.

PACHUCO.- Si está enchilado, una cucharada de azúcar o chupe limón

CHOLO.- ¡A travieso!

PACHUCO.- Un poco de sal-picón.

CHOLO.- O chile... araña.

ADELITA.- O rece.

PACHUCO.- Si dice un albur, lave la boca con jabón abundante de barra.

ADELITA.- ¡Embarra!

CHOLO.- O fab Roma.

ADELITA.- O como se lee al revés: A-m-o-r.⁴⁸ (Desvenar, 2016: 103-104)

El albur es un fenómeno que lastima utilizando como armas, el lenguaje y la multiplicidad de conceptos. En el capítulo que lleva por título *El Pelado* en el libro

⁴⁸ Richard VIQUEIRA. *Desvenar*, p. 103-104.

de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* encontramos un tipo de ejemplar social con el que se expresarían verbalmente los albures:

La terminología del “pelado” abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina. En sus combates verbales atribuye al adversario una femineidad imaginaria, reservando para sí el papel masculino. Con este ardid pretende afirmar su superioridad sobre el contrincante.⁴⁹ (Ramos, 1984: 54-55)

En el interior de la República Mexicana se acostumbra decir que los individuos que vivimos en la Ciudad de México, poseemos cierto “cantadito” al hablar. El “pelado” como lo describe Ramos en su obra, posee características y sonoridad que acompaña casi naturalmente esa forma en la expresión verbal.

Otro recurso que quiso explorarse refiere al merolico. Desde los que se manifiestan en el típico mercado sobre ruedas o las grabaciones que tienen un distintivo de ciertos productos o servicios del comercio informal.

Se acostumbra, principalmente en el Distrito Federal (pero no es exclusivo de la zona centro del país, ya que en una ocasión que viajamos a Tijuana, Baja California, constatamos que también se incluía este mismo tipo de grabación).

Ejemplos de este tipo de audios son también, los que venden “tamales oaxaqueños” y la camioneta que compra “fierro viejo que vendan”. A los anteriores, podemos agregar a aquellos que ponen a la venta productos en el sistema de transporte colectivo y los vendedores del servicio de gas o de agua

⁴⁹ Samuel RAMOS. *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 54 -55.

purificada. Este mapa sonoro de la Ciudad de México y de otros puntos geográficos de la República Mexicana, nos distingue y nos da elementos sonoros con los cuales nos identificamos cotidianamente.

Las primeras investigaciones y documentaciones al respecto incluían una observación y un estudio de los diferentes ritmos, velocidades y tonos que transmiten estos profesionales de la expresión verbal y de la mercadotecnia callejera. Para llevar a cabo estos tipos de emisiones, se exige que el actor coloque la voz adecuadamente para reproducir los distintos sonidos y que sean reconocidos por el espectador. Una de las canciones que se interpretaban en la obra, llevaba por nombre *Cumbia Merolica* y en ella, se acompañada una melodía que Ángel Luna interpretaba con la guitarra y se musicalizaban los pregones del comprador de fierro viejo, el vendedor de tamales manufacturados con el estilo de la región oaxaqueña, al hombre que cuida los automóviles conocidos popularmente como “viene, viene”, etc.

Por ejemplo, las estrofas que yo interpretaba en esta canción mi voz era colocada para que sonara nasalmente. A diferencia de otro parlamento que deseaba emular a las vendedoras de los tianguis o mercados, quienes incrementan la velocidad del habla para ofertar la mayor cantidad de productos en el breve paso de la clientela por el pasillo del mercado.

El parlamento al que me refiero es el siguiente: “*Mole: de olla, verde, de hierbas, al pipián, amarillito, mancha manteles, el chorreado, poblano, embarrado,*

*chimole y típico: mole negro.*⁵⁰ (Desvenar: 2015: 97) El distintivo en la emisión en las palabras anteriores se direccionaba en el tempo, la rítmica y la forma exagerada o extra cotidiana para hacer énfasis en la pronunciación de las consonantes. Se estudiaron y probaron muchas maneras de modificar la emisión de los sonidos y las palabras, tanto en la voz hablada como en la voz cantada. Lo anterior toca un punto apenas comentado en el informe aquí plasmado y que tiene que ver con el Teatro de Carpa.

El referente del Teatro de Carpa es el semillero de muchos de los actores que el Cine de Oro Mexicano. Se adoptaron como protagonistas de varias historias fílmicas a Germán Valdés “Tin Tán”, Mario Moreno “Cantinflas” y Antonio Espino y Mora “Clavillazo”. Intérpretes tenían un como común denominador que no se sustentaba únicamente en la vena cómica que poseían. Sino que también se les recuerda por sus personalísimas maneras de hablar.

Otro de los recursos expresivos que solicitaba el director en este proceso: la rima y el trabalenguas.

El camino que recorríamos los tres actores exigía un ensayo constante de los parlamentos y las canciones que interpretaríamos, ya que la aliteración era un recurso literario de uso constante en esta obra.

Ejemplificaré nuevamente con un fragmento tomado de la canción “*Pinche chilango achichinle*” la obra *Desvenar*:

Xoloescuinle

⁵⁰ Richard VIQUEIRA. *Desvenar*, pág. 97.

Talacha
Fayuca
Garnacha
Marchanta
Cachorro
Carcacha
Machaca
Pachanga
Sonido La Changa
Chihuahueño
Chalchihuecan
Chespirito
Molcajete
Chichimeca
Cacahuate
*Guacamole*⁵¹

Las palabras anteriores forman parte de una canción compuesta por vocablos de origen prehispánico o de contexto popular, mismas que repiten la cacofonía “Ch” mayormente. El actor que interpretaba la parte más compleja de esta canción era el mismo Viqueira, en las últimas estrofas de la canción, las palabras eran dichas a una velocidad sumamente acelerada y se volvía un trabalenguas rítmico y musical emulando a la música tipo rap acompañado nuevamente, por la guitarra de Luna.

⁵¹ Richard VIQUEIRA, *Desvenar*, p. 90.

Otros recursos que se exploraron en la interpretación y la expresión verbal, incluían ejercicios como tapar y destapar la boca con las manos mientras se emitían sonidos, tararear mientras se hacían gárgaras, generar sonidos con ayuda de la lengua, labios y dientes. Además de intercalar escenas con canciones, mismas que son composiciones originales de esta obra en particular, creadas *ex profeso* para el presente montaje.

Los nombres de las canciones son las siguientes por orden de aparición en el corpus de la obra: *Pinche chilango achichinle, Mole, Cumbia merolica, Funde una cosa y sazona, Piñata de tu amor y Desierto mediante*. (Desvenar, 2015)

Cabe mencionar que para este montaje en particular comencé con un entrenamiento para el instrumento vocal con clases de canto ya que no contaba con las herramientas indispensables para llevar a cabo esta actividad. Técnicamente ese entrenamiento nos sirvió de apoyo, pero el canto requiere mayor tiempo de entrenamiento y dedicación mismo que tendré que continuar para mejorar esta herramienta actoral. Por último podríamos agregar que el aspecto vocal es aquel en el que siento que como profesional de la interpretación debo trabajar con mayor rigor. Pero que la posibilidad de tener esta experiencia en esta puesta en escena amplió el registro y las posibilidades que poseo como actriz a partir del trabajo con la voz.

3.3 Expresión corporal

En los capítulos anteriores hemos planteado lo más detalladamente que nos es posible los rasgos referenciales con los que se definiría el carácter del personaje de Adelita-Valentina.

También anotamos que el enfoque de la puesta en escena estaba apuntalado a la expresión verbal. Es decir en el aspecto sonoro principalmente. Pero no se realizaba una radionovela, sino un montaje escénico en donde la presencia de los actores existía en escena interpretando cada cual a su personaje.

Para efectos prácticos en lo que refiere a la reflexión del trabajo corporal compartiremos el siguiente fragmento del artículo publicado por la revista digital Danza-RevistaMX, autoría de Eugenio Barba:

No estamos lejos de la “danza” como género; se trata de la danza del cuerpo en vida. El término “vida”, en este caso, no es gratuito: es sinónimo de presencia pura y simple. Ni expresión, ni comunicación, es sin embargo lo que permite una y otra. Es lo que cabe llamar, de acuerdo con mis investigaciones sobre antropología teatral, “el nivel preexpresivo”.

Cualesquiera que sean hoy en día las fronteras entre el teatro y la danza, no cabe duda de que no son herméticas. Numerosos son, por el contrario, sus puntos de contacto. El teatro y la danza forman un mismo y vasto país. Es posible explorarlo tanto como geógrafo que se interesa por las semejanzas, las encrucijadas o los panoramas, que como geólogo, atento a las capas subterráneas comunes a regiones que, en la superficie, están divididas y diferenciadas.

La mirada del geólogo es la que me interesa. En todo actor busco la danza oculta que da intensidad a su presencia. Procuro descubrir las ondas de un ritmo, de una acción fuerte que anida en las profundidades de su cuerpo, aun cuando realice movimientos ínfimos, aunque aparentemente permanezca inmóvil, o parezca no hacer nada que rompa un comportamiento “normal”.

Cuando el actor o la actriz no permiten que aflore el ímpetu de la energía que da vida a su presencia escénica, aun cuando en apariencia no bailen, hay algo que baila en ellos. Sin esta danza oculta, su interpretación es falsa. Es necesario que el actor actúe la ficción y no que finja actuar. Esta sólo es real cuando participa todo el cuerpo, cuando el menor movimiento tiene sus raíces en el tronco, y no en una parte del cuerpo, mano, ojos o boca que habla, y brota de la unidad cuerpo-espíritu. Es esta integridad, esta unidad del organismo en vida lo que yo llamo “danza”.⁵²

En mi trayectoria personal, el trabajo corporal ha sido uno de las aristas en las que he prestado mayor atención. En este proceso me enfrenté con una nueva senda en la que como mencioné con anterioridad la exploración se fundamentaba mayormente en lo vocal y no en lo corporal. No obstante el personaje se presentaría en el escenario y era necesario dotarlo de gestos y movimientos que complementaran esa construcción sonora y que fueran también congruentes con el perfil de mujeres que se estudiaron para armar los rasgos que definirían este personaje; con sus respectivas particularidades.

⁵² Eugenio, BARBA (2015), *El cuerpo en vida*. Recuperada el 15 de marzo de 2016, del sitio web de Danza-RevistaMX: <http://danzarevista.mx/el-cuerpo-en-vida/>.

Las formas barrocas que se mencionaron con anterioridad y que apoyan en los intentos que se hacen por definir el carácter de los mexicanos, buscábamos incluir en algunas de las expresiones que enunciaría con el cuerpo el personaje de la Adelita-Valentina.

Me parece conveniente referenciar una información adquirida en un taller que cursé en el foro de la compañía teatral, la Máquina de Teatro en el año 2010 y que fue comentado por la directora de escena Juliana Faesler, ella se expresó sobre dos tipos de gestos, los primeros eran claramente reconocidos por algún grupo o comunidad y al ejecutarlos no era necesario explicar la idea a la que se refería el emisor del gesto. Para ejemplificar lo anterior me refiero a un gesto que se relaciona con la solicitud de guardar silencio colocando el dedo índice de manera perpendicular sobre los labios ó solicitar la hora señalando la muñeca de la mano. Estos gestos no requieren mayor explicación en determinada comunidad y los receptores entienden su significado porque forman parte de referente cultural cotidiano.

El segundo tipo de gesto que ella evocó se refería a expresiones de tipo más ambiguo que no tenían un significado o lectura común para aquellos que los observaban. Consideramos importante tener en cuenta esa clasificación de gestos ya que es una manera de poder elegir de manera consciente las propuestas corporales que se presentan en cada proceso actoral.

Si tomamos en cuenta la primera clasificación; existen gestos que se refieren al envalentonamiento clásico del mexicano, como aquel en el que se besa

el puño de la mano como señal de juramento y otros en los que en la cultura popular se reconocen como alusión a las señales que representan el dinero, la indicación que hace el índice de forma perpendicular sobre la boca para solicitar silencio, etc.

Además dotar al personaje de movimientos fuertes en los que se afirmara la lucha de la mujer para equilibrarse en el panorama de los machos mexicanos. Y también bailar, patear, caminar y sentarse con una consciencia de su femineidad empoderada. Una observación que contribuyó a reproducir ciertos gestos en la escena fue de nuevo María Félix y Frida Kahlo.

De María Félix se adoptaron las maneras en las que se expresaba con las manos, algunos de los gestos que hacía con la cabeza y la forma altiva de posar sus ojos en los demás. De Frida Kahlo la forma de sentarse y de mirar a manera de reto.

Con lo anterior no pretendo decir que todas las veces utilizaba dichos recursos, pero que para enriquecer nuestra propuesta corporal del personaje podemos adoptar formas en las que nos apoyemos y por supuesto, que tengan que ver con lo que estamos planteando y que tenga una relación lógica de discurso-contenido-forma. Es pertinente comentar que además de los gestos anteriormente descritos, en la primera escena de la obra los tres actores aparecíamos de espaldas y conservamos esa posición durante varios minutos mientras emitíamos nuestros respectivos parlamentos.

Durante las sesiones de ensayo, el director revisaba que los movimientos corporales fueran precisos y contundentes; y que la proyección de los movimientos fuera de amplio espectro. Es decir, que los movimientos debían combinar amplitud y contundencia porque los espectadores en un inicio no tendrían la visibilidad de nuestro rostro. Se cuidaban detalles como que los actores no nos agacháramos demasiado, por ejemplo, ya que el cuerpo disminuye su tamaño de esa manera y el espectador no puede apreciar adecuadamente la idea que va acompañada con el gesto.

El lenguaje corporal es tan amplio que resulta imposible terminar de explorar cada una de las calidades expresivas de movimiento y la combinación derivada de estas posibilidades. Una manera de trabajar, puede ser enfocándose a un tipo de movimiento en particular, es decir observar y estudiar una forma expresiva en particular. Para este proceso se revisó el lenguaje signado, no para representar los movimientos con un valor significativo, sino para revisar detalladamente la calidad de movimiento que adquieren las personas que se comunican de esta manera. Se revisaron videos en los que se incorporaba el lenguaje de señas y videoclips con secuencias de baile en los que se hicieran coreografías con mayor énfasis en el movimiento de las palmas y dedos de las manos.

La observación y estudio de este tipo de movimientos requirió observar los acentos, las velocidades y ritmos que se imprimían en las secuencias de movimiento. Finalmente el recurso se utilizó de forma muy mesurada dentro del

cuerpo final del montaje escénico, pero en ciertas escenas si quedaron movimientos que derivaron de aquellas exploraciones.

Es pertinente añadir que este montaje cuenta con la interpretación de diferentes ritmos musicales entre los que se incluyen la cumbia, el rap y la salsa por mencionar algunos de ellos. En algunos momentos se tenía la indicación de que el cuerpo permaneciera neutro y no se acompañara corporalmente el ritmo que estaba siendo interpretado musicalmente para no saturar de movimiento cada una de las escenas. Y en otros momentos específicos se permitía que el ritmo musical se acompañara con movimientos o baile.

Algunos de los estilos con los que acompañé mi interpretación fueron: mambo, salsa, chachachá y otros más eran movimientos más libres que no referían a ningún tipo de paso de baile en particular. Y que representan de forma abstracta un conjunto de sensaciones, estados de ánimo o emociones que experimenta el actor durante su interpretación.

A lo anterior quisiera anotar otra experiencia que se agregó a mi formación profesional una vez concluida la carrera de Literatura Dramática y Teatro y que se refiere a un laboratorio impartido por Gerardo Trejoluna⁵³ que llevaba por nombre *El cuerpo polisémico*. En ese laboratorio adquirí un conjunto de experiencias corporales que hasta la fecha sigo utilizando como parte de mi entrenamiento personal. Trejoluna nos compartió una serie de movimientos a los cuales llamaba: *Los cinco ritmos* y cada ritmo se relacionaba a su vez con un elemento de la

⁵³ Gerardo TREJOLUNA. (Fragmento de texto de su propia autoría compartido para la reflexión de su taller: *El cuerpo polisémico*, 2011).

naturaleza. Este tipo de trabajo corporal se fundamentaba en una propuesta generada por Gabrielle Roth, bailarina de origen norteamericano. Los ritmos que componían aquellos ejercicios eran los siguientes: agua-fluido, tierra-*staccato*, fuego-caos, viento-lírico y finalmente: quietud.

Más allá de revisar las connotaciones que vinculan este tipo de exploración con un trabajo espiritual y que no es el territorio que aquí nos ocupa, nos referimos a su fundamento y relación con el trabajo corporal. Algunas de las vías con las que el actor puede generar vehículos expresivos se refieren a los ejercicios que tienen por principio la evocación de imágenes o recuerdos en la mente del actor, mismas que estimulan su imaginación.

Además que aquellos impulsos generan respuestas a nivel sensorial. Es decir aquellas que vinculan su expresión (en este capítulo nos concentramos en aquello que se asocia al trabajo corporal, pero no queremos omitir la mención al vínculo recíproco que existe entre lo sensorial y lo emocional).

Más adelante describiremos con mayor puntualidad cuales ejercicios fueron aprovechados para construir ciertas partituras de movimiento corporal en el montaje escénico en el cual se está basando el informe.

Pero antes de adentrarnos en ese terreno, consideramos oportuno hacer una breve descripción de los tipos de movimiento que se detonan a partir del entrenamiento de *Los cinco ritmos* y son los que explicamos a continuación:

- Agua-fluido: Movimiento continuo, mismo que puede ser tanto interno como externo y en el que el individuo que lo ejecuta toma consciencia que el

movimiento no se fragmenta, como su nombre lo indica es fluido y se conecta con la naturaleza propia del elemento que lo acompaña: el agua. Entre más exacto sea el referente que se imagina mayor posibilidad de detalle corporal existirá en la expresión. No es lo mismo imaginar un río, que un océano profundo o un recipiente lleno de líquido.

- Tierra-*staccato*: Movimiento fragmentado que se propone expresando un inicio y un final en el movimiento que sea claro y contundente. El elemento que representa se identifica con la solides. La idea es realizar una cadena o cadenas de movimientos entrecortados.
- Fuego-caos: En este ritmo se busca que el ejecutante libere una serie de movimientos que no tengan estructura determinada y que de preferencia sean lo más cercano a lo impredecible. El fuego es un elemento difícil de controlar y esa es la idea que se pretende con este formato de expresión. (Cabe aclarar que el actor es siempre dueño de su instrumento y que la consciencia y dominio del mismo deben estar siempre presentes, pero que a la vez puede disponerse de manera consciente a lograr un caos con los miembros que componen su anatomía).
- Viento-lírico: Se pretende lograr una serie de movimientos que estén impregnados por la ligereza. Se busca que el intérprete sea capaz de mostrar que su estructura anatómica es tan ligera como él lo desee y de esta manera se desplace por el escenario con una suavidad casi etérea.
- Quietud: Una de las virtudes que encontramos en este último ritmo es la que se refiere a la acumulación de sensaciones impregnadas en el cuerpo.

Ya que no es una quietud inerte, sino que tiene contenida en sí misma la experiencia y el trayecto de las cuatro formas de movimientos anteriores.

Nos permitimos abrir el amplio paréntesis anterior con la descripción de cada uno de los ejercicios para dar un marco referencial de su aplicación en mi trabajo como actriz dentro de la obra *Desvenar*. Ya que algunas de las propuestas corporales tienen su origen en mi propia interpretación de *Los cinco ritmos*.

En una de las escenas que se montaron se interpretaba una canción con la guitarra por el mismo Ángel Luna al tiempo que Richard Viqueira y yo realizábamos diferentes secuencias de movimiento.

La canción lleva por nombre *Desierto mediante* y anecdóticamente narra la historia de amor entre una serpiente y un alacrán. Para este fragmento del montaje recurrí a los siguientes ritmos: tierra-staccato en los que incluía acentos con la columna vertebral principalmente. Viento-lírico en un instante de la interpretación Viqueira me levantaba en el aire y yo debía descender en el escenario con suavidad y ligereza. En otro punto la canción se interrumpe para dar paso a un momento de pausa, es decir: la quietud. Corporalmente no hay una expresión activa, pero el espectador puede percibir a dos cuerpos que acaba de estar en movimiento constante y esas presencias escénicas adquieren otro tipo de energía y de estar en el escenario. Es una pausa inactiva en el exterior pero sumamente activa al interior.

Y el tránsito de unos movimientos a otros era ejecutado con el referente del ritmo: agua-fluido para conectar un tipo de movimiento con otro.

Con lo anterior no quiero decir que esa era la forma correcta de abordar la expresión corporal presentada en ese pasaje de la obra. Más bien anoto que el actor puede adoptar diferentes pautas o ejercicios que le atribuyan mayor consciencia a nivel técnico en lo que se refiere a lo que decidirá ejecutar con su cuerpo en la escena. Es decir que entre más posibilidades de registro corporal se tengan, las posibilidades creativas aumentan.

CAPÍTULO 4

El actor ante el *Teatro de Riesgo* de Richard Viqueira

Por último quiero agregar que el tipo de teatro que crea Richard Viqueira está vinculado con un discurso fundamentado en lo que el mismo ha llamado *Teatro de Riesgo* y poéticas relacionadas con el dolor.

Y por riesgo y dolor me refiero al actor y al espectador, ambos comparten ese momento único presente en el que dos presencias se confrontan en el tiempo y el espacio para vivir una experiencia teatral.

Resulta mejor citar directamente al autor, el mismo Viqueira sobre su artículo *Por una ética del dolor*:

La educación actual del actor debe contener una praxis de su dolor verdadero y en tiempo real. El teatro debe unirse, con el arte del faquir. Dos sucesos que comparten carácter escénico desde posturas antagónicas. Una maneja el dolor desde lo ficticio y otra concibe lo escénico desde el dolor real. Encontrar el enlace

entre ambas nos presenta un necesario horizonte escénico. El dolor nos actualiza en el presente. Tanto a intérpretes como a testigos.⁵⁴ (Viqueira, 2013, 25)

Lo anterior lo traigo a referencia para describir una tarea escénica que se llevaba a cabo en la última escena de la obra y que requería la ingesta de chile habanero en tiempo real. En escena hay un duelo entre los personajes de la Adelita y el Pachuco en el que ambos miden sus fuerzas comiendo él un chile serrano y ella un chile habanero. Inmediatamente después de comer el chile habanero se dice un monólogo y el cuerpo era afectado por los efectos que producía la capsaicina que es el compuesto activo en los chiles picantes. Mismo que puede generar distintas reacciones en el cuerpo, que van desde aumentar los niveles de salivación, elevar la temperatura corporal, dificultar la emisión de la voz, a veces interrumpida por tos, mucosidad en las fosas nasales y lágrimas; por mencionar las principales y más constantes observadas en el periodo de ensayos y las cuatro temporadas que lleva la obra hasta la fecha.

Resultó importante relacionarse con el cuerpo que era afectado por todas las sensaciones antes descritas. Ya que no siempre eran las mismas, ni se experimentaban con la misma intensidad; es decir que el actor trabaja con la constante de la variable, esto es un hecho tácito en la naturaleza de todos los intérpretes de la escena; sin embargo a las variantes que integran normalmente una función de teatro, como la multiplicidad de formas y caracteres humanos que conforman la audiencia, el clima del foro, etc. En este caso en particular otro

⁵⁴ Richard, VIQUEIRA, *Por una ética del dolor*. Revista Blanco Móvil No. 123 dedicado a la Dramaturgia mexicana del siglo XXI. (2013), p. 25.

elemento para aumentar en las variables presentadas *in situ* era el efecto resultante con cada chile que se ingería, pues los efectos de estos podían ser mucho más picante que el de la función anterior o sencillamente tener una repercusión casi nula, si el chile no era muy picoso. La manera en la que los intérpretes expresábamos nuestros diálogos era afectada por las reacciones que generaba el efecto del picante y ahí agregábamos un ingrediente que potenciaba el presente de la interpretación.

El estímulo que recibíamos en cada función, no podía predecirse en algunas ocasiones los chiles producían un efecto muy débil, pero en otras se generaba un malestar intenso que producía efectos similares al mareo, náusea o taquicardia, en las ocasiones más agudas. Recuerdo un par de ocasiones en las que estuve a punto de abandonar la escena pues no sabía si mi cuerpo reaccionaría vomitando. Al comentar esa experiencia con mis compañeros de escena, coincidimos en cada uno de nosotros había experimentado esa sensación en alguna de las funciones.

Nos sometimos a la ingesta de diversos remedios para evitar el malestar posterior que resulta de comer los chiles más picosos, recomendaciones tales como beber leche o algún derivado de productos lácteos, bicarbonato de sodio o antiácidos de diversas marcas, etc. Y la única opción que nos ha dado resultado es consumir una barra de chocolate inmediatamente después de terminar la función.

El actor se convierte en el objeto de estudio de sí mismo, intentando observarse microscópicamente y macroscópicamente.

Las acciones escénicas que en las que Viqueira afianza su postura del *Teatro de Riesgo*, se pueden revisar en las críticas y crónicas de diversas puestas en escena a lo largo de su trayectoria.

En lo que respecta a mi propia experiencia podría ejemplificar las siguientes: en la obra *Umbilical* el trabajo consistía en la utilización de flexómetros (objetos con alto potencial punzocortante, mismo que afectó en una función a Viqueira y en otra a mí misma, realizando cortes en nuestras manos, mismos que no generaron daños irreversibles) y golpes reales entre los actores; o en la obra *Punzocortante* ejecutada en fuentes de agua al aire libre; para poder llevar a cabo este trabajo fue necesario portar como parte del vestuario un traje de neopreno. Y además los actores nos sumergíamos completamente en el agua y escupíamos chorros de agua tomados de la misma fuente. Desde mi punto de vista Richard Viqueira propone un tipo de teatro donde se pone en juego el compromiso ideológico, estético, físico, emotivo, psicológico del individuo-actor. Las acciones descritas anteriormente derivaban de encontrar un alto nivel de sentido en las acciones que el director planteaba, y que eran no sólo pertinentes, sino que se convertían en elecciones necesarias para completar el discurso escénico y que el actor se colocara en lugares desconocidos para el mismo. El crecimiento del individuo se da en el momento en el que es capaz de romper algo dentro de sí. Ese algo puede ser un paradigma, un prejuicio o una creencia o auto concepción de sí mismo que lo limite en su expresión vital.

Aquel actor que convive con el dolor, no sólo en el terreno emotivo sino en lo referido a lo corporal, adquiere una presencia y una disposición diferente en el escenario y la relación ante el espectador adquiere una potencia distinta.

El espectador reconoce que no hay artificio y siente que el individuo en frente suyo ha desnudado una faceta de su ser y desde mi experiencia personal, eso, los vuelve más cercanos o más próximos. Se genera una empatía o una antipatía particular entre el actor y el espectador.

CONCLUSIONES

Este ejercicio de reflexión deriva de la investigación que aquí se presenta. Gracias a este trabajo se tuvo que realizar una recopilación y organización de notas personales sobre el proceso de trabajo. Además de constatar que la reflexión escrita sobre el trabajo práctico nos detona deseos de continuar algunos elementos de estudio, ya que la investigación incrementa nuestro conocimiento y la curiosidad de indagar en otros campos relacionados con el ámbito del actor.

Para la construcción del personaje Adelita-Valentina referimos a diferentes autores e íconos de la cultura mexicana y las indicaciones del director de escena Richard Viqueira, este capítulo pretende exponer un resumen de las conclusiones propias a partir del proceso particular de esta puesta en escena.

El intérprete escénico encontrará mayor libertad creativa cuando comulgue con las posturas éticas y estéticas que le propone el creador con el que está colaborando.

Es ahí donde la pauta de una relación fundamentada en la confianza absoluta pueda generar un campo fértil para que el actor o actriz encuentren el vehículo para explorar y fragmentar su zona de confort.

Desde mi punto de vista, el lugar en donde un actor tendrá crecimiento es aquel proceso que le lleve a destruir los paradigmas sobre sí mismo.

Las conclusiones a las que podemos llegar con este informe se resumen a las consideraciones en las que el actor es capaz de analizar el tipo de texto que tiene como punto de partida para su creación interpretativa.

Las líneas de investigación que la propia obra detone y el interés que se despierta en el actor mismo para crear en conjunto, tanto con el autor dramático y como director de escena y con sus compañeros actores.

A continuación proponemos algunos de los elementos que consideramos pueden aportar rasgos que complejicen y enriquezcan la creación de personajes:

El estudio, análisis y discusión del discurso que se propone en las obras en términos de constructo dramático, temático, político, social y ético.

Revisar referentes de apoyo para la creación de los personajes, mismos que existen en la realidad concreta (personas que por algún rasgo físico, vocal o de comportamiento te remiten al personaje que estás creando) o los que conforman los universos literarios, periodísticos y cinematográficos.

El entrenamiento de elementos que cada puesta en escena requiere de forma particular. Como pueden ser: expresar textos similares a un trabalenguas

sin interrupción o error en la emisión del aparato fono articulador, lanzar objetos al aire y cacharlos sin que caigan al piso, realizar varias acciones físicas sin que el cuerpo refleje falta de precisión o torpeza (a menos que se estipule lo contrario por las necesidades del personaje o indicaciones del mismo director de escena).

Verificar las herramientas con las que el actor dispone para su interpretación en términos emotivos, vocales y corporales. Ser consciente de las fortalezas y debilidades. Para apoyarnos y proponer desde aquello en lo que tenemos mayor dominio y también para trabajar más en aquello que debemos entrenar y prestar mayor atención. Siempre que esté en nuestras posibilidades recurrir a un profesional especializado que pueda guiarnos en aquellas disciplinas de las que no somos expertos. Me refiero a que si es posible podamos tomar alguna clase o taller que pueda reforzar aquello que las obras y los personajes solicitan. Si el personaje baila, intentar encontrar un espacio para mi práctica de alguna danza o si el personaje es un experto en alguna ciencia, buscar textos que me refieran a ese mundo, ampliar mis universos y mis campos de experiencia.

Tener un principio de autocrítica para conocer nuestras deficiencias, pero también poder observar logros en términos de crecimiento actoral. Problematizar constantemente la postura que la obra en cuestión nos remite para refrescar nuestra interpretación y que no se mecanice aquello que se ha repetido constantemente. Confirmar si somos afines a las posturas creativas, filosóficas y estéticas del director del proyecto en el que colaboramos.

No encerrarse en sí mismo y observar a otros colegas en acción. Observar a aquellos actores y actrices que se desenvuelven con mayor seguridad y con mayor libertad en escena, muchas veces olvidamos que los recursos son muy diversos y variados, la creatividad se retroalimenta. Es decir, preferentemente nunca hay que imitar o copiar el movimiento o voz de otro actor, pero si observo que un personaje es dotado de algún gesto o tic corporal, puedo probar con algún estímulo propio de mi personaje a partir de un movimiento físico o de pruebas con la voz.

Podría agregar también que en este montaje, la relación con el público establecía la posibilidad de un diálogo directo y frontal. Las apreciaciones que recibimos por parte de algunos asistentes que nos compartieron sus impresiones sobre las temáticas sobre lo mexicano o la curiosidad por parte de varios espectadores que querían saber si los chiles que se ingerían en escena son habaneros reales. Y preguntan si no es posible sustituirlos o truquearlos, Richard Viqueira, opina que no. Y yo estoy muy de acuerdo con él, las reacciones reales, le dan otra dimensión a la actoralidad.

También observamos que el público se siente más cómodo para participar en espacios más íntimos como el foro de *Carretera 45* a diferencia de los teatros o foros muy grandes.

El actor y el público, establecen una relación única e irrepetible y ese momento presente es en el que se pretende exista un diálogo humano que es el que debe generar el teatro.

El actor es un individuo que debe nutrirse y apasionarse por aquello que ejecuta. Para que su oficio tenga sentido. El actor debe dar sentido a lo que hace. No pretendo que todo el que lea este trabajo comparta las posturas que aquí se presentan, pero defiendo que cada actor identifique los tipos poéticas o lenguajes por los que tiene convicción y en los que encuentra posibilidades de expresión auténticas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *La Poética*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2000, 215 págs.
- BARBA, Eugenio, *El cuerpo en vida*. Revista digital Danza-DigitalMX, 18 de noviembre de 2015, <http://danzarevista.mx/el-cuerpo-en-vida/> consultado por última vez abril 5 de 2016
- BRENANN, Juan Arturo, *¿Hecho en México?*, Periódico La Jornada, "Opinión" 29 de septiembre de 2012
- BUJEIRO, Verónica, *Patria portátil*. Suplemento Confabulario del Periódico El Universal, 13 de junio de 2015
- CANETTI, Elías. *El testigo oidor*. 50 caracteres. Barcelona, 2014, 118 págs.
- CEBALLOS, Edgar. *Teoría y praxis del teatro*. México, Escenología, 1988, 415 págs.
- COLEGIO de Lenguas y Literatura Indígenas, *Diccionario Náhuatl-Español / Español-Náhuatl*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, 221 págs.

- GALINDO, José Alberto. *Las soldaderas nada tienen que ver con la "Adelita"*. Periódico Milenio, 9 de noviembre de 2013, http://www.milenio.com/monterrey/soldaderas-ver-Adelita_15_187331267.html consultado por última vez el 5 de abril de 2016
- GÓMEZ, Mariana. *La representación de la mujer mexicana durante la época del cine de oro mexicano: estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández*, Tesis de titulación. México, UNAM, 2015, 151 págs.
- GÓNGORA, Alma Lucía. *Cantemos juntos*. México, SEP, 2012, 144 págs.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. México, CENDEAC-PASO DE GATO, 2013, 478 págs.
- LEÑERO, Estela, *Desvenar... al chile*. Revista Proceso, 20 de junio de 2015 del sitio web, <http://www.proceso.com.mx/408259/desvenar-al-chile>, consultado por última vez el 23 de enero de 2016
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Aztecas-Mexicas: desarrollo de una civilización originaria*. Madrid, Algaba, 2005, 239 págs.
- LOZOYA, Jorge Alberto. *Cine mexicano*. México, IMCINE, 1992, 213 págs.
- MAMET, David. *Verdadero y falso*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002, 115 págs.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 351 págs.
- PONTIFICIA, Universidad Católica del Perú, *Frida Kahlo representa un ícono del feminismo*, del sitio web,

<http://puntoedu.pucp.edu.pe/entrevistas/frida-kahlo-representa-un-icno-del-feminismo/> consultada por última vez 22 de marzo de 2016

- REAL Academia Española. (2016). *Diccionario de la lengua española*. Recuperada el 29 de octubre de 2016 en el sitio:
<http://dle.rae.es/?id=0coHE08|0cs0cQ6|0csZ6O0>
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Ediciones Colección Austral, 1984, 145 págs.
- STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1993, 237 págs.
- VIQUEIRA, Richard, *Por una ética del dolor*. Revista Blanco Móvil No. 123 dedicado a la Dramaturgia mexicana del siglo XXI. México, 2013, 27 págs.

FILMOGRAFÍA

- ALAZRAKI, B., (Productor) y FERNANDEZ, E. (Director). (1946). *Enamorada* (Película) México. Panamerican Films, S.A.
- DE FUENTES, F. (Productor) y MARTÍNEZ, G. S. (Director). (1982). *El que no corre... vuela* (Película) México. America Films S.A: / Diana International Films, S. A.
- ELIZONDO, S. y ELIZONDO, J., (Productores) y MARTINEZ, G. S. (Director). (1949). *Calabacitas tiernas* (Película) México. CLASA Films Mundiales.

- FAINCHTEIN, L., (Productor) y BRIDGEMAN, D. (Director). (2012). *Hecho en México* (Documental) EU. Casa Productora El Mall.
- RODRIGUEZ, I., (Productor y director). (1958). *La cucaracha* (Película) México. Películas Rodríguez.
- WALERSTEIN, G., (Productor) y DAVISON, T. (Director). (1949). *Doña Diabla* (Película) México. Filmex.
- WALERSTEIN, G., (Productor) y GONZÁLEZ, R. A. (Director). (1966). *La Valentina* (Película) México. Cima Films, S.A.
- Entrevista realizada a María Félix en el programa *La tocada* del año 1996. Recuperada el 16 de agosto de 2016, del sitio web Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=23QbBFJrk-M>

ANEXO

FOTOGRAFÍAS⁵⁵



⁵⁵ Fotógrafo: Víctor Zúñiga





PROGRAMAS DE MANO

DESVENAR
MOLE ESCÉNICO

Una epopeya ¡al chile! *Desvenar* es una obra que reflexiona sobre el chile desde la botánica, el albur, la religión, lo culinario. El chile como fruto que engendra nuestro sentimiento patrio y con lo que se curte nuestro temperamento. La salsa, el mole, el picor, el sabor, la maldición. Todo proviene del chile y todo regresa a él.



DESVENAR

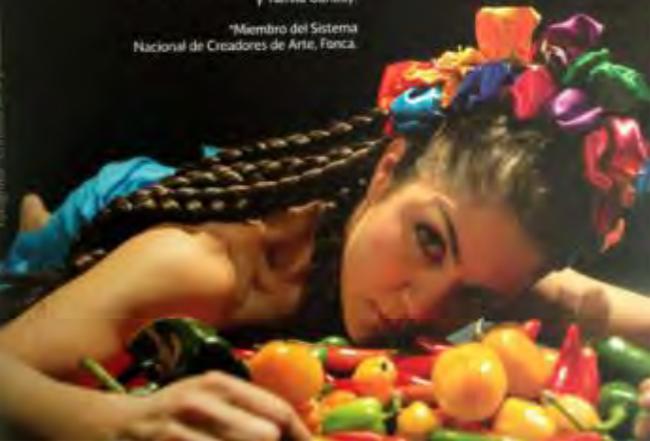
Autor y director:
Richard Viqueira*

Actúan:
**Valentina Garibay
Ángel Luna
Richard Viqueira***

Producción: **Kraken Teatro**
Iluminación: **Richard Viqueira***
Música original: **Chilli Pop's**

Agradecimientos:
**Amalia Apeimar Tingale, Edwin Viqueira
y Yamila Garibay.**

*Miembro del Sistema
Nacional de Creadores de Arte, Fonca.



SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA
ENART

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
PRESENTA



Desvenar
De Richard Viqueira

Dirección, autoría, iluminación y diseño del espacio: **Richard Viqueira.***

Actuación: **Valentina Garibay,
Ángel Luna y Richard Viqueira.**

Producción: **Kraken Teatro**

Música original: **Chilli Pop's**

* Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SINCA)

Foro de las Artes
Del 13 al 30 de agosto de 2015

Jueves y viernes, 20 h
Sábados, 19 h y domingos, 18 h

Esta obra puede considerarse un mole escénico, es decir, una pieza cuyos ingredientes son dispares, picosos y contradictorios. Es también una mezcla que indigesta, esta vez no el estómago, sino desde lo visual y lo auditivo.

Es una epopeya al chile, es una puesta en escena que reflexiona sobre este ingrediente desde la botánica, el albur, la religión y lo culinario; como fruto que engendra nuestro sentimiento patrio y con lo que se curte nuestro temperamento. La salsa, el mole, el picor, el sabor, la maldición.

Desvenar busca indagar en la condición de lo mexicano, en su característica indisoluble y en su sentir popular y erudito.

Gran parte de esta pieza funda su musicalidad en los usos de la voz hablada y cantada.

f Desvenar. Mole Escénico de Richard Viqueira @DESVENAR

Síguenos en **#Desvenar**

Visita nuestro sitio: **www.cenart.gob.mx**
Rio Churubusco 79 esq. calz. de Talpan, col. Country Club
Tel. 4155 0111. Cerca del metro General Anaya
Estacionamiento gratuito

Centro Nacional de las Artes México
@cenartmx



TEATRO BENITO JUÁREZ
escenario que florece



DESVENAR

AUTOR Y DIR. RICHARD VIQUEIRA
CÍA. KRAKEN TEATRO

DEL 4 DE MARZO AL 10 DE ABRIL
VIERNES, 20:00 HRS.; SÁBADOS, 19:00 HRS.
Y DOMINGOS, 18:00 HRS.

(NO HAY FUNCIÓN 25, 26 Y 27 DE MARZO)

VILLALONGÍN 15, COL. CUAUHTÉMOC
METROBÚS REFORMA
2016

#SoyTeatro #TEATROSCDMX



CONACULTA FONCA



OCT
NOV
DIC
CARTELERA



DESVENAR

De Richard Viqueira
Kraken Teatro
Elenco: Valentina Garibay, Ángel Luna y Richard Viqueira

Viernes 20:30 horas
6 de noviembre al 17 diciembre / 15

CARRETERA 45
TEATRO S.L.

CARRETERA 45 TEATRO / JUAN LUCAS DE LASSAGA # 122,
COL. OBRERA (METRO SAN ANTONIO, ABAD)

www.carretera45teatro.com