



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**VÍRGENES NEGRAS:  
UNA APROXIMACIÓN ACTORAL Y DE PRODUCCIÓN**

**INFORME ACADÉMICO**

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

**PRESENTA:**

**SILVIA GALLEGOS LOMELI**

**ASESOR DE TESIS: LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ**



**CIUDAD DE MÉXICO, 2021**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## **Agradecimientos:**

Quiero dedicar esta tesis a mis padres por ser gran inspiración para mí, por su incansable guía y apoyo moral.

Agradecer enormemente a mi amado Joaquín por su apoyo incondicional, por su valentía y arrojo para ser compañero de una persona libre y por recordarme todos los días seguir adelante.

A mi hijo Joaquín Leonardo por ser mi maestro, por enseñarme a valorar cada aspecto de mi vida, por ser mi motivo para seguir luchando y construyendo un mundo mejor para él, y por darme las más grandes lecciones de vida que he tenido.

A mi asesor de tesis por acompañarme en el camino espinoso de la titulación, por su paciencia, su ojo sabio y por su integridad profesional.

A mi compañera de escena y amiga Elizabeth Segundo, por ser un gran ser humano y por invitarme siempre a las aventuras más descabelladas, por ser insistente hasta la muerte, por su constancia y entrega.

A todos los miembros del equipo y amigos que apoyaron el proceso de esta obra, especialmente a Gustavo Luviano, Sergio Rüed, Dámaris Vera, Luis Alberto Peralta, Eduardo Camacho, Jonathan Mosqueda, Alejandro Rosen, y Pablo Guerrero.

Por último, pero no menos importante a la Universidad Nacional Autónoma de México a la que estaré eternamente agradecida, a mis maestros del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y a mis compañeros que me acompañaron en mi proceso de formación como actriz y como persona.

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1: <i>Virgenes negras (Schwarze Jungfrauen)</i> .....	7
1.A) Objetivo del montaje. ....	8
1.A.I) Selección del texto. ....	9
1.A.II) Selección del monólogo. ....	11
1.B) Los autores: Feridun Zaimoglu y Günter Senkel .....	11
1.C) De la Seca a la Meca: Consideraciones históricas del Islam. ....	15
1.C.I) El Islam. ....	18
1.C.II) El Yihad.....	22
1.D) Consideraciones geográficas. ....	29
1.D.I) Migración a Europa.....	35
1.E) La condición de la mujer musulmana. ....	41
1.E. I) Las violaciones a los derechos de la mujer .....	45
Capítulo 2: Proceso creativo: Los ensayos .....	49
2.A.) Yoshi Oida: <i>Un actor a la deriva</i> y <i>El actor invisible</i> .....	51
2.B.) El método de Lee Strasberg: <i>Un sueño de pasión</i> . ....	57
2.B.1) Antecedentes del Método de Strasberg.....	60
2.B.II) Ejercicios del método aplicados al montaje. ....	75

2.C. Creación del personaje.....	81
2.C.I) Investigación. ....	82
2.C.II) Conocimiento y aproximación al personaje. ....	83
2.C.III) Nivel de aplicación.....	88
2.D) Problemáticas y soluciones del montaje a nivel actoral. ....	91
2.D.I) Herramientas del estudio psicológico aplicadas a la actuación.....	102
2.D.II) El actor: miedos e inseguridades.....	104
2.D.III) La creencia del poder. ....	115
Capítulo 3: Producción y las áreas aledañas al montaje. ....	123
3.A) Producción.....	125
3.A.I) Espacios para ensayo. ....	127
3.A.II) Derechos de autor.....	130
3.A.III) Publicidad y programa de mano.....	133
3.A.IV) Escenografía.....	135
3.A.V) Vestuario.....	138
3.A.VI) Teatro. ....	143
3.B) Las presentaciones.....	144
3.B.I) Función en la <i>Escuela de iniciación Artística número 2</i> . ....	144
3.B.II) Temporada.....	144
Conclusiones: Mi aprendizaje y lo que yo haría diferente.....	148
Bibliografía: .....	151
Anexo 1 .....	156
Anexo 2 .....	159
Anexo 3 .....	173
Anexo 4. ....	175

## Introducción

Con el objetivo de titularnos, mi compañera Elizabeth Segundo y yo emprendimos este montaje llamado *Vírgenes Negras*. Este proyecto ha sido muy motivador para mí, ya que representó un reto a nivel actoral y me obligó a buscar respuestas de distintos aspectos tanto de la actuación como de mi persona.

Para ser completamente franca la búsqueda no siempre fue fácil ni placentera, sin embargo, encontré una gran necesidad de llevar este texto a escena. Por fortuna me encontré con gente sensible que está en la búsqueda de hacer un teatro cercano al público, que aborde temas que hagan al espectador pensar, un teatro “vivo”. Con teatro vivo me refiero, a que el espectador encuentre un vínculo con la obra, que lo haga reconocerse y cuestionarse sobre sí mismo o sobre la sociedad.

Las *Vírgenes negras* es un texto compuesto de diez monólogos de mujeres musulmanas, escrito por los autores Zaimoglu y Senkel. Fue creado a partir de entrevistas a mujeres musulmanas que radican en Alemania. Es un texto violento, complejo, colmado de pasión y fuerte. Que deja ver de las mujeres musulmanas un rostro que se aleja de la imagen políticamente correcta que tenemos de ellas en occidente. Ya que desgraciadamente el acercamiento que tenemos a Oriente está lleno de prejuicios, que se han creado a partir de algunos eventos, por ejemplo, la caída de las torres gemelas en Estados Unidos el 11 de septiembre del 2001 y que han propiciado que nuestra aproximación a esta cultura esté llena de malos entendidos y estereotipos.

En el siguiente informe académico, expondré el proceso que hemos vivido con todos sus aciertos y errores.

En el primer capítulo describiré cuales fueron nuestras consideraciones para escoger esta obra y los objetivos de la misma. También hablaré sobre los autores y haré un breve recorrido histórico y geográfico para ubicar al personaje en su medio y su religión. El objetivo de este capítulo, es brindar un marco de referencia sobre, la obra en general. Abordaré los temas de lo general a lo particular.

En el capítulo dos haré una revisión retrospectiva del proceso creativo, en donde hablaré de la técnica de Lee Strasberg, los libros de Yoshi Oida *Un actor a la deriva* y *El actor invisible*, que son dos referentes que me fueron de mucha utilidad en el proceso, así como de las herramientas psicológicas a las que tuve acceso. Así pues, compartiré los pasos importantes en el proceso de creación de personaje y las problemáticas que se presentaron a nivel actoral.

El objetivo de este capítulo es hacer una reflexión sobre los aspectos importantes de la técnica actoral y elaborar un análisis del proceso de construcción del personaje a partir de los autores: Lee Strasberg y Yoshi Oida, así como de mi propia experiencia.

En el tercer capítulo, revisaré de qué manera llevamos la producción del proyecto: derechos de autor, publicidad, escenografía, vestuario, etc. En éste, también haré referencia a las funciones que tuvo la obra. La finalidad de este capítulo, es observar las áreas aledañas al proceso creativo y su fin que es la escena, es decir, las presentaciones y la manera en la que se desarrollaron.

En las conclusiones hablaré del aprendizaje que adquirí en el proceso de montaje, así como en las funciones.

Este montaje es por mucho uno de los proyectos con los que más estoy agradecida, ya que me ha ayudado a crecer como actriz y también como persona.

## Capítulo 1:

### *Vírgenes negras (Schwarze Jungfrauen).*

La obra *Vírgenes negras* o *Schwarze Jungfrauen* en alemán - su idioma original- ha sido escrita en conjunto por los autores Feridun Zaimoglu y Günter Senkel.

Formada por diez monólogos, cada uno de ellos cuenta la particular historia de una mujer musulmana que vive en Alemania, y su singular forma de experimentar la religión coránica en este país. Estos textos, han sido obtenidos a partir de entrevistas que se les hicieron a mujeres musulmanas y posteriormente se le dio un formato escénico.

En las conversaciones, en las que los entrevistadores se limitaron mayormente a oír, las entrevistadas pudieron expresar libremente sus ideas, algunas de ellas muy radicales. Los contenidos han quedado inalterados. Zaimoglu y Senkel sólo dieron forma literaria a la “voz” de las mujeres. Ello potenció aún más la fuerza con que las *Vírgenes negras* desmontan bajo todo punto de vista y sin el más mínimo sentimiento de vergüenza la imagen políticamente correcta que en Alemania se tiene de las musulmanas que viven en el país.

Las declaraciones de las mujeres no son comentadas y hablan por sí mismas, con sus contenidos de ira, pasión y también ceguera. El objetivo de los autores fue sobre todo “hacer visible sin valorar moralmente”.

(Instituto Goethe, s.f.)

Aunque *la obra* contiene 10 monólogos, nosotras decidimos tomar sólo dos, uno por actriz, que en conjunto tienen una duración de 50 minutos. Los monólogos que escogimos fueron el 3 y el 8. A continuación una breve sinopsis de cada uno.

Sinopsis del monólogo 3:

Una adolescente musulmana que vive en Alemania, nos habla de su modo de ver el amor y la sexualidad. Por medio de sus vivencias, nos cuenta lo difícil que es empatar el amor con su religión, en una sociedad en la que el hombre hace

de la mujer un objeto sexual y a su vez la mujer entra en este juego, para sentirse parte y poder encajar.

Sinopsis del monólogo 8:

Una joven musulmana del *Yihad*, hace una crítica a los musulmanes de Europa más mesurados, que creen que el islam no debe ser violento, ya que no se involucran en la “Guerra Santa” y *creen que la religión es orar y ayunar*. Esta joven vive con su hermana mayor la cual pertenece a estos grupos moderados y nos describe cómo es su relación con ella. Durante su monólogo también nos habla sobre los *cuerpos embasurados*, que para ella es una sociedad que está dominada por la televisión y la mercadotecnia.

Debido a que el lenguaje de ambos monólogos es violento, el público al que fue dirigida esta obra es a personas mayores de 15 años. En la obra se tocan temas políticos y sociales referentes a Europa y al islam, así como a problemáticas que son vigentes y con las que el público mexicano pudo identificarse; entre ellos: la búsqueda de identidad, el amor, la sexualidad; que son temas universales.

A continuación, expondré cuales fueron los objetivos del montaje y la razón por la que seleccionamos esta obra y estos monólogos en particular.

### **1.A) Objetivo del montaje.**

Esta obra la montamos con el objetivo de que las actrices, (Silvia Gallegos y Elizabeth Segundo), nos tituláramos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. La idea original es que fuera una titulación por obra artística, sin embargo, no pudimos hacerlo de esta manera.

Ya que la motivación fue nuestra titulación, buscamos hacer un producto artístico de calidad, que satisficiera aspectos actorales, escénicos y dramáticos, y pudiera resultar exquisito para el público.

Con exquisito, me refiero a que el espectador tenga una experiencia que disfrute y que lo haga reflexionar. Que por el tiempo que dura la obra, el espectador pueda olvidar que se trata de ficción. Es decir, que nos preste su imaginación y se involucre emocionalmente con la historia.

A continuación, ahondaré un poco en los aspectos actorales, escénicos y dramáticos, que consideramos indispensables en este montaje.

**El aspecto actoral** en el que centramos nuestra atención principalmente fue la verdad del actor en la escena. La verdad escénica es un elemento del teatro, que para mí significa que el actor logre involucrarse voluntariamente de manera emotiva y física con la escena. De tal manera que sus reacciones sean orgánicas, es decir, que haya una emoción que acompañe el gesto, una energía interna que motive al actor a reaccionar, y que esta reacción a su vez sea congruente con el universo de la obra.

Esta congruencia se logra a partir de la perfecta armonía, entre la expresión física y la emotiva, y requiere de la perfecta convivencia entre la presencia escénica; la energía y la calidad de la misma; la voz, la emoción, la relación con el espacio y la utilería, etc.

**El aspecto escénico** que más nos interesó, fue que tanto la escenografía, la iluminación, la música, como el vestuario, tuvieran una razón de estar ahí y que apoyaran a contar la historia. Que fueran recursos que sumaran esfuerzos para crear la atmósfera deseada y contar la historia.

**El aspecto dramático** que capturó nuestro deseo, fue que la historia y el mensaje de los personajes fuera claro e interesante para el espectador. Es decir, captar la atención del público y que éste pudiera seguir la historia; ya que los textos no son lineales y las actrices interpretan a los distintos personajes que aparecen a lo largo del monólogo; por lo que estos elementos fueron tratados con cuidado para evitar que fuera confuso para el espectador.

En resumen, tal como lo mencioné en la introducción, el objetivo general de este proyecto ha sido hacer un teatro *vivo*. Un teatro reflexivo, que a través de presenciar la experiencia de los personajes nos haga reconocer nuestra realidad, y encontrar en estos personajes nuestra propia humanidad.

#### **1.A.1) Selección del texto.**

En este apartado hablaré del criterio con el que seleccionamos la obra. Como lo indiqué en los objetivos del montaje, queríamos hacer un producto de calidad, que tuviera elementos escénicos, dramáticos y actorales que nos

ayudaran a conectar emotivamente con el público. Por este motivo, buscamos una obra que nos permitiera explorar estos territorios.

Para la selección del texto leímos varias obras, algunas que ya son un clásico y otras que no conocíamos hasta este momento. Decidimos que *Virgenes negras* tenía más oportunidad que las otras, primariamente, porque al ser monólogos, podíamos escoger cuál queríamos trabajar, y no tendríamos que convocar a más actores para el montaje. Actualmente trabajar con más de tres actores y ponerse de acuerdo para ensayos es muy complicado, por lo que queríamos ser un equipo pequeño.

Otra de las características de la obra que nos motivó fue que los personajes son complejos, lo cual favorecería un proceso actoral más rico, y que fuera digno para un trabajo de titulación. Por lo que después de explorar diferentes obras, escogimos esta porque nos retaba actoralmente, porque no era tan conocida, y nos ofrecía la oportunidad de experimentar con la creación del personaje.

También puedo decir que el texto fue interesante para nosotras porque la manera en la que hablan estas mujeres dista mucho de la imagen que tenemos en nuestro inconsciente colectivo de la mujer musulmana. Hubo varios monólogos que nos gustaron. Sin embargo, decidimos que sólo montaríamos uno por actriz.

En lo que a mí respecta, desde la primera lectura en voz alta se encendió una luz, quiero decir con esto que, aunque estos personajes me resultaban algo lejanos, había puntos en los que me sentía muy conmovida. No tenía más que un vago conocimiento de su cultura, y para mi este fue otro punto a favor de la obra, ya que interpretaría un personaje, que aparentemente no se parecía nada a mí, por lo tanto, sería un gran reto y de hecho lo fue. Curiosamente el personaje que más me emocionó en la primera lectura fue el que finalmente trabajé.

Definitivamente nos dimos cuenta que este texto nos ofrecía más ventajas que los demás que fueron propuestos, por lo que decidimos emprender nuestro viaje teatral con esta maravillosa obra, ya que era lo más cercano a lo que estábamos buscando.

En resumen, la escogimos porque nos exigía a nivel actoral una construcción de personaje detallada, porque podíamos delimitar el equipo a dos actores, y lo más importante: porque nos atrapó emotivamente.

### **1.A.II) Selección del monólogo.**

Originalmente, teníamos pensado, que cada actriz, montara dos monólogos. Los textos fueron asignados por la directora: el monólogo 3 y el 4 los interpretaría yo, y Elizabeth el monólogo 1 y el 8.

Sin embargo, al cabo de un tiempo de ensayar ambos textos, nos dimos cuenta que exigía demasiado trabajo, y que se corría el riesgo de que no contara con la calidad deseada, por lo que por practicidad se decidió que fuera un monólogo por persona.

El monólogo que tuviera más calidad y trabajo de cada una, es el que se quedó para el montaje, en mi caso fue el 3 y en el caso de Elizabeth fue el 8. Al principio esta decisión no fue del todo buena para mí, ya que el otro texto era muy bueno, y era más complicado que éste.

Sin embargo, sí me hubieran dado a elegir habría escogido este texto, ya que me inspiraba muchas sensaciones. Además, la historia tiene varios personajes que interpretar y representaba una oportunidad para desarrollarme como actriz. Fue una buena elección. Al final estoy satisfecha con el texto que se trabajó porque es un monólogo divertido, sarcástico, triste, y el personaje es multifacético y encantador.

En cuanto al monólogo de mi compañera, simplemente no la veo haciendo otro, me parece, que le sacó toda la ventaja posible a su personaje, y le dio vida. Haciendo posible ver toda la complejidad del texto.

### **1.B) Los autores: Feridun Zaimoglu y Günter Senkel**

En Alemania y en otros estados-nación europeos varios artistas han desarrollado el *Nuevo interculturalismo* en el teatro. Entre estos autores se encuentran Senkel y Zaimoglu. Sus obras literarias se distinguen por esta particularidad, y han tenido especial éxito con la obra *Vírgenes Negras*.

Como lo señalan los autores McIvor y King (2019). Esta línea en la dramaturgia ha llevado a que se realicen estudios literarios interculturales. Estos

son vistos como una oportunidad para que la sociedad reflexione sobre la problemática y las oportunidades que ofrecen las constelaciones interculturales, y para comprender la diversidad de las culturas como ganancia. Las lecturas de textos que surgen de este enfoque " (...) no excluyen necesariamente las preocupaciones históricas o la complejidad analítica". (pp. 317).

De hecho, en el caso de *Vírgenes Negras* encontraremos que no necesariamente tratan de resaltar los altos valores de las musulmanas, sino que, desnuda toda su verdad, y la fuerza que tienen estas mujeres en el contexto de Alemania, ya que adquieren o son nutridas por *enfoques significativamente más matizados que destacan la complejidad, el enredo y un rico tejido de interacción*.

Las vírgenes negras no son santas sino figuras que vuelven complejas las ideas recibidas sobre la pureza religiosa, cultural y sexual y cuyas narraciones apuntan a las intersecciones entre estos discursos. Si bien la escatología y el radicalismo político son elementos que no son inusuales en el escenario alemán, como destaca Katrin Sieg, el énfasis que ponen las *Vírgenes Negras* en el islam como medio de emancipación femenina y el camino hacia la autoexpresión le da una energía particularmente explosiva a la obra.

(McIvor and King, 2019, pp. 320).

Vemos pues a unas musulmanas con preocupaciones que salen del cliché, y podemos observar la interacción de dos culturas en el pensamiento de los personajes.

Los relatos de las experiencias cotidianas se combinan con los de la vida familiar, los conflictos inter-religiosos e intra-religiosos, o se intercalan con declaraciones de creencias y declaraciones políticas extremistas. Aquí vemos la combinación de libertad sexual, lenguaje violento, autoafirmación enfática y devoción religiosa que encierra el título de la obra. (Ídem)

Con este preámbulo quiero ofrecer una vista acerca del trabajo de los autores y el impacto que ha tenido en la dramaturgia alemana. A continuación, hablaré un poco más sobre cada uno de los autores. Ya que también realizan su labor por separado.

## Feridun Zaimoglu

Nació en 1964 en Turquía, creció en Berlín y Múnich. Según la página de la editorial Peter Lang (2018). Es un prolífico y aclamado novelista, dramaturgo, columnista de periódicos, artista visual y artista en vivo, se ha mantenido en el ojo público a través de la controversia y la reinención. Su trabajo más reciente se apropia de las tradiciones literarias alemanas en formas radicalmente nuevas, adaptando los estilos románticos, las formas narrativas y los motivos a las condiciones posmodernas.



“Feridun Zaimoglu hizo una entrada espectacular a la escena cultural alemana en 1995 con *Kanak Sprak*: un volumen de textos incendiarios basados en entrevistas con jóvenes turcos alemanes descontentos.”

(Peter Lang, 2018)

La página del Instituto Goethe (2019) lo destaca como autor y guionista, así como por escribir periódicamente para el semanario *Die Zeit* y el diario *Frankfurter Rundschau*. Ha escrito los libros *Kanak Sprak*, *Koppstoff*, *Abschaum* y *German Amok* en donde se opone a una forma de multiculturalidad mal entendida.

Ha obtenido algunos premios y distinciones como: *Premio de radio y TV civis* (1997), *Premio de guion del Land* de Schleswig-Holstein (1998), *Premio Friedrich Hebbel* (2002), *Premio del jurado en el concurso Ingeborg Bachmann*,

Klagenfurt (2003).), *Premio Adelbert Von Chamisso* (2004), *Beca Villa Massimo*, *Premio Hugo Ball* de la ciudad de Pirmasens (2005), *Premio de Arte del Land* de Schleswig-Holstein, junto con Jochen Missfeldt, (2006). Fue invitado a las jornadas teatrales *Mülheimer Theatertage* 2007 con *Vírgenes negras*. Ha sido profesor invitado en la Universidad Libre de Berlín (2004).

(Instituto Goethe, 2019).

### **Günter Senkel**



Nació en 1958 en Neumünster, Alemania. Luego de sus estudios de física, abrió una librería en Kiel, donde trabajó como autor libre. Escribió varios guiones y adaptaciones de dramas., entre ellos *Brandmal*, que en 1998 recibió el *Premio al guion de la Media Foundation Schleswig-Holstein* (MSH). (Instituto Goethe, 2019)

Según la página de la editorial *Rowohlt-theaterverlag* (s.f.) Además de *Vírgenes Negras* ha realizado algunas otras creaciones junto a Zaimoglu: *Alpsegen*, *Antígona*, *Babilonia*, *Historias de imágenes I: Amor, Este lado, más allá*, *Historias de imágenes II: Cuervos, Casino Leger, El secuestro del serrallo*,

*Los diez mandamientos, La mitad de lo salvaje, Sí, Hazlo ahora, Julius Caesar, Luther, Moisés, Natham Messiah, Sombra proyectada, Herederos de Siegfried, y Las hazañas de Siegfried.*

En el 2007, fue invitado a las jornadas teatrales *Mülheimer Theatertage* con *Virgenes negras*. (Instituto Goethe, 2019)

En el siguiente apartado trataré de manera breve los orígenes del Islam.

### **1.C) De la Seca a la Meca: Consideraciones históricas del Islam.**

Esta información ha sido recopilada principalmente del libro *Islam*, de Pierre Van Riel.

Mahoma tuvo su misión profética hacia el año 610. Él fue profeta y fundador del islam. Nació en la Meca en el año 570 y falleció en el año 632. La única fuente auténtica sobre su vida es el Corán. Se sabe muy poco acerca de los primeros cuarenta años de su vida, aparte de que pertenecía a la poderosa tribu de los Qurayshíes. Durante su juventud fue pobre. Quedó huérfano a los 6 años, fue educado por su abuelo paterno Abd al-Muttalib y más tarde por su tío Abi Talib.

Durante su juventud fue mercader y se hizo famoso por su honradez. A los 25 años Mahoma se casó con una viuda rica: Jadiya, que era 15 años mayor que él, a cuyo servicio había estado como hombre de confianza, lo que hizo cambiar su modesta situación económica. Tuvieron 4 hijos, entre los que se encuentra Fátima, de quien proceden todos sus descendientes

Cuando estaba por cumplir los 40 años, Mahoma tuvo sus primeros sueños e intentó comprender estas visiones buscando el aislamiento. Una noche durante el Ramadán se le apareció el arcángel Gabriel, y lo convenció de que él era el mensajero de Dios, que era el elegido para establecer la religión verdadera. Según la tradición los primeros que creyeron en sus ideas fueron su esposa Jadiya, su sobrino Alí, su hijo adoptivo Zayd y los dos futuros califas: Utumán y Abu Bakr.

Durante los primeros años en que implementó su religión, Mahoma tenía pocos conversos y muchos enemigos, fue perseguido, debido en parte a que su

doctrina ponía en peligro los ingresos de los sacerdotes y los comerciantes de la Meca.

Debido a sus sermones proselitistas Mahoma fue amenazado de muerte, por lo que tuvo lugar la llamada “*Hégira*” o emigración del profeta junto con sus partidarios a Yatrib, ciudad que ahora es conocida como Medina. Donde vivió rodeado de sus seguidores por 10 años.

En el año 622, obtuvo el control del gobierno de la ciudad de Medina, señalándose con esta fecha el comienzo de la era mahometana.

Bloom (2003) explica que al principio atrajo pocos conversos, principalmente entre los paganos del Oasis. Confiaba en convertir a los cristianos y a los judíos locales, que también creían en un Dios único y verdadero, pero los cristianos siguieron fieles a su creencia de que la encarnación era un hecho fundamental y los judíos se aferraban a que eran el pueblo elegido de Dios. Lo cual no se pudo cambiar a pesar de algunos intentos de negociación para sumar a los judíos a su causa.

Una de estas negociaciones fue, por ejemplo, la dirección en la que se realizarían las oraciones de los musulmanes. Mahoma concedería que se rezara en dirección de Jerusalén, como lo hacen los judíos, pero estos fueron inflexibles, por lo que al final no se pudo empatar con las ideas de los mismos y estas tentativas conciliadoras fracasaron. Finalmente, los musulmanes decidieron que rezarían en dirección a La Meca.

Mahoma hizo de Medina el centro de sus operaciones, siendo ahí donde nació el primer núcleo político-religioso musulmán, teocrático, apartado del antiguo derecho de las tribus árabes. La situación dominante de la ciudad de Medina en la ruta de las caravanas que se dirigían de La Meca hacia el norte, dio origen a la guerra entre las dos ciudades. La posterior victoria de Medina en este enfrentamiento, aumentó superlativamente el prestigio del profeta, ya que esto fue considerado como una señal de la legitimidad de su creencia en un único Dios.

A partir de este momento la historia posterior es la de un profeta, legislador y caudillo militar. Consolidado en su nueva ciudad, Mahoma intensificó las ya habituales y feroces incursiones bélicas, dirigidas en parte contra la oligarquía

de la Meca. Pronto el Islam palabra que paradójicamente significa “paz” se convirtió en una religión guerrera. El pacto de Al-Haudaybiya (año 628) con la aristocracia de la Meca, proporcionó al profeta grandes ventajas diplomáticas.

En el año 630, uno de los seguidores del profeta fue asesinado, lo que Mahoma consideró una violación al pacto, y con este pretexto ocupó la ciudad. Según se cuenta, Mahoma partió frente al enorme ejército. Los mecenos estaban tan atemorizados que salieron de la ciudad para rendirse. Mahoma entró a la ciudad sin combates y casi todos los habitantes se unieron a su causa confirmando así su supremacía religiosa y militar en aquella zona.

Aunque Mahoma tenía el control completo de la Meca no estableció ahí su capital, regresó a Medina tras una victoriosa batalla en Hunayn, contra una colisión de beduinos.

Antes de su muerte Mahoma pudo complacerse de ver que todo el país con excepción de los judíos y los cristianos que en él habitaban se habían convertido ya al Islam, gracias al uso inteligente de la persuasión y de la fuerza.

La vida y carrera de Mahoma se vio interrumpida por su repentina muerte. La muerte de Mahoma, creó algunos problemas con respecto a la comunidad naciente. Uno de ellos es como se elegiría a los sucesores. Y cómo definir la esencia y práctica de la religión. Estos problemas fundamentales persisten hasta el día de hoy.

Cuando Mahoma muere queda planteado el problema de su sucesión. Los tres primeros califas, Abu Bakr, Umar y Utamán fueron elegidos casi unánimemente, pero tras el asesinato del último subió al poder Alí y un pariente de Utamán, Muawiyah, gobernador de Siria, se negó a reconocer su autoridad del nuevo califa, acusándole de estar apoyado por los asesinos de su antecesor y de protegerlos. Lo cual terminó en la batalla de Siffin (en el año 657) entre los partidarios de Alí y los seguidores de Muawiyah, produciéndose la primera ruptura de la unidad islámica. Pero lo que empezó siendo una simple discrepancia política se convirtió rápidamente, en una grave divergencia religiosa que acabó dividiendo a los musulmanes en dos grandes grupos religiosos, los *Chiítas* y los *Sunníes*.

La fragmentación del imperio musulmán fue dividida por cuatro situaciones básicas: su gran extensión territorial que hacía difícil de controlar desde una lejana capital, el aumento de poder de los diversos emires, la escisión religiosa entre *Chiítas* y *Sunníes* y la extremada complejidad administrativa.

Según Van Riel (2002) este fue el comienzo de una religión que más tarde, a la muerte de Mahoma obtendría la península arábiga. En el siglo siguiente, la nueva religión conquistó con velocidad increíble un vasto imperio que se extendió desde los Pirineos hasta la India. Pero el cristianismo europeo se sintió amenazado y comenzaron las *Guerras Santas*, ordenadas unas veces por los califas musulmanes y otras por los papas cristianos. De estas guerras las más conocidas fueron las *Cruzadas*.

La dinastía de los Omeyas dirigida por Muawiyah inició el asalto a Europa con una enorme maniobra en tenaza, que no llegó a completarse por la derrota que sufrió ante las murallas de Constantinopla. Estas batallas detuvieron el avance musulmán en Europa, pero no lograron evitar que continuaran ocupando la península ibérica, África del Norte, y amplias zonas del continente asiático.

### 1.C.I) El Islam.

El islam es una religión monoteísta. Está basada en la creencia de un solo Dios. La palabra *Alla* es de origen árabe y significa *Dios*. La palabra *Islam* que también es árabe significa *sumisión a Alá*.

A diferencia de otras religiones, en el Islam el creyente se dirige a Dios sin intervención de un sacerdote, por medio de los llamados *5 Pilares*, según el libro *Islam: Mil años de ciencia y poder* de Jonathan Bloom y Blair Sheila (2003), estos pilares son los deberes de los creyentes y se resumen a estas reglas:

- ✚ La primera: la **profesión de la fe**, que es declamar: “No hay más Dios que Alá y Mahoma es su mensajero”.
- ✚ Segunda: **Orar cinco veces al día**. Al amanecer, al medio día, a la media tarde, al atardecer y por la noche. El creyente debe lavarse y postrarse en dirección a la Meca. Dura sólo unos minutos y puede realizarse en cualquier lugar.
- ✚ Tercera: **El ayuno**. Que consiste en abstenerse de la comida y la bebida, de fumar, así como de mantener relaciones sexuales; entre la salida del sol y su

puesta; durante el mes del ramadán, que es el noveno mes del calendario musulmán.

✚ Cuarta: **Dar limosna a los pobres.** Los musulmanes deben de entregar una cantidad fija para la caridad cada año.

✚ Quinta: **Realizar la peregrinación a la Meca al menos una vez en la vida.**

El milagro central del islam es la revelación de Dios a Mahoma. Se considera que el Corán es el conjunto de estas revelaciones, por ello es un libro de total importancia para el mundo Islámico, ya que en él están escritos los preceptos que Alá compartió a Mahoma a través del arcángel Gabriel para crear la religión perfecta y más completa. Se dice que los musulmanes viven bajo los principios del “temor de Dios” y aspirando a mantener una vida civilizada, una honradez y amor al prójimo.

El Corán ha sido escrito en árabe, el cual se cree, es la revelación de Alá para el mundo, que fue difundida a través de su profeta Mahoma. Dice la tradición que, a través de la historia, Alá se ha manifestado por medio de diversos profetas<sup>i</sup> o enviados, en diversas épocas y diversos pueblos. Mahoma es el último de los profetas y por ello se considera como el “sello de los profetas”. (Van Riel, 2002, pp. 27)

El Corán está dividido en 114 capítulos cada uno de los cuales se denomina *sūrah*, lo cual significa eminencia, alto grado o estructura. Cada uno de ellos es completo por sí mismo y se le llama por lo tanto un libro.

Por ello se dice que el Corán es un conjunto que contiene muchos libros. El Corán fue revelado en partes en un periodo de 23 años y busca llevar a toda la humanidad a la perfección. El tema del Dios que nutre al mundo de los hombres se repite a lo largo de todo el libro.

(Corán, 1986, pp. VII-X)

Como menciona Etienne (1996) el Corán, lejos de ser considerado como la historia del pueblo, constituye, por el contrario, la palabra dictada por Dios.

Entre las reglas más importantes para los musulmanes, según enumera Jonathan Bloom y Blair Sheila (2003), se encuentran las siguientes:

✚ Los musulmanes no pueden comer carne de puerco ni beber alcohol.

- ✚ Está prohibido el incesto, y abandonar a niñas recién nacidas para que mueran, (esto porque en la época del profeta era una práctica común).
- ✚ El divorcio no está prohibido, pero no es fácil, ya que debe pasar por un proceso de demora, reconciliación y mediación. Puede ser solicitado por la mujer o el hombre, pero es más accesible para este último.
- ✚ El Corán permite que cada hombre tenga cuatro esposas, con la única condición de que pueda mantenerlas a todas.
- ✚ El Corán dice que las mujeres deben cubrirse el escote con un velo, y no mostrar sus adornos a hombres que no sean miembros cercanos a su familia. (No dice que deban estar completamente veladas).
- ✚ Si bien es cierto que en el Corán se reconocen los derechos de los niños y la mujer como individuos, el peso que tiene la mujer en la sociedad es menor del que tiene un varón.
- ✚ Una mujer puede ser condenada por prostitución con la declaración de 3 hombres.
- ✚ Se reconoce el derecho de la mujer de retener la dote o al menos una parte de ella después de la separación.

El Corán establece ciertas normas, sin embargo, puede variar la aplicación o lectura de las mismas. Es relevante mencionar que, aunque el Corán es una guía bastante completa, irremediablemente hay puntos que no toca y que se llevan conforme a lo que cada comunidad musulmana considera correcto, en algunos de estos casos se hace accediendo a la *sunna* o tradición o acercándose a un sabio para que pueda ayudar a resolver los conflictos.

Bramon (2010) afirma que se ha calculado que un 35% del contenido del libro hace referencia a normas de conducta, pero muy pronto estas no fueron suficientes para poder regular todas las cuestiones que se planteaban en una comunidad que cada vez era más numerosa y multiétnica como consecuencia de su rápida y continua expansión territorial. Por ese motivo, las pautas proporcionadas en el mensaje revelado tuvieron que completarse con otros modelos de comportamiento. El principal de todos ellos fue, naturalmente, el

modelo de vida del profeta y de sus seguidores más inmediatos, es decir, de la práctica seguida por la primera comunidad de fieles del Islam.

En la aceptación o no de estos modelos radica que el Islam tenga diferencias en la práctica dependiendo del lugar y la secta a la que pertenezca el creyente.

Según Pierre Van Riel en su libro *El Islam* lo que principalmente debemos tener en cuenta, desde nuestro primer contacto con el Islam, es que nos encontramos frente a una unidad de pensamiento, de sentimientos y de acción.

(...) ya que toda la cultura de los musulmanes es como una fuerza espiritual que, enfrentada a un deseo de concreta solidaridad, se altera a causa de una diversidad de variantes, aunque en el fondo de su mente sólo exista una fe común que los aglutina.

(Van Riel, 2002, pp.6)

En otras palabras, los musulmanes ven su fe como una sola, sin embargo, hay grandes divergencias en los estilos de vida que mantienen y del impacto que las *obligaciones del creyente* tendrán en esta. Por esto y por las diferentes lecturas que se le dan al Corán, así como la manera en la que experimentan la religión cada secta es que hay conflictos entre los mismos clanes de musulmanes, pues no logran ponerse de acuerdo de la manera en la que se debe llevar a cabo esta religión.

Es por esto que hay que tener en cuenta las diferentes variantes presentes en esta religión, ya que, dependiendo de cada clan, los valores y las prácticas son más flexibles o más radicales. Podemos mencionar dos variantes generales que son: la secta de los *Chiitas* y la de los *Suníes*.

Entre los musulmanes podemos distinguir varios puntos en controversia, uno de ellos es como deben ser tratados los *no musulmanes*, algunos creen que lo correcto, es convencerlos de convertirse, que una vez que lo hagan y tengan la fe total y completa puesta en Alá, serán perdonados; otros, por el contrario, tienen cero tolerancia a los "infiel" por lo que creen que deben exterminarlos; también encontraremos musulmanes más moderados, que creen que se puede convivir con los *no creyentes*, en un ambiente de tolerancia y respeto.

Curiosamente la cultura Islámica es prima hermana del judaísmo y el cristianismo ya que comparte rasgos en común con las mismas.

(...) el Islam forma parte integrante del tronco común constitutivo del judaísmo y del cristianismo. Por lo que hay una herencia que está perfectamente asumida por la ortodoxia musulmana, hasta el punto de que la profecía mahometana es considerada por los musulmanes como remate y liquidación de la revelación.

(Van Riel, 2002, pp. 9).

De hecho, la palabra *Allá* en árabe significa Dios, no como se cree el nombre del Dios al que se dirigen. Por lo que no está demás aclarar que estas tres religiones adoran al mismo Dios.

La mayor parte de los profetas y los reyes del cristianismo y judaísmo son reconocidos en su función y en su misión en la religión Islámica, excepto a lo que concierne a la naturaleza de Cristo. Sin embargo, los musulmanes consideran que los cristianos y judíos, no han captado la lógica del proceso y los acusan de haber falsificado las escrituras, que son citadas constantemente en el texto coránico. Por otro lado, los judíos y los cristianos piensan que Mahoma es un impostor, y no reconocen en absoluto que él haya participado como mediador de Dios, por lo que lo consideran un falso profeta.

Finalmente, los grupos del Islam más extremistas extienden la intolerancia no sólo a los *no creyentes* sino hacia los otros musulmanes más moderados, que son más flexibles con respecto a la manera de experimentar la religión. Entre estos grupos extremistas podremos encontrar los que se hacen llamar *yihadistas*. Estos consideran necesaria la *Guerra Santa* y la llevan a sus últimas consecuencias.

Esto nos lleva a reflexionar sobre la palabra *Yihad*, ya que tiene distintas interpretaciones de las cuales hablaré a continuación.

### **1.C.II) El Yihad.**

En este apartado estudiaremos qué es el *Yihad*, sus interpretaciones, y el impacto que tiene esta sobre sus seguidores. El concepto *Yihad* es partícipe de

grandes confusiones y ha sido protagonista de grandes conflictos en diferentes partes del mundo, a través de la historia.

*Yihad* es una obligación personal del creyente, la cual, para algunos creyentes está al nivel de las cinco obligaciones del Islam, por lo que resulta indispensable llevar a cabo durante su vida.

Según Bramon (1986), el término en el Corán tiene diferentes interpretaciones. Aparece 35 veces bajo el significado <<en la senda de Dios>> en 22 citas quiere decir <<esfuerzo o superación de la conducta propia o colectiva>> en otras tres significa <<elevación espiritual de los fieles>> y en las diez restantes alude al acto bélico. Por lo que es lógico que haya diferencia de opiniones acorde al significado de este término y que existan diferentes posturas al respecto de la manera de aplicarlo.

Dolors Bramon dice que el *Yihad* “Si bien, indica un sentido de esfuerzo sobre todo espiritual, por desconocimiento del concepto islámico se traduce en mayor medida como “Guerra Santa.” (pp.31)

El hecho de que el *Yihad*, sea o no una lucha violenta, causa dudas hasta en los mismos musulmanes, y esto se debe a la lectura e interpretación que se haga del Corán. Un hecho particular es el que menciona Oliver Roy que es que, a partir de la caída de las torres gemelas, se leyó el Corán con el propósito de apoyar o reprobado los movimientos de Osama Bin Laden.

El aumento espectacular en Francia, tras el atentado del 11 de septiembre de 2001, de las ventas de las traducciones del Corán demuestra que todos van a la pesca de citas que prueben si el islam es o no radicalmente violento y conquistador, mientras los musulmanes moderados y los no musulmanes de buena voluntad (...) tratan de demostrar en qué se han confundido los sectarios de Bin Laden y que estos no saben nada del islam.” (Roy, 2003)

Las principales maneras de concebir el Yihad que he identificado son:

- ✚ Como la lucha diaria que enfrenta el hombre creyente alejándose de las tentaciones y yendo por el camino de lo correcto.
- ✚ La obligación del musulmán de expandir su creencia.

✚ Y en el caso de los musulmanes más radicales es: el exterminio de los infieles,<sup>ii</sup> la “Guerra Santa”.

El término *Yihad* ha sido utilizado con fines políticos y religiosos, por lo que, puede resultar difícil de descifrar. “(...) el gran secreto y la gran incógnita del islam, su metamorfosis de hecho religioso en político y viceversa en que los valores humanos, democráticos o psicológicos pueden alcanzar una gran presencia.” (Bramon, 2010, pp.6)

Uno de los ejemplos más cercanos que yo podría mencionar, es el caso del movimiento del *Al-Qaeda* en 1988. Del cual Osama Bin Laden es fundador, simbolizando para muchos el terrorismo Islámico contemporáneo.

Actualmente vemos Osama Bin Laden como el terrorista que asesinó miles de personas trabajadoras en las Torres Gemelas. “Sin embargo, para una minoría fundamentalista islámica, es un héroe que representa la resistencia violenta a la intromisión occidental en las sociedades islámicas y a los regímenes apóstatas que gobiernan actualmente a los países musulmanes.” (Berner, 2008, pp.9)

Para comprender esta postura, es importante entender lo que buscaba el movimiento de Osama Bin Laden. He leído algunas entrevistas en las que participó este personaje y puedo enumerar los dos siguientes puntos como las principales causas de este movimiento:

✚ Osama busca acabar con la corrupción del país. Uno de los puntos principales que toca Bin Laden es que las producciones petroleras se restringen o expanden y los precios se mantienen fijos, para favorecer a la economía norteamericana, ignorando la economía del país. Por lo que este movimiento busca salvaguardar la economía de los musulmanes.

✚ El movimiento de *Al-Qaeda* reacciona a la ocupación de Las dos Mezquitas Sagradas por norteamericanos, ya que esta ocupación <<*amenaza la propia existencia de los principios Islámicos*>>.

Lo cual es descrito en las propias palabras de Bin Laden: “(...) la Tierra de las Dos Mezquitas Sagradas [es] como un símbolo de unidad para el mundo

islámico. Además, la presencia allí de las mayores reservas de petróleo es de gran importancia para el poder económico del mundo islámico” (Berner, pp.24)

Por lo que este movimiento pide a los musulmanes levantarse en contra de la alianza norteamericana-Israelí que se basa en apoyar a los no musulmanes para expulsarlos de la Tierra Sagrada. El objetivo final del movimiento es terminar con el imperialismo norteamericano, así como expulsar el politeísmo de la península arábiga.

En estas entrevistas, entre otras cosas, se habla del uso que EUA le dio a la prensa y los medios, ya que según Laden *los convirtió en una herramienta para el engaño y la desinformación*. Desde mi punto de vista, que he vivido a un lado de los Estados Unidos, puedo recordar lo que se decía en la televisión abierta, y sé que partido se tomó en los noticieros. Se pretendió que este movimiento estaba basado en el odio y el terrorismo, pero en realidad, el objetivo de este no era matar inocentes sino defender las tierras y los intereses de los musulmanes.

Tal como se puede observar en este ejemplo concreto, no se puede comprometer la coexistencia del carácter político o religioso del Islam. Quiero decir, que no podríamos decir que el movimiento del *Al-Queda* es solamente un movimiento con intereses religiosos, ya que como podemos observar, hay un peso político importante.

Los seguidores con los que los musulmanes han tenido enfrentamientos constantes, principalmente son los adeptos de las religiones que constituyen el linaje de Abraham: judíos y cristianos. Con las que comparte rasgos esenciales, ya que se distinguen por creer en el mismo Dios. “(...) Por lo tanto el entendimiento entre los tres grupos religiosos habría de ser muy fácil, pero desde siempre, unos y otros se han empeñado en destacar más las diferencias que las afinidades.” (Bramon, 2010, pp.21)

No conformes con esto, los islamitas que forman parte de la corriente más radical, buscarán que los hermanos musulmanes participen de manera activa en los conflictos, de otra forma se les considera traidores. En el documental *El Corán* (2008) aparece el dato de que mueren más musulmanes a manos de musulmanes que por seguidores de otras religiones, por ejemplo, cristianos.

No obstante, el Corán (NationalGeographic, 2008) dice que la única guerra concebible en el islam es dirigida contra los *no musulmanes*, ya que, según los preceptos, se debe luchar contra los infieles, y los fieles deberán constituir, en teoría, una comunidad organizada bajo una única autoridad, porque las luchas entre los musulmanes están expresamente prohibidas. Que únicamente considera lícito el combate en los tres casos siguientes: para responder a una agresión, para defender determinados valores, y para evitar males más graves.

Dolors Bramon explica que de esta última excepción es de la que se valen las partes más extremistas del Islam, pues dicen que al someter o convertir a los infieles por medio de la violencia están evitando un mal más grave. Sin embargo, en el Corán se expresa que no se puede matar indiscriminadamente, además de que la única lucha permitida es cuerpo a cuerpo y que no se permiten las armas que sean venenosas. Por lo que podría pensarse que aquel que no acate lo anterior no debe ser considerado seguidor de Alá sino terrorista. (Bramon, 2010)

Sin embargo, la política y la geografía es algo de lo que el Islam difícilmente podrá desprenderse, ya que los musulmanes han experimentado a través de los años diferentes guerras que responden a intereses no solo de índole religiosa sino territorial.

La manera en cómo experimenta el individuo el *Yihad* varía dependiendo de la parte del mundo en la que se encuentre, actualmente los musulmanes están distribuidos en distintas partes del mundo, por lo que la unificación *del pueblo en torno a la divina ley de Alá* se vuelve más complicada.

En Occidente, la manera en la que se vive el Islam es mediante una reformulación de la fe del Islam. Este fenómeno ha sido catalogado como el islam mundializado o globalizado. Sin embargo, estos ajustes no han sido tomados a bien por los musulmanes más ortodoxos, que quieren abolir estos grupos más moderados para crear una sola fe, en términos de Osama Bin Laden: se busca *crear un Estado Islámico*.

Mientras tanto, la manera en cómo se experimenta el islam, tanto en occidente como en oriente es diversa. Según Oliver Roy (2003) la occidentalización del islam no tiene nada que ver con una revalorización de los

dogmas. Lo que cambia es la religiosidad, no la religión: que es la relación personal que el creyente mantiene. Este cree que la manera en la que se presenta la religión islámica en occidente, es por medio de la desconexión del islam con la cultura concreta.

El desafío de la occidentalización está evidentemente identificado de una forma clara. Pero, en la práctica, se vive sin ningún drama por parte de la masa de los creyentes (...) En cambio, es rechazada por los activistas, que tienen todos ellos en común el querer trazar una frontera clara y precisa entre la impiedad y la verdadera religión.”

(Ob. Cit. pp.20)

Sin embargo, el pretender unificar la religión y la manera en cómo se lleva cabo es una utopía, y me hace pensar irremediabilmente en la historia del islam y una frase en particular ronda por mi cabeza: “No importa lo que digan los periódicos –y muchos libros-, nunca hubo ni hay un solo Islam.” (Bloom y Blair, 2003, pp. 14)

En esto último estoy de acuerdo, ya que, aunque los musulmanes se vean a sí mismos como una sola religión, la manera en la que conviven con esta puede variar drásticamente en cada creyente y esto lo hemos notado a lo largo de la historia. Por lo que no es de extrañarse que en la actualidad encontraremos musulmanes que condenen los actos violentos y creen que *eso no es el verdadero Islam*; otros que creen que *los que no se involucran políticamente para defender su religión no deberían llamarse musulmanes*; y otros que simplemente llevan a cabo los *5 pilares* y están en paz con los demás, sin importar cuál sea su posición.

En cuanto a los grupos más extremistas, una singularidad que menciona Oliver Roy (2003), es que los atentados que se han originado vienen de personas educadas en occidente, que han dejado su país y su cultura, por lo que, de alguna manera, se podría decir que los atentados ocurridos vienen de occidente y no necesariamente van de acuerdo con lo que plantea el Corán.

Dos cosas que resultan llamativas: hay en Bin Laden a la vez una profunda novedad y una cierta tradición, aunque no se aplica por fuerza lo que se podría creer de entrada. La novedad radica en las formas de

lucha: la acción de kamikaze. Ésta no forma parte de la tradición islámica ortodoxa (el mártir es el que muere en combate, y no el que busca deliberadamente la muerte (...)) En muchos aspectos Bin Laden rompe con la tradición musulmana (incluso jeques próximos a él condenan sus atentados suicidas).

(Ob. Cit. pp.25)

Roy considera que la violencia Islámica en países musulmanes parece a veces ser una importación de Occidente. Y que los *yihadistas* a los que se refiere Bin Laden están todos situados en la periferia del mundo musulmán: Bosnia, Kosovo, Chechenia, Afganistán, Chachemira, y el frente Moro de Filipinas, sin hablar por supuesto de Nueva York.

En el libro *El Islam mundializado*, se habla de la influencia de Bin Laden en los jóvenes que Oliver Roy describe como *no conformistas*, estos radican en Bosnia y otros países europeos. Sostiene que esta mezcla de antiimperialismo, delincuencia legitimada y el rechazo a una sociedad “podrida” ha resultado en un discurso Islámico radical; el cual persigue la ruptura con las sociedades existentes consideradas corruptas, y es de un antiimperialismo tercermundista exacerbado. Por lo que esta postura radical la encontraremos en algunos países europeos.

En Europa podemos observar, por un lado, a musulmanes que han comprendido el carácter inevitable de las alianzas y por tanto del respeto al otro; a los más moderados, incluso a los muy conservadores, que se codean con los creyentes no musulmanes y llevan a cabo acciones en común; y los neofundamentalistas que no pueden aceptar más que la conversión al Islam.

También podemos enumerar como casos particularmente especiales a los musulmanes del Bahais y la tribu Ahmadiya, que son armoniosos con las sociedades en las que se desenvuelven.

**Los musulmanes del Bahais.** Su doctrina sostiene que *todas las religiones están básicamente de acuerdo y que son variantes de la misma verdad*. Esta rama del Islam, se caracteriza por ser pacifista, universalista y proclama la igualdad entre sexos. Aunque se les considera apóstatas y no están considerados por las otras sectas del Islam como musulmanes.

Otro ejemplo mencionado es **la tribu *ahmadiya***, estos creen en la llegada de un nuevo profeta, lo cual contradice la creencia generalizada entre las otras sectas de que Mahoma es el último profeta. La doctrina *ahmadiya* es muy parecida al Islam sunni. Un grupo de esta rama está instalada en España, donde inauguraron una mezquita. La primera desde la época Medieval, y ésta lleva una inscripción en su puerta: <<*Amor a todos, odio para nadie*>>. Este grupo busca <<*volver a establecer la esencia del Islam depurándolo de toda impureza que ha sido incrustada a través de los siglos en el cuerpo del Islam, desfigurándolo, degradando a la sociedad Islámica.*>> Este propósito quieren lograrlo a través de la lectura del Corán como única guía del creyente.

Es por eso, mi insistencia en reconocer la importancia de la región del practicante y su filiación a las distintas sectas del Islam. Por esta razón conocer el origen del personaje fue determinante para mi investigación y posteriormente para entender la psicología del personaje y aproximarme a su creación.

En resumen, el *Yihad* puede aplicarse de diferentes maneras, dependiendo de la secta de la que hablemos, del contexto, pero sobre todo de la manera como el individuo que practica el islam lo concibe. Por lo que la interpretación de este término, cambiará según la situación en el que sea nombrado.

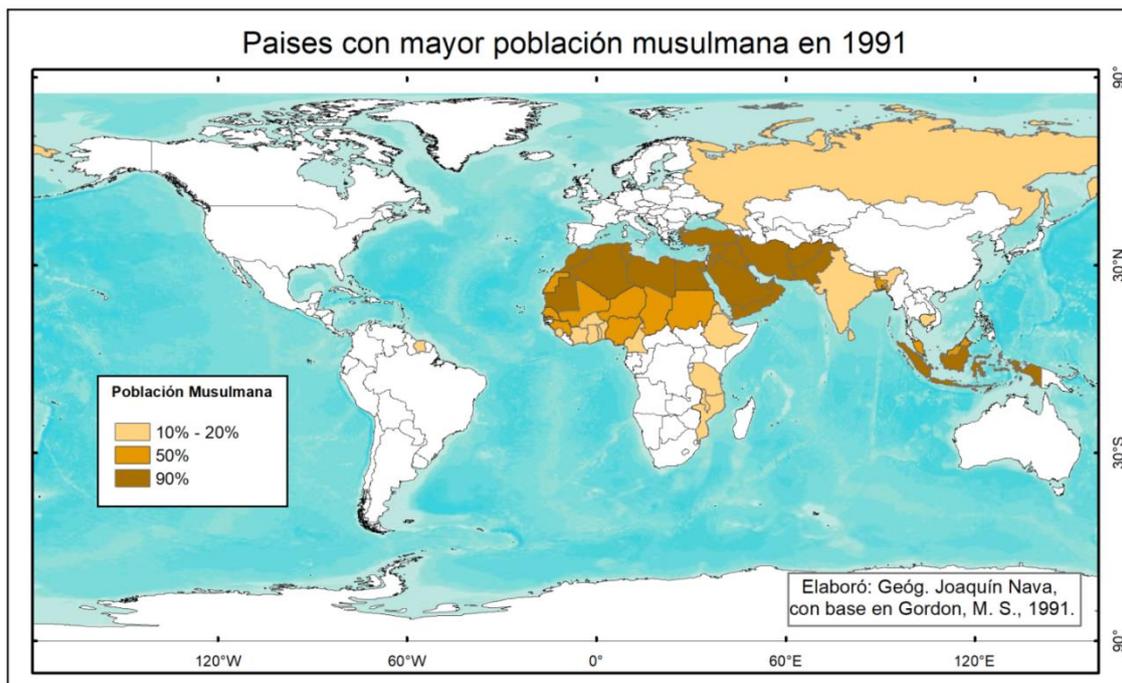
Por ejemplo, en el caso de Aisha, que es mi personaje, deduzco que *Yihad* para ella significa *seguir el camino de lo correcto*, en cambio para el personaje de mi compañera, el término es abiertamente la lucha encarnizada contra los infieles y la *Guerra Santa*.

### **1.D) Consideraciones geográficas.**

En el siguiente apartado veremos la manera en cómo está distribuida la religión Islámica en la actualidad.

“El Islam tiene millones de integrantes, repartidos en Asia, África, Europa y América.” (Van Riel, 2002, pp. 5) Es de gran impacto mundial. Sus normas determinan el *modus vivendi* de sus seguidores. Por lo que las prácticas del Islam pueden ser ortodoxas o más libres según el lugar en el que se practique y la pertenencia de uno u otro clan. Por este motivo, no podemos hablar del islam sin atender cuestiones geográficas.

El islam durante su primer siglo se distribuyó por el mundo, llegando a conquistar parte de Europa, África y Asia. Al tener como exigencia la expansión, crea a su vez intereses políticos y religiosos, que a través de la historia se han manifestado en conflicto y guerra. Lo que también ha facilitado que esta religión tenga presencia en distintas partes de mundo. A continuación, expongo un mapa realizado con base en el libro de Matthew S. Gordon, *Islam: World Religions* (1991). Donde se muestran los países con mayor población musulmana en ese entonces.



Sin embargo, estos datos han variado con los años. Según Jonathan M. Bloom (2003) aproximadamente la quinta parte de la población mundial son musulmanes y en Estados Unidos es la religión que crece a mayor ritmo. En la actualidad, es común encontrarnos con el hecho de que la mayoría de la gente cree que el Islam es una religión sólo de Oriente Medio.

[Hoy en día] (...) las poblaciones musulmanas más numerosas se encuentran en Indonesia, Bangladesh, Pakistán, e India. El número de musulmanes sólo en Indonesia supera (175 millones) supera el número total de musulmanes de Egipto, Siria, Arabia Saudí, Irak e Irán, los territorios tradicionales del Islam. (Ob. Cit., pp.13)

Paralelamente, se mantiene la creencia de que todos los árabes son musulmanes. Lo cual es un error: La pertenencia a un país árabe no tiene nada que ver con la condición religiosa de sus habitantes: hay árabes que son musulmanes y otros son cristianos, judíos, agnósticos o de cualquier otra doctrina. Bramon (2010) aporta que, si bien el ser árabe no determina la condición religiosa del individuo, el 92% de los árabes son musulmanes.

Cabe considerar también que la mayor parte de los musulmanes no son árabes. La mayoría vive fuera del Medio Oeste y el Norte de África, las dos áreas en donde la población Árabe está concentrada.

(2010, pp. 16)

Según S. Gordon (1991), el Islam es una de las religiones más extendida en el mundo, es la segunda después del Cristianismo en número de seguidores. De 5 billones de personas en el mundo, entre 850 millones y un billón son musulmanes.

En los continentes de Asia, África, y en el medio Oriente, el islam es la religión dominante en muchos países, incluyendo Afganistán, Argelia, Egipto, Irán, Libia, Malasia, Marruecos, Arabia Saudita, y Siria. También hay musulmanes en la Unión Soviética, China y Europa, así como en Norteamérica y Sudamérica.

(Ob.Cit. pp. 6)

La comunidad del Islam comprende cierto número de grupos pequeños, Sin embargo, hay dos divisiones generales de la fe: la mayoría de los musulmanes pertenecen a la secta sunita y son conocidos como Sunitas, todos los demás musulmanes pertenecen a las sectas Shi'ah y son conocidos como Chiítas.

La palabra *Chiita* es una variación de este término y se utiliza comúnmente en el Oeste Medio. El más grande grupo de *Chiitas* es conocido como *Los doce chiitas*. Ellos son mayoritariamente de Irán y son representados por varias comunidades de Irak, Kuwait, Líbano y la India. Varias ramas más pequeñas de Chiitas son comunidades de Yemen, India, así como otros países.

(Gordon, 1991, pp.6)

La división de musulmanes en diferentes grupos data de tiempos antiguos.

La primera escisión de la comunidad islámica fue muy temprana (año 660) y se debió a motivos políticos tanto o más que estrictamente religiosos. El gobernador omeya de Damasco, Muawiya, se alzó contra el cuarto sucesor de Mahoma, el legítimo califa Alí, y éste se dejó persuadir para llegar a un acuerdo. Se escindió entonces el Islam y se formaron tres grupos que defendieron opiniones distintas acerca de la legitimidad del acuerdo y las condiciones para asumir el califato. Estas tendencias de opinión de cómo elegir al nuevo califa en algunos casos sucesivamente divididos en nuevas ramas han llegado hasta nuestros días.

(Máximo, 2018, pp. 1)

La pertenencia a una secta u otra es la que definirá las prácticas y los valores del individuo. Aunque todas estas tribus tienen aún su principal referente en el Corán, difieren en sus inclinaciones y tienen diferentes ramas de opinión, las cuales en ojos de algunos musulmanes ortodoxos son abismales e irreconciliables. En sus orígenes esta escisión se formuló de acuerdo a lo siguiente:

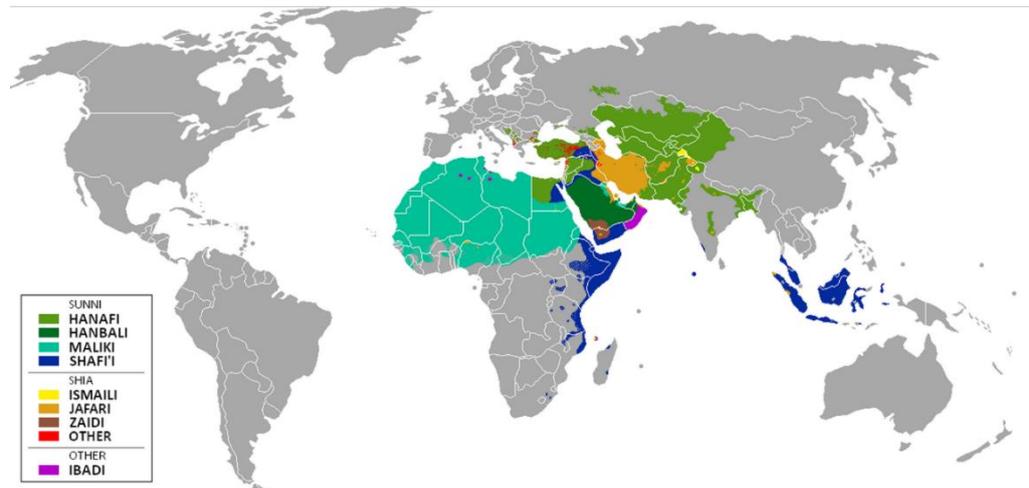
Según Máximo P. (2018) Los *Sunníes* defendieron a los Omeyas. Para ellos bastaba con que el califa fuera miembro de la tribu de Mahoma, sin necesidad de que estuviera emparentado con el Profeta y sin que importaran las cualidades piadosas ni morales del califa.

Los Jarichitas, o separados, abandonaron a Alí porque para ellos lo que contaba era el principio de que debía elegirse para califa al mejor, más piadoso y digno, sin que importara la consanguinidad con el Profeta, la pertenencia a su tribu o el derecho hereditario.

Los Chiíes, o partisanos, defendieron el acuerdo del califa Alí y más tarde le rindieron pleitesía a él y a sus descendientes. Para ellos, para acceder al califato, era condición indispensable llevar sangre del Profeta. Fueron a menudo objeto de persecuciones y formaron una minoría asociada con otras escuelas religiosas y de tendencias místicas. Con el tiempo, los chiíes se

escindieron a su vez en numerosas sectas, como los Imamitas, los Zayditas, los Drusos, los Ismailitas, los Nusayrías, el Babismo y el Bahaísmo.

Las divisiones más conocidas en la actualidad son los chiitas y los suníes. En el siguiente mapa, podemos observar cómo se encuentran distribuidas las diferentes tribus de musulmanes en el mundo.



Fuente: Ghibar, 2009.

Es importante saber que, aunque los Chiitas y los Suníes, son opuestas en ciertos casos y tienen conflictos entre ellas, no en todos los países son adversarias y que hay países en el que ni siquiera se hace distinción. En este último caso, los creyentes no se identifican como de uno o de otro clan, simplemente se definen a sí mismos como musulmanes.

Según *The Pew fórum on religión and public live* (2012), en Oriente Medio y Norte de África, tienden a ser muy conscientes de la distinción entre las ramas principales: Chiítas y Suníes. Podemos observar que en la mayoría de los países encuestados en agosto del 2012 (en las regiones de Irak, Líbano, Túnez, Jordania, Egipto, Palestina y Marruecos), al menos el 40% de los Suníes no aceptan a los Shias como compañeros musulmanes. En muchos casos, incluso, mayores porcentajes no creen que las prácticas frecuentes entre los Chiitas, como visitar los santuarios, sean aceptables para la tradición islámica.

No obstante, en poblaciones como en el Líbano e Irak - naciones donde poblaciones considerables suníes y chiíes viven uno al lado del otro-. La mayoría de sunitas reconocen a los Shias como musulmanes y aceptan sus prácticas distintivas.

Fuera de Oriente Medio y África del Norte, la distinción entre Sunitas y Chiitas, parece ser de menor importancia. En muchos de los países encuestados en Asia Central, la mayoría de los musulmanes no se identifican con ninguna rama del Islam. Son *sólo musulmanes*. Un patrón similar prevalece en el sur y el este de Europa, donde pluralidades o mayorías en todos los países se identifican como *sólo musulmanes*. En algunos de estos países, décadas de gobierno comunista pueden haber contribuido a diluir esta distinción.

En Bosnia, por ejemplo, encontraremos que está distinción del Islam no es relevante. Sin embargo, podremos ver que el islam es la religión más practicada en el país, aunque según la misma fuente, no se practica de manera tan comprometida como en países del Oriente Medio. (pp. 1-9) Sin embargo, en Bosnia, encontraremos que se le dará un gran valor a *los 5 pilares*.

Esta encuesta deja evidencia de que cada individuo pone diferente énfasis en la importancia de las prácticas que se deben realizar para ser un musulmán y esto está directamente relacionado con el origen geográfico del mismo.

[Otro dato observable] (...) la encuesta encuentra que los musulmanes difieren significativamente en sus evaluaciones de la importancia de la religión en sus vidas, así como en sus opiniones sobre las formas de culto que deben ser aceptadas como parte de *la fe islámica*.

(...) the survey finds that Muslims differ significantly in their assessments of the importance of religion in their lives, as well as in their views about the forms of worship that should be accepted as part of *the Islamic faith*.”

(Ob. Cit. pp. 17)

El siguiente apartado lo dedicaré hablar sobre el *Euro-Islam*, cómo es que el islam se adapta a Europa y Europa al islam, y el estatus social de los musulmanes dentro de esta sociedad.

### 1.D.I) Migración a Europa.

En este apartado estudiaremos cuál es la posición de los migrantes musulmanes en las sociedades de Europa: principalmente en Alemania, que es uno de los estados-nación que reciben a más migrantes.

No podríamos decir que los musulmanes que viven en suelo alemán son tratados de una manera incluyente, por lo que actualmente éstos se encuentran luchando por sus derechos, cuestión que afecta la manera en como experimentan su residencia en el país. Este es el motivo por el que he decidido desarrollar este subtema, enfocado a la migración a Europa.

Cuando hablamos de cómo llegaron los musulmanes a Europa tendríamos que preguntarnos, ¿Qué lugar de Europa? Debido a que hay países que se mantuvieron musulmanes después de la reconquista del cristianismo, como es el caso de Bosnia –quien fue conquistado por el imperio otomano, aceptó el Islam como su religión y actualmente más de la mitad de la población es musulmana- y que hay otros casos en los que el Islam fue expulsado como en España, donde posteriormente, vinieron migrantes musulmanes a buscar oportunidades en este país.

(...) Sería un error relacionar exclusivamente con la emigración la presencia del Islam en Europa, porque habría que contar con los casi ocho millones de musulmanes, nacidos en su suelo, que viven sobre todo en el sureste del continente.

(Nezar, 2003, pp. 58)

Según Nezar (2003) La presencia del Islam en Europa se debe, a su expansión durante la edad media y también a la migración actual. Al acabar la segunda guerra mundial vivían en Europa occidental poca más de un millón de musulmanes, la mayor parte en Francia y en el Reino Unido. Pero esta cifra roza hoy los quince millones, debido a los inmigrantes que se han establecido en la mayoría de las sociedades europeas, desde Escandinavia hasta Italia.

Por lo que cinco siglos después de la expulsión de los judíos y los musulmanes de España, el continente, vuelve a ser tierra Islámica, al menos para una minoría de sus habitantes. “Una imparable avalancha de inmigrantes procedentes de África, Asia, y Oriente Próximo, que unas veces huyendo de la pobreza y otras

de persecuciones, siempre con la esperanza de lograr una vida mejor para sus hijos, cruza a diario el estrecho de Gibraltar.” (Nezar, 2003, pp.19)

En Alemania los derechos de los migrantes son un punto de discusión, ya que viven al margen de la inclusión y del respeto a causa de sus creencias religiosas. La sociedad musulmana no está considerada como parte integrante de la comunidad política, los inmigrantes actualmente luchan por la aceptación y la ciudadanía.

Un ejemplo de esto es que a pesar de que Alemania se define como un país liberal y pluralista, existen diversos conflictos actualmente, porque no se ha sabido incluir a los migrantes musulmanes dentro de la sociedad sin atacar sus usos y costumbres -es importante recordar en este punto, que el islam para los musulmanes es un estilo de vida, y que para ellos es muy importante seguir desarrollando sus actividades religiosas sin ningún inconveniente, ya que es parte de su deber religioso.- Por lo que no permitir que los musulmanes desenvuelvan su religión libremente los agrede. Esto a su vez ha generado que para algunos musulmanes la identificación con Europa sea complicada.

“Veremos pues que, la identificación con Europa varía según la educación del individuo: cuando más baja es la educación y la clase social menor es la confianza que se manifiesta en la institución.” (Ob. Cit. pp.23) Ya que la marginación que viven es más acentuada, y se vuelven menos factibles las posibilidades de poder expresar libremente su religión y de poder desarrollarse dentro de un ambiente donde se respeten sus derechos.

Por otro lado, está el hecho de que la sociedad que está más empobrecida es la que suele tener más complicaciones a la hora de poder adaptarse a la sociedad laica europea. Ya que es la que suele estar más indispuesta a desarrollar una identidad euro-islámica que le permita cambiar y redefinir su religión.

Según el libro *¿Europa musulmana o euro-Islam?* (2003) Los alemanes se encuentran en un conflicto, ya que no han podido acoger a la sociedad musulmana que actualmente vive en su territorio que, aunque sigue siendo una minoría, cada vez va teniendo más presencia en Europa.

Sólo una parte de estas minorías son integrantes recientes. Una proporción cada vez mayor son las personas nacidas y formadas en las sociedades europeas, en algunos casos ciudadanos de esos países, como en el caso de Reino Unido y en Francia; en otros casos, como Alemania, mantenidos en situación de marginalidad de derechos al negarse su ciudadanía por ser de origen no europeo, a pesar de haber nacido en suelo europeo.

No obstante, y sin tregua la población musulmana sigue creciendo en los países europeos, en donde en algunas partes se están comenzando a discutir la inclusión de estos grupos a la sociedad con todos los derechos de la nacionalidad, como es el caso de las elecciones alemanas de 1997 en donde casi tres de los siete millones de extranjeros pueden aspirar a convertirse en ciudadanos gracias a la revisión de las leyes acordadas entre los socialdemócratas y los verdes. (Nezar, 2003)

Pero hay que tener cuidado al pretender que todo está resuelto, ya que tal como lo expresa Tibi (Nezar, 2003), un pasaporte no confiere identidad de ciudadano cuando falta una base cultural, y no encamina a la condición de pertenencia. Lo que la población musulmana requiere es que las leyes sepan gestionar la diferencia, esto es una condición para el ejercicio de la tolerancia y el pluralismo.

Mientras tanto, la marginación de estos sectores sigue siendo un tema. Europa no ha podido aceptar la realidad de que la cultura musulmana no se suprimió de sus raíces en los comienzos de la edad moderna, y que sigue cada vez más presente. “La presunción de homogeneidad cultural y étnica implícita en las instituciones cívicas, políticas y educativas ya no se sostiene.” (Ob. Cit. pp.24)

Dicho de otro modo, Europa es multicultural y como tal debe adaptarse a estas condiciones y revisar sus leyes de acuerdo a esto. Por lo que actualmente se discute la manera en la que se debe *integrar* a los musulmanes, ya que forman parte de la sociedad y seguir negándolo es cada vez más complicado.

Curiosamente, sigue influyendo en esta decisión la discriminación por parte de los europeos naturales hacia los musulmanes, muchos con el pretexto

de que los musulmanes son unos revoltosos, que quieren imponer su modelo político a toda costa. Empero, como ya se había mencionado con antelación:

(...) el cúmulo de conflictos que envenena en todo el mundo Islámico muestra que no se trata de un choque de civilizaciones, sino de la utilización de símbolos culturales y religiosos al servicio del mantenimiento de un orden geopolítico mundial favorable a los intereses económicos y políticos de los países occidentales.

(Ob. Cit. pp. 13)

Como es el caso de la ocupación de Israel por tropas americanas que, con el pretexto de apoyar a Israel a sacar a los musulmanes de Jerusalén, han tomado las dos Mezquitas Sagradas para los musulmanes. Sin embargo, el interés real que tiene Estados Unidos es que ahí se haya una de las mayores reservas de petróleo.

(...) No se ha insistido suficientemente sobre el hecho de que los atentados del 11 de septiembre no se prepararon desde Afganistán, sino desde Alemania y fueron ejecutados en buena parte por musulmanes residentes de Europa. Algunas de las redes del Al Qaeda más importantes se organizaron en Europa, a partir de musulmanes educados y plenamente integrados a las sociedades europeas, aunque también sufriendo su discriminación y reaccionando contra ella.

(ídem)

Es necesario recordar que si bien, algunos musulmanes pueden llegar a tener conflicto con los intereses de occidente, e incluso a manifestarlo abiertamente y de manera violenta, no podemos englobar a todos los musulmanes dentro de esta imagen ya que entre los musulmanes que viven en Europa existen diferencias significativas, hay los que rechazan la sociedad laica y reclaman autonomía para tratar sus propios asuntos dentro de su comunidad, conforme a los principios islámicos; y por otro lado, existen musulmanes que están desarrollando una versión del Islam más liberal y más adaptable al concepto europeo de ciudadanía, este fenómeno es llamado euro-islam.

Los musulmanes de Europa no sólo tienen diferentes orígenes étnicos, nacionales y culturales, sino que adoptan distintas estrategias políticas

y sociales para enunciar sus expectativas y conquistar sus metas. (Ob. Cit. pp.42)

Como lo menciono anteriormente, para algunos musulmanes es complicado ser absorbidos por la sociedad e identificarse como europeos, ya que temen que al suceder esto su identidad sea suprimida. Porque piensan que al aceptar la ciudadanía adquieren con ella la laicidad, lo que podría significar un cambio de sus tradiciones. Por lo que hablar de asimilación de la comunidad musulmana en la sociedad europea no siempre es una opción para ellos.

Debido a esto, algunos musulmanes no están dispuestos a ser absorbidos, ya que esto representa un peligro para su identidad cultural,<sup>iii</sup> por lo que la discusión es ¿cómo integrara estos individuos a la sociedad sin que ellos pierdan su identidad? Ya que, por otro lado, el hacer la distinción resulta peligroso, pues al no tener cuidado suficiente podría rayar en discriminación.

[Un ejemplo de esto es que] (...) Tilman Nagel ha propuesto que el gobierno Alemán considere a los emigrantes musulmanes como minoría protegida, de este modo nunca dejarán de ser unos extraños. La tolerancia consiste en acentuar las diferencias para mantener a los extraños lejos de Europa. Frente a esta posición xenófoba, muchos partidarios del multiculturalismo argumentan desde un punto de vista cultural-relativista y fomentan los guetos islámicos en nombre del comunitarismo.

(Ob. Cit. pp.43)

Desde mi punto de vista, el aislar a la sociedad musulmana no es para nada un signo de integración, de esta manera seguirán siendo desplazados. Bassan Tibi expresa que Europa no está dispuesta a aplicar sus principios liberales y pluralistas al islam y no existe siquiera la voluntad de tolerar a un estado islámico democrático en su suelo, y cita el conflicto bosnio, durante el cual los europeos fueron incapaces de frenar la matanza serbia, el genocidio y la limpieza étnica de los musulmanes europeos. (Nezar, 2003).

Frente a este panorama se hacen camino los musulmanes que, en algunos de los casos se encuentran fuertemente comprometidos en el ámbito

político, y desean que su religión sea aceptada, respetada e incluida en el modelo europeo sin que esto signifique renunciar a su identidad.

Nezar AlSarayyad (2003) asume este conflicto como una nueva oportunidad de revisar la identidad de Europa.

[Europa] Es un producto artificial formado por nacionalidades y poblaciones étnicamente distintas. En cierta forma su creación histórica se debe a una reacción frente a la amenazadora proximidad del mundo islámico en cuanto a la época postcolonial, la inmigración de musulmanes, tanto trabajadores como residentes ciudadanos, ha planteado nuevos retos y posibilidades de formación de identidad. Los musulmanes, los ciudadanos de los distintos estados-nación europeos y la propia Europa disfrutan ahora de la nueva oportunidad de revisar sus identidades y formar otras nuevas.” (pp.43)

Por lo que hasta que estas nuevas identidades sean revisadas en coherencia con la pluralidad y la tolerancia, los musulmanes seguirán tratando de ser escuchados, buscando que la pertenencia a Europa no signifique que su religión deba ser neutralizada.

[Respecto a esto menciona Tibi] Necesitamos superar la islamofobia occidental, pero la satanización de Europa que practican algunos no parece el mejor camino. A los que estamos comprometidos con el diálogo cultural no nos sirve de nada cambiar una fobia por otra.

(Ob. Cit. pp.56)

Por lo que el autor propone flexibilidad de ambas partes para llegar a un acuerdo que les favorezca a todos, y que permita a las diferentes identidades coexistir.

Este es el contexto sobre el que se desarrolla la obra *Vírgenes Negras*. Una Alemania dividida, en la que la inclusión de los musulmanes es tema de fuertes discusiones, donde hay posturas políticas que los excluyen como parte de la población, sufren de discriminación, son marginados, y no gozan de los mismos derechos que los alemanes naturales, aunque hayan nacido en Alemania.

Aisha, como lo menciono anteriormente, es una adolescente que tiene que encarar esta realidad todos los días, y su discurso es resultado de las circunstancias en las que crece, siendo parte de una minoría que cada vez toma más presencia en Alemania, la misma que no se ha sabido integrar a la sociedad. Por otro lado, esta sociedad *liberal* choca en muchos aspectos con las enseñanzas del islam, de manera que, como adolescente musulmana inmigrante, Aisha, tiene mucho a que adaptarse y no está muy de acuerdo con ciertos puntos.

Antes de pasar al siguiente capítulo, en el siguiente apartado, me gustaría tratar de manera muy breve, la condición de la mujer musulmana.

### **1.E) La condición de la mujer musulmana.**

Para tocar este tema, primeramente, hay que reconocer, que la práctica del Islam sobre todo en países del medio oriente tiende a la violencia de género. Estas conductas se escudan en la creencia de que Dios ha otorgado al hombre derecho sobre las mujeres. Sin embargo, tal como nos comenta la autora Dolors Bramon en su libro *Ser mujer y musulmana*, esta marginación de la mujer no es característica del islam únicamente sino de todas las religiones con las que comparte raíces, dicho de otro modo: el cristianismo y el judaísmo presentan pasajes en sus textos sagrados en los que exponen a la mujer como si fuera inferior al hombre.

Las religiones a lo largo de la historia no han dado un trato igualitario a las mujeres. Éstas han sido – y siguen siendo- las grandes olvidadas y marginadas de las diferentes instituciones religiosas, que están organizadas en su mayoría, por no decir en su totalidad, de manera jerárquico-patriarcal y desarrollan un discurso androcéntrico legitimador de la discriminación de género apelando, con frecuencia y sin fundamento a los fundadores e incluso a la misma divinidad.

(Bramon, 2009)

No podemos considerar que el judaísmo y el cristianismo van un paso adelante que el Islam, ya que aún en éstas se sigue considerando a la mujer inferior al hombre. Un ejemplo claro de esto, es que las mujeres no pueden desarrollar ni tener la misma importancia que un hombre dentro de estos círculos, tan es así que una mujer jamás podrá aspirar a uno de los cargos más altos de estas órdenes religiosas, quedando relegada y teniendo siempre que ser representada por un hombre. “Hasta el día de hoy,

los monoteístas no han sido especialmente democráticos ni justos con las mujeres a pesar de que en todas sus ramas haya habido iniciativas tan meritorias como silenciadas.” (Ob. Cit. 38)

Sin embargo, Bramon (2009) si reconoce algunos avances del Islam con respecto a otras religiones, por ejemplo, en el siglo VII ya se menciona que la mujer tiene alma. Eso constituye un gran paso si se compara con los textos del judaísmo y el cristianismo: todavía la escolástica, en el siglo XIII, discutía si las mujeres la tenían o si era vegetativa o de otro tipo.

También menciona que el Islam sostiene la afirmación sobre la igualdad de hombres y mujeres desde el punto de vista espiritual, ya que el texto coránico habla de las creyentes y los creyentes, haciendo énfasis de la importancia y el reconocimiento de ambos. Lamentablemente esta particularidad se perdió con los exégetas que comentaron el Texto Sagrado utilizando exclusivamente el masculino. Esta omisión sistemática de la mención del género femenino se acentuó hasta convertirse en la norma a partir de la muerte del profeta.

Bramon nos invita a hacer el ejercicio de reconocer cuál era el papel de la mujer en nuestra sociedad hace tan sólo 50 años. Por lo que deja en claro, que la mujer ha sido marginada durante la historia y no sólo so pretexto de la religión.

Por lo que se comenta si esta desigualdad tan marcada del Islam, se debe más bien a que los textos han sido malinterpretados. Pero antes de hacer una lista de desigualdades e injusticias de las que las mujeres musulmanas son víctimas, quiero mencionar que para mí investigación fue más nutritivo incorporar aspectos positivos de su cultura, con la finalidad de no marginar al personaje y poderlo representar con convicción.

Bramon aconseja que para poder acercarnos a la cultura del Islam, debemos evitar escandalizarnos por la condición de la mujer musulmana, por mi parte considero que es necesario evitar colocarnos en una posición de superioridad, ya que sostengo que ahí tienen origen los prejuicios que nos alejan de la objetividad. Tenemos que voltear a vernos primero y reconocer nuestras propias carencias como sociedad, menciono esto ya que esta obra me sensibilizó

y me hizo reconocer similitudes con mi cultura y preguntarme si realmente la mujer occidental tiene derecho a reconocerse como liberada.

Simplemente, en México no podemos hablar de que la equidad de género esté consolidada. Y aunque las leyes nos protegen y se nos han otorgado derechos, en la práctica no se pueden ejercer con plenitud.

La obra *Vírgenes Negras* representó para mí una oportunidad de observar el mundo Islámico en contraste con mi realidad. Y develó cuanto prejuicio hay en nuestra sociedad hacia la cultura musulmana. Por esto hago mención de que si vamos a observarla debemos de hacerlo sin colocarnos en el punto en que creamos que nuestra cultura no es violenta, y tiene todo resuelto en cuanto al derecho a la mujer se refiere.

Las mujeres mexicanas actualmente, vivimos en una sociedad marginal, donde la violencia contra la mujer alcanza unos índices que dan terror.

Nueve mujeres son asesinadas cada día en México y seis de cada diez han padecido violencia. Estos datos fueron denunciados por ONU Mujeres, que exigió garantizar los derechos humanos de mujeres y niñas en nuestro país.

En México, al menos 6 de cada 10 mujeres mexicanas ha enfrentado un incidente de violencia. El 41,3 por ciento de las mujeres ha sido víctima de violencia sexual y, en su forma más extrema, nueve mujeres son asesinadas al día, apuntó ONU Mujeres, con base en datos estadísticos de distintos organismos.

(Excelsior, 22/11/2018)

En México, las mujeres seguimos luchando por nuestros derechos, con la esperanza de que en un punto cercano pare la violencia contra la mujer y logremos la equidad de hombres y mujeres, en los ámbitos académicos, sociales y laborales. Por eso más que escandalizarnos u horrorizarnos con el Islam debemos mirar estos hechos como una oportunidad de buscar condiciones más dignas para la mujer tanto a nivel nacional, como en otros lugares del mundo.

En el caso del Islam, como lo mencioné en el apartado de las consideraciones geográficas, es indispensable saber que las prácticas violentas

hacia la mujer no rigen en todos los países donde la religión se hace presente, hay países como Alemania, Francia y Reino Unido, en donde las musulmanas viven con la tranquilidad de saberse protegidas y libres. Inclusive, en Egipto han surgido movimientos que realizan esfuerzos para regresar a las escrituras Sagradas, reivindicar el papel de la mujer en las sociedades del Islam y reconocer sus derechos. De hecho, ya se habla de un feminismo Islámico.

Estos movimientos consideran que se ha malinterpretado la palabra del Profeta, y que a este malentendido contribuyen, los textos escritos que no pertenecen a la palabra de Dios, tales como el *sunna* o tradición y la *sharía*. Bramon, cuestiona la validez de dichas escrituras, ya que el profeta quería que el Corán fuera la única guía espiritual de los creyentes. De algún modo se podría decir que no se puede fiar de estas, si el mismo profeta no estaba de acuerdo con su redacción. A más de que antes de la muerte del profeta se había tenido la intención de revisarlas.

Actualmente, se está buscando en distintas partes del mundo hacer reformas en la manera de practicar esta religión.

[Un claro ejemplo de esto es que] El Parlamento de Asuntos Religiosos de Turquía hizo público en julio del 2006 que procedía a revisar la sunna, o tradición del Profeta del Islam, se trata de una serie muy variada de dichos y hechos atribuidos a Mahoma, memorizados por los fieles y recopilado por escrito tres siglos después de su muerte. Desde el punto de vista histórico, por lo tanto, su fiabilidad es bastante dudosa. (Ob. Cit. 35)

Esta revisión tiene como objetivo expurgar su contenido y sacar todo lo que pueda ser humillante para las mujeres o pueda justificar la violencia contra ellas. El gobierno turco se mantuvo al margen de la iniciativa ya que en aquel entonces era laico. Aunque hay que comprender que este intento no es para alterar nada de lo fundamental, sino para prescindir de las muestras de patriarcalismo propias de la época y la sociedad en la que nació el Islam.

Esta nueva edición de la sunna se tenía planeada para el 2007, y aunque hasta ahora no se han tenido noticias, según la autora Bramon Dolors,

es algo que se tiene que celebrar, ya que se muestra una buena disposición a cambiar la realidad de las mujeres musulmanas.

### 1.E. I) Las violaciones a los derechos de la mujer

“El tema de la mujer en el Islam es delicado y aparece a menudo en los medios de comunicación de manera muy evidente, centrada sobre todo en el velo, la ablación, y la lapidación por adulterio.” (Bramon, 2009, pp.17) Tristemente en diferentes países se tienen prácticas que atentan contra los derechos humanos de las mujeres musulmanas.

Según el informe de Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo 2006, hay una discriminación legal de las mujeres en la franja de países que va desde Marruecos a Irak. La promoción de la mujer en estos países resulta difícil porque algunas fuerzas políticas ven ese hecho como una imposición de occidente, sin embargo, la situación de las violaciones individuales y colectivas de los derechos humanos se ha agravado desde el 2004.

(Ídem)

Sin embargo, hay que subrayar que no en todos los países en donde el Islam se ha esparcido, se llevan a cabo estas prácticas. Por lo que se debe evitar la satanización del Islam y poner a todos los musulmanes en el mismo saco. “(...) el Islam no puede ser entendido como una religión monolítica e inmutable, y tampoco se puede hacer lo mismo respecto a su práctica.” (Ob. Cit, 26) Hay grupos Islámicos muy amables con la mujer tal es el caso de los musulmanes del *Bahais* y la tribu *Ahmadiya*.

Estos grupos traen consigo la esperanza de revindicar el papel de la mujer y evitar caer en prácticas que violan los derechos humanos de las mismas, tales como la ablación, la circuncisión y la lapidación, que no figuran en el libro sagrado, estas prácticas del islam que son especialmente violentas y crueles. A continuación, haré una breve descripción de las mismas.

**La mutilación genital** que es la extirpación total o parcial de los genitales externos de las mujeres, es una práctica que se lleva a cabo en algunos 40 países, veintiocho de los cuales son africanos.

(...) hay que indicar que algunas prácticas que han perdurado hasta el día de hoy, ni siquiera son mencionadas en él. Por ejemplo, la circuncisión masculina o su modalidad aplicada a las niñas bajo varios- y condenables – grados de mutilación.

(Ob. Cit. pp. 46)

Esta práctica se lleva a cabo con el supuesto objetivo de la purificación y para mitigar el deseo de la mujer. Se practica a las niñas entre 4 y 8 años, antes de la primera menstruación, con graves riesgos sanitarios y consecuencias irreversibles en la salud de la mujer.

La sexualidad de la circuncidada queda seriamente dañada, suelen tener problemas para dar a luz, por lo que el 30% termina en cesárea y con riesgo de desgarrar las cicatrices. Actualmente se encuentra prohibida en Egipto, en Estados Unidos y su práctica en este último lugar es considerada delito federal. También es perseguida, en Francia, España y en otros países europeos.

En España, se han hecho esfuerzos para evitar que se viaje a países donde es permitido, y que las niñas regresen mutiladas, de hecho, estos actos también son considerados ilícitos en este país, con penas que van desde los 6 a los 12 años de cárcel.

En relación con la **lapidación**, Dolor Bramon, comenta que no es una práctica Islámica, sino Judía, que se encuentra en *La Tora* -El libro Sagrado de los judíos - y que se ha usado, porque en la tradición se cuenta que el profeta ordenó que dos Judíos que eran adúlteros fueran apedreados hasta morir, debido a que *La Tora* así lo dictaba y quería juzgarlos de acuerdo a sus leyes. Sin embargo, esta práctica no se encuentra en el Corán. Por lo que es uno de los malentendidos que figuran en la tradición. El castigo que aparece en el Corán es de 100 azotes, tanto para el hombre como para la mujer. Y difiere en términos de las esclavas, de las mujeres solteras y de las casadas.

Por otro lado, el **repudio** es cuando un musulmán decide separarse de su mujer. Es cruel en el sentido de que el hombre puede tomar esta decisión sin comentarle a su esposa, sin embargo, hay un periodo variable en que la mujer puede permanecer en la casa, sostenida por su esposo. Una vez que la separación se ha efectuado la mujer puede conservar la dote y al transcurrir 3

meses con su sangrado menstrual normal, puede volver a unirse en matrimonio si así lo desea.

Respecto a la creencia de que el Corán permite **golpear a la mujer**, un pasaje lo acredita, a condición de que se hayan intentado otros métodos y la mujer no muestre cambios en su conducta. Además de que el Corán expresa que no se debe pegar a la mujer en la cara, en el pecho, el vientre, ni en ningún lado que pueda lesionarla, o que le deje marcas.

(...) ante este único fragmento coránico que habla efectivamente de la posibilidad de pegar a las mujeres, creo que sólo hay una interpretación posible; la práctica del maltrato era tan común en la época del nacimiento del Islam, que los hombres la consideraban un derecho. Como en los casos de la poligamia o el repudio, el texto se hace eco de la situación sin que eso quiera decir que sea partidario de ella, sin que hoy nos tenga que escandalizar. Tiene que quedar muy claro que el fragmento que estamos tratando es el único y que, por el contrario, son muchas las aleyas que hablan de la necesidad de acuerdo y de la buena relación que ha de haber entre los esposos, quienes tienen que esforzarse por tener una buena armonía familiar.

(Ob. Cit. pp.40)

Bramon sostiene que hay muchos fragmentos del Corán en donde se pide que se cuide de la mujer, y expresa que es más apreciado por Dios el perdón y la misericordia que el castigo. Bramon sostiene que "(...) no todas las mujeres se ven afectadas de la misma manera por cuestiones religiosas, porque otros componentes socio políticos y económicos condicionan su vida; eso es así en el ámbito del Islam como en de otras creencias y culturas." (Ob. Cit., pp. 26)

Dicho esto, me parece este trabajo una oportunidad, para reflexionar sobre nuestra propia cultura y sociedad, y buscar ser una sociedad más justa para todos los individuos.

Para poder comprender el contexto del personaje, fue indispensable hacer una investigación muy profunda con respecto a la cultura Islámica, especialmente cómo vive la mujer musulmana en Alemania. Por este motivo, decidí dedicar el Capítulo 1 completo a compartir los hallazgos de mi

investigación sobre el islam, porque considero que ésta fue de extrema relevancia para poder crear mi personaje y también porque me gustaría que el lector conociera estos aspectos. Esta indagación es crucial para comprender a nivel intelectual aspectos políticos y religiosos que afectan al personaje y que son mencionados en el texto.

Debo decirlo, investigar sobre el islam es como brincar en un pozo sin fondo, hay mucha más información de la que se puede abarcar en un trabajo de investigación, sin embargo, fue un viaje excitante y muy gratificante.

Finalmente quiero compartir esta cita: “No se consigue arrojar una luz sobre una religión, una figura divina, un mito o un rito en particular, más que descifrando el sistema ideológico que subyace en las instituciones sociales o religiosas.” (Ob. Cit., pp. 11)

No me puedo jactar y decir que gracias a esta investigación he descifrado el sistema ideológico del islam, pero sí puedo decir que he podido comprender las posturas más radicales del islam sin acusarlas. Lo cual ha sido de gran utilidad para interpretar a este personaje.

## Capítulo 2:

### Proceso creativo: Los ensayos.

Este capítulo tiene como finalidad hablar de aspectos significativos para el proceso de montaje de la obra de teatro *Virgenes Negras* de los autores alemanes Feridun Zaimoglu y Günter Senkel. La razón por la que escogimos esta obra fue para probarnos en el ámbito actoral, con este objetivo en la mira fuimos en búsqueda de un texto potente, que nos retara actoralmente y a través de este poner en práctica los conocimientos adquiridos durante la carrera de *Literatura Dramática y Teatro*. Y en mi caso particular, trabajar con el método de Strasberg, estudiado a través de las clases de actuación con Natalia Traven, con la que cursé los cuatro últimos semestres de actuación.

Para poder hacer esto posible seleccionamos una obra que nos permitiera explotar estos recursos, leímos diferentes piezas teatrales, algunas conocidas, algunas raras y complejas, pero fue *Virgenes Negras* el texto que elegimos porque cumplía con los requisitos necesarios para tener un proceso digno para nuestra titulación.

La obra teatral de Zaimoglu y Senkel nos sedujo por varias razones, las cuales podría resumir en tres puntos: el primero es que *Virgenes Negras* está compuesta por monólogos, y por su naturaleza podíamos reducir el número de actores, y no tener que complicarnos con los horarios de ensayo, además que hacer un monólogo implica mucho más esfuerzo actoral; en segundo lugar nos llamó la atención que es una obra poco conocida, y representaba la oportunidad de probar con dramaturgia nueva, pero lo que hizo que fuera la obra ideal es que es una obra emotiva, compleja y que sucede en un contexto distinto al nuestro. Fue esto último lo que la distinguió y atrapó nuestro interés.

Esta obra para mi representa un parteaguas en mi carrera ya que gracias a ella conocí recursos, actorales, psicológicos, y técnicos de los cuales hablaré a lo largo de este informe. Este montaje tuvo en general dos momentos, que yo describiría como el momento de gestación y el momento de concreción. En el primero, nos ayudó una directora y en el segundo nos apoyó un director. Fue gracias a estos dos guías que el proyecto maduró y se logró.

En este capítulo me enfocaré al proceso creativo: los ensayos, la técnica actoral con la que abordamos el texto y las problemáticas a las que nos enfrentamos durante la puesta en escena, así como las soluciones que fuimos encontrando en el camino. Para estos fines expondré los recursos actorales que utilicé.

Dentro de este capítulo he incluido dos subtemas dedicados a la técnica actoral y un poco de la historia de la actuación vivencial, para entender cómo se va formando la inquietud de responder emocionalmente a los retos que impone un personaje.

La principal herramienta para el montaje de *Vírgenes Negras* fue el método de Lee Strasberg, y durante los ensayos por petición de la directora revisé la teoría que expone Yoshi Oida en sus libros: *Un actor a la deriva* y *El actor invisible*. A razón de esto he incluido una reflexión sobre algunos aspectos que fueron relevantes para el proceso de esta obra.

La directora que nos apoyó en el proceso de gestación, sugirió ejercicios algunas veces con enfoques más físicos y de uso de imaginación para apoyar objetivos particulares de los personajes. El director que posteriormente nos ayudó a concretar el proyecto, tenía un interés más vivencial, enfocado al uso de la emotividad del actor. Después de todo se complementaron.

El método de Lee Strasberg y de Yoshi Oida, podrían parecer de primera impresión muy distantes, sin embargo, he descubierto durante esta última aproximación que estos dos autores comparten muchos objetivos, aunque los ejercicios que propone uno y otro pueden diferir en ocasiones.

Por este motivo he decidido mencionar la importancia de Yoshi Oida dentro de este proceso actoral, primero porque ha sido una necesidad para el montaje de la obra *Vírgenes negras*. En segundo lugar, porque me ha ofrecido un sustento a la perspectiva que tengo sobre la técnica actoral.

Uno de los puntos que captó más mi atención de Yoshi Oida es el énfasis que pone en la importancia del manejo emocional para el actor. Él considera que la emoción debe sobresalir a la corporalidad, ya que es lo que la hace trascender y en esto estamos de acuerdo. Por ese motivo, decidí darle un lugar en este informe.

## 2.A.) Reflexiones sobre *Un actor a la deriva* y *El actor invisible* de Yoshi Oida.

Esta exploración de la propuesta de Yoshi Oida y el método de Strasberg, más que destacar las diferencias en la cultura y en la técnica, busca ver los puntos donde ambas técnicas convergen y se complementan. De manera que en este apartado desarrollaré las afinidades entre los autores Oida y Strasberg.

De entrada, podría parecer que los ejercicios que propone Yoshi Oida para desarrollar las habilidades del actor son más físicos (posturas, movimientos, respiración), sin embargo, Yoshi tiene muy presente la importancia del manejo emocional, que acompaña a la acción y la llena de significado, considerando en algunos casos a la emoción por encima de la expresión física.

Es en este punto donde ambas técnicas se encuentran, y se abrazan, ya que, ambos autores están de acuerdo que, si el contacto con la emoción no está, no se está realizando un trabajo completo. Tanto Oida como Strasberg dan una importancia total a las emociones.

Cuando estén aprendiéndose un papel tienen que hacerlo al cien por ciento, recurriendo tanto a la vida interior como a la expresión física a su máximo. Sin embargo, si cuando actúan persisten en trabajar sólo la expresión física a su máximo, impiden que la vida interna llegue al público. Si atenúan ligeramente la expresión externa, entonces el público podrá sentir lo que suceda internamente (...) No significa que la expresión externa se ablande o se entorpezca, sino dar un mayor valor a la expresión interna en la actuación.

(Oida, 2005, pp. 82)

Strasberg propone ejercicios orientados al uso de las emociones: contactarlas, mantenerlas, expresarlas y traducirlas acotadas al carácter del personaje. En el caso de Yoshi (2005), vamos a ver que propone ser sensibles a los impulsos del cuerpo. Nos invita a reaccionar a placer de lo que está contenido en él.

Es decir, ser sensibles a las necesidades de expresión del cuerpo, ya que escoger las acciones *no se trata de una decisión intelectual, sino de escuchar lo*

*que el cuerpo quiere decir.* Por lo que apuesta a desarrollar una mayor conciencia del cuerpo y sus impulsos.

Con el trabajo se adquiere una mayor conciencia del cuerpo, de sus preferencias, y se va notando como aún la más mínima variación física, puede afectar nuestros estados interiores. Uno empieza a habitar realmente su cuerpo, y ver como las más sutiles modificaciones afectan nuestro panorama interno. Sentir, al actuar. Esta misteriosa conexión a cada instante es algo realmente maravilloso.

(Oida, 2005, pp. 72)

Así pues, tanto la emotividad como la corporalidad están comunicadas, una puede afectar a la otra, ambas son parte fundamental en la expresión del actor. Y como bien dice Stanislavski: "Si una acción no tiene fundamento interno, no puede retener la atención." (1982a, pp.35)

Para la escuela vivencial el uso de las acciones en escena debe suceder 1) porque hay un propósito para ello y 2) estar dotada de vida interior. En el caso concreto de Strasberg, anterior a los impulsos se encuentra la emoción, ésta es la que va generar el impulso, que posteriormente se traducirá en acción. Por lo que simplemente Strasberg dirá: *contactar, encontrar, expresar*. Que básicamente es exponerse a las emociones, ceder a estos impulsos y permitirles suceder.

Como podemos notar, ambos autores tienen un mismo propósito: la expresión de la emotividad y las acciones significativas. Ambos dan gran valor a lo interior, y consideran que la forma debe tener contenido emotivo.

Lee Strasberg propone para poder contactar con las emociones, recrear la sensorialidad de un objeto o una persona, a través de una memoria o recuerdo específico. El actor debe recrear por medio de la memoria de los sentidos, cómo es el contacto con esta persona u objeto, temperatura, sabor, textura, olor, etc., es decir, hacer una exploración por medio de los canales perceptuales, (la vista, el tacto, el gusto, el olfato, y el oído) para poder revivirla en el pensamiento.

Esta rememoración no es anecdótica, la atención se centra en los sentidos únicamente, con la intención de que nuestras emociones afloren, y poder

reaccionar con verdad a las situaciones, personas u objetos que la escena nos presenta.

Yoshi, también comprende la importancia de atender a las sensaciones. En su libro *El actor invisible*, pone el ejemplo de que para interpretar a un anciano es necesario atender a las sensaciones que produce la edad y no únicamente copiar los rasgos externos. La actuación para él va más allá de la mera imitación, se centra en descubrir las causas y dejarse afectar por estas.

Si al estudiar actuación se concentran en la estructura fundamental –el interior- el “fenómeno” –la expresión externa- surgirá automáticamente. Con gran frecuencia los actores registran un *efecto* y deciden imitarlo, pero eso no es lo que genera una buena actuación. En lugar de eso necesitan entender de donde proviene ese *efecto* y que es lo que causa su existencia. Si copian la expresión externa de algo sin entender su estructura fundamental su trabajo no tiene sentido.

(Oida, 2005, pp. 124)

De esta manera Yoshi invita al actor a ir más allá de lo evidente, a reflexionar sobre las acciones que el personaje tiene, y no sólo imitarlas. No se habla de una recreación ni mucho menos, pero se cede mucha importancia a trabajar lo interno, o lo que él llama el *fenómeno*. De tal manera que, para expresar dolor, es importante que el recipiente contenga esa emoción y no sólo la forma.

Sí no disponen de una estructura fundamental que sostenga las acciones los detalles de su expresión no van a ser verdaderos, pero, igualmente, sí no saben cómo hacer que esta profunda estructura sea visible ante el público no habrá comunicación.

(2005, pp.125)

Es decir, hay una relación inquebrantable entre la acción y la emoción, yo diría que una alimenta a la otra, y se van modificando mutuo a mente, al tiempo que las acciones van progresando o que van ocurriendo acontecimientos nuevos. Quizá a lo que se refiere Yoshi con el *fenómeno* no es más que la sensibilidad para permitir que los acontecimientos internos nos modifiquen en escena.

Pero para lograr que esta relación fenómeno-emoción-acción suceda es indispensable entrenar el cuerpo. Yoshi confiere gran importancia a esto último, ya que considera que debemos ser sensibles a lo que el cuerpo quiere, y la única manera de tener esta comunicación es el entrenamiento, para saber leer nuestros impulsos.

Él aconseja escuchar al cuerpo, pero para ello el cuerpo debe de estar vivo: “Un cuerpo que no está vivo no puede decir qué es lo que quiere”. (Yoshi, 2005, pp. 72) Por lo que una de las principales cualidades que el actor debe desarrollar según Yoshi es la conciencia de su cuerpo, para poder sentir estos mensajes que manda y poder desarrollarlos en acciones.

Yoshi propone para esto, trabajar corporalmente a diario. Él considera que un cuerpo entrenado tendrá más posibilidades de resolver las tareas escénicas, a pesar de que parezcan difíciles. “Aun cuando se les pida realizar algo completamente nuevo y desconocido, el cuerpo va responder de manera adecuada. Automáticamente va encontrar el modo fácil y correcto de hacer casi cualquier cosa. (2005, pp. 77)

Sin embargo, pone énfasis en que el actor no sólo debe entrenar el cuerpo, también la mente. Yoshi cree que en una buena actuación deben estar presentes dos elementos: *el dominio técnico y el libre flujo de la mente*. Dice que es necesario que el actor pueda tener la mente tranquila. Esto no quiere decir que no deba de haber emoción, sino que la emoción debe suceder y dejarla ir (soltarla de manera que quede en un punto muerto para poder dejar que las siguientes emociones surjan). Ya que, de otra manera, una única emoción nos dominaría, y el personaje no sería completo.

Por lo que considera que la mente siempre debe estar en un estado de equilibrio, para poder dejar que las emociones vengan y se vayan. En sus palabras: *hacerse forjar una mente tranquila pero receptiva*. O como diría Joseph Talma “*La mente fría y el corazón ardiendo*”.

Referente a esto Yoshi agrega que “El propósito de todo entrenamiento debería incitar a la libertad tanto de cuerpo como de la mente, y todo aquello que produzca lo contrario debería de ser evitado.” (2005, pp. 86)

Para ello es necesario cuidar el tipo de entrenamiento que se lleva, ya que hay una relación tan fuerte entre cuerpo y mente que, si se realizan ejercicios que causen ser flexibles del cuerpo, la mente se vuelve flexible, si por el contrario se realizan ejercicios repetitivos de rigidez la mente se vuelve inflexible.

Yoshi piensa que: “Cuando el cuerpo y el ser interior están bien acoplados, los más pequeños cambios físicos provocan variaciones en las sensaciones internas.” (Ob. Cit. pp. 120)

Por otro lado, yo agregaría que los pequeños cambios emocionales o sensoriales deben causar modificaciones en el cuerpo. Estas variaciones tal vez no puedan verse, pero si sentirse. Puede tratarse únicamente de la calidad del movimiento o del tipo de energía que se emplea en él, o tal vez un cambio en la cualidad de la acción que permita al espectador saber que algo le ocurre al personaje y poder transitar con él y seguir la historia.

Estas variaciones son las que vuelven una acción orgánica y evitan la rigidez. Por lo que es importante dejarse impactar por las variaciones de la emoción de manera positiva. Con esto último, me refiero, a permitir expresar la emoción mediante acciones que ayuden a contar la historia, o nos dejen ver el carácter del personaje.

No sólo la palabra es importante que esté acompañada de significado también la acción. El actor debe ser capaz de interpretar un personaje, y para ello debe buscar acciones que sean específicas. Muchas veces, en la búsqueda de acciones significativas, el actor se pierde, y comienza a proponer cosas demasiado rebuscadas, que al final resultan poco convincentes y claras para contar la historia.

Desde mi punto de vista, el actor debe ser cuidadoso, a la hora de elegir una acción, no quiero decir con esto que no sea válido probar cosas diferentes, a lo que voy, es que debe haber un impulso interno real para realizar la acción. Esta acción debe funcionar para la escena, para la historia, e ir de acuerdo al carácter del personaje. Para mí esto significa que una acción es eficaz.

Para Yoshi “Una acción física eficaz es aquella que hace que uno se transforme o permite que uno llegue a comprender mejor.” De manera que, si la

acción que se propone no está construyendo a favor de contar la historia o mostrar al personaje, no estamos siendo congruentes.

Strasberg considera que “El actor debe ser capaz de crear la conducta, el estado de ánimo y la vivencia del personaje. El estado emocional es el que determina la acción física.” (1989, pp.198) Esto a su vez facilita la congruencia entre el impulso y la expresión.

Una manera de encontrar la acción correcta y poderla desarrollar es escuchar a nuestro cuerpo, leer el impulso que éste nos propone. Puede que esta acción se más simple, pero más poderosa.

Lo importante de aquí es preguntarle al cuerpo hacia donde quiere seguir. No es una decisión intelectual en donde el cerebro le diga al cuerpo lo que tiene que hacer. Se trata de escuchar el propio sentido del tiempo que el cuerpo tiene.

(pp. 98)

Considero que escuchar al cuerpo es importante tanto en la técnica de Strasberg como en la de Yoshi. No hay nada más importante que dejar que la sabiduría de nuestro propio cuerpo nos guíe. El cuerpo es el maestro de la expresión, que día a día nos acompaña en la vida. Por lo que es fundamental ceder a sus impulsos y expresar lo que él nos propone.

Yoshi plantea que las acciones deben encontrarse preguntándole al cuerpo: *¿Quieres cambiar de posición o de acción? ¿Por dónde sientes que estaría bien?* “Es una decisión del cuerpo. Tienen que encontrar respuesta del cuerpo. Si no lo hacen de esta manera puede verse muy artificial o fabricada.”

(Ob. Cit. pp. 71)

Y como bien lo dice Yoshi, no es cuestión de demostrar que tan virtuoso soy sino de contar una historia: “(...) el trabajo del actor no consiste en demostrar lo que él puede hacer, sino transportar al público a otro tiempo y espacio.”

(Ob. Cit. pp. 71)

Por lo que en ocasiones es más significativa una acción simple que concentre toda la energía en un movimiento pequeño que hacer una machincuepa. En palabras de Yoshi: simple no significa ordinario. “Simple

significa básico y universal, las acciones simples pueden tener un efecto profundo.” (Ob. Cit. pp. 29)

La lectura de las obras de Oida, tuvo gran eco dentro del proceso de montaje de la obra *Vírgenes Negras*. Considero que fue una piedra angular que ayudó a que yo pudiera concretar este proyecto, ya que a través de sus libros adquirí información que me ayudó a buscar soluciones a las problemáticas a las que me enfrenté durante el proyecto.

Este apartado lo he realizado como una pequeña exploración de las afinidades de Strasberg y Oida, ya que más adelante en el apartado de *Problemáticas y soluciones del montaje a nivel actoral*, hablaré de las herramientas que la lectura de estos libros me ofreció, y no quisiera que pareciera que estoy tomando a dos autores indisolubles. Sino que se pueda entender que ambos buscan un mismo fin, aunque en apariencia los caminos que toman son distintos.

A continuación, hablaré del *método de Strasberg* para profundizar en los aspectos relevantes de *este*, así como sus particularidades y diferencias con respecto al *Sistema* de Stanislavski.

## **2.B.) El método de Lee Strasberg: Un sueño de pasión.**

Para hablar de Lee Strasberg es necesario conocer cuáles son sus influencias, lo que lo lleva a desarrollar *el método*. Por este motivo en este apartado comparto algunos aspectos importantes de su vida, de manera breve, esta información la he tomado de su libro *Un sueño de pasión*, donde relata su travesía por el teatro, sus descubrimientos y la influencia que sus precursores tuvieron sobre él.

Lee Strasberg nació en Budzanow, Polonia. Llegó a Estados Unidos en 1909. El autor comenta que fue una época grande del teatro.

Tuve la suerte de iniciar mi experiencia como aficionado al teatro de Broadway en una época considerada una edad de oro de la interpretación. Vi el trabajo de Eleonora Duse, Giovanni Grasso, Laurette Taylor y otros grandes intérpretes.

(Strasberg, 1989, pp. 34)

De los que observó maravillosas creaciones en sus personajes y quedó asombrado. Strasberg refiere que notó que estos actores realizaban grandes creaciones en su trabajo por la capacidad de vivir en escena, de ahí dedujo que *el actor que calibra a la perfección la realidad, la vivencia y la intensidad de las emociones hace una gran creación de personaje; y que actuar no es sólo producir un desborde de temperamento o siquiera demostrar una emoción profunda, es ver la vida del personaje a través del actor, ver un personaje que piensa y que siente.* Ya desde ese entonces el autor considera que era buen observador y que sabía distinguir entre *lo verdadero y auténtico, y la mera habilidad superficial.*

Strasberg confiesa que las obras que más influyeron en su trabajo fueron las de Edward Gordon Craig. “Puedo decir sin temor a exagerar que construyeron el factor intelectual más importante que me llevó a dedicar mi vida al teatro.” (Ob. Cit. pp. 50) Lee Strasberg atesora el *Postulado* de Craig, en donde exige al actor *responsabilidad, capacidad y excelencia.* Él considera que estos puntos son influencia permanente en su propia búsqueda.

Otra de las grandes influencias de Lee Strasberg, es Stanislavski, ya que durante su formación como actor fue alumno de Richard Boleslavski que a su vez fue discípulo de Stanislavski, por lo que desarrolla gran interés en la técnica de este último.

Strasberg considera *el método* como una continuación y extensión del trabajo de Stanislavski. Él menciona que “Antes de los descubrimientos del gran director ruso Constantin Stanislavski, se pensaba que la actuación era producto de la inspiración o de factores externos.” (Ob. Cit. pp. 24)

Es importante, destacar que Strasberg, no sólo conoce el trabajo de Stanislavski a través de Boleslavski, sino que tuvo la fortuna de verlo actuar durante su gira con el Teatro de Arte de Moscú. Esta experiencia fue muy grata para él, y describe el trabajo actoral de la compañía como colmado de una *autenticidad viva, constante, detallada,* y que era expresada así por todo el elenco. “Desbordaban de vivencias vigorosas, intensas, llenas de color; en cada momento aparecían las maravillosas creaciones de los personajes.” (Ob. Cit. pp. 63)

Sobre esta experiencia el autor agrega: “El teatro de Arte de Moscú nos mostró por primera vez que actores de distinto nivel de talento alcanzaran la misma grandeza, por ser capaces de expresar la misma intensidad, autenticidad, convicción y veracidad.” (Ob. Cit. pp. 65) Y es gracias en gran medida a la gira de esta compañía que Strasberg decide ser actor y persigue el objetivo de alcanzar la verdad escénica.

Richard Boleslavski y María Ouspenskaya,<sup>iv</sup> decidieron quedarse en Estados Unidos y fundar una escuela el *American Laboratory Theatre* dirigido por Boleslavski, donde en 1923 Lee Strasberg comenzó sus estudios de actor.

Las premisas de esta escuela estaban basadas en el trabajo de Stanislavski. Entre las que destaca Strasberg: <<*no basta con vivir el papel una vez y representarlo muchas veces. El actor debe vivirlo en cada función.*>> Por lo que además de los medios técnicos del actor– voz, dicción, movimiento del cuerpo, etc.- se prestaba atención a la técnica de las emociones. Otra de las premisas era: <<*jamás se disocian los sentimientos de la técnica exterior; se los usa en cada representación*>>. Sobre esto último Stanislavski decía:

Un gran actor debería estar completamente dotado de sensibilidad, y debería especialmente sentir lo que interpreta. Debe sentir la emoción no solamente una y otra vez mientras estudia su parte, sino en mayor o menor grado cada vez que actúa, no importa que sea la primera o la milésima vez. (1982, pp. 12)

Posteriormente sus alumnos tomarán este conocimiento y será base de la técnica vivencial. Según Stanislavski, el trabajo vivencial en el actor significa: ser lógico, coherente, pensar, esforzarse y obrar de acuerdo a su papel, usando las emociones del actor. “El objetivo fundamental de nuestra arte es la creación de la vida interna del espíritu humano y de su expresión en forma artística.” (Ob. Cit. pp. 15) Los medios para llegar al uso de las emociones eran la *concentración* y la *memoria afectiva*.

Strasberg expresa: “Las enseñanzas de Constantin Stanislavski y sus discípulos modificaron, además de mi vida, todo el teatro del siglo XX.” (1989, pp.63) Con base en estas formaría más tarde en 1931, el *Group Theatre* junto con Harold Clurman y Cheryl Crawford, con el objeto de formar una compañía

capaz de representar obras y a la vez desarrollar un método sistemático de formación de actores sobre la base de la obra de Stanislavski. Más tarde, en este grupo comienza a desarrollar *el método*.

En 1951, Strasberg asume la dirección artística del *Actors Studio*. Es el fundador del *Lee Strasberg Theatre Institute*, con sedes en Nueva York y los Ángeles, que hoy en día continúan con su obra.

La incidencia del sistema propuesto por Stanislavski tiene como bien lo refiere Strasberg alcance hasta nuestros días. Es por esto que cuando uno pretende trabajar el método es indispensable conocer sus orígenes de los que hablaré en el siguiente capítulo.

### 2.B.1) Antecedentes del Método de Strasberg.

Lee Strasberg, en su libro *Un sueño de pasión* dedica un apartado a la técnica de Stanislavski, debido a que su método está basado en la obra del autor, por este motivo me parece pertinente revisar brevemente algunos puntos de la obra de Stanislavski.

El proceso de construcción de la obra de Stanislavski comienza en 1897, cuando Stanislavski y Vladimir Nerirovich-Danchenko fundaron el *Teatro de Arte de Moscú*, con la intención de formar un teatro nuevo, libre de estereotipos y convencionalismos teatrales.

En la primera puesta de *La Gaviota* de Chejov que montó la compañía, Stanislavski *indagó en la lógica y conducta de cada personaje y su relación sensorial con los objetos que le rodeaban*. Ahí fue, según Strasberg, cuando éste descubre la lógica de la *vivencia*.

La *vivencia* es la actuación que se caracteriza por *el sentimiento interior que modera la conducta externa*, es decir, el uso de las emociones para interpretar y crear un personaje.

También, Stanislavski tomó conciencia de que la creatividad en escena requería un estado de *ánimo creador*. Este no estaba sujeto a la voluntad del actor, sin embargo, quería descubrir las condiciones bajo las cuales existía mayor probabilidad de que la inspiración penetrara en el espíritu del actor y aprender a recrearla a voluntad cada función.

Posteriormente, descubrió que la relajación y la concentración juegan un papel fundamental en el *ánimo creador*, así que desarrolló técnicas de relajación y concentración. Más tarde descubrió que mientras más concentrado se está, los sentidos se aguzan.

Stanislavski empezó a centrar su atención en los sentimientos del personaje. Lo importante era la verdad del actor, ya que las sensaciones y las vivencias internas del actor se expresan en las palabras y las reacciones externas del personaje.

Stanislavski menciona en su libro *Un actor se prepara*, que todos en la vida, a cada momento sentimos algo. Por lo que fomenta que el actor en escena debe experimentar emociones todo el tiempo, de otra manera la actuación es puramente mecánica. Él cree que la actuación mecánica empieza donde termina el arte creativo. Y reflexiona que en la actuación mecánica no hay lugar para ningún proceso vivo. Por lo que las acciones deben estar fundadas en las emociones y que deben tener un objetivo, sólo de esa manera pueden ser verdaderas. Él considera que un papel cimentado en la verdad, progresa: por el contrario, el que se hace sobre un patrón estereotipado decae.

En 1920, Stanislavski fue invitado a participar en una serie de conferencias dirigidas a actores y cantantes de ópera, donde bosquejó los procesos de concentración, relajación y memoria emocional. Ahí expresó la necesidad de trabajar con objetos imaginarios. Él pensaba que, si el actor era capaz de concentrarse en los objetos, fueran físicos o imaginarios, el actor se olvidaría del público, y podría fluir mejor en escena.

También descubre que la relajación juega un papel fundamental en la expresión del actor. La relajación dota al actor de libertad de movimiento y de la capacidad de controlar sus cuerpos con asombrosa sencillez y elasticidad. Al mismo tiempo facilita la correcta concentración para prestar atención a todo lo que esté relacionado con la acción física inmediata o con las personas con las cuales actúa en la obra. Stanislavski cree que la comunicación interna es uno de los elementos más importantes de la interpretación. La comunicación entre dos actores en escena y entre el actor y el público. Estas son las bases de lo que más tarde sería su *sistema*.

Stanislavski define su *sistema* en el *Manual del actor* como “(...) un método de trabajo para los actores, que les permita crear la imagen de un personaje, alentar en él la vida de un espíritu humano y, por medios naturales, expresarlo en el escenario de forma bella y artística. (1982b, pp. 49)

Y hace 3 proposiciones de recursos que resumen el *sistema*. La primera: Para lograr vivir en escena el actor tiene que estar a) libre físicamente, es decir, en control de músculos libres; b) su atención tiene que estar infinitamente alerta; c) debe poder escuchar y observar en escena como lo haría en la vida real, es decir, estar en contacto con la persona que actúa frente a él; d) debe creer todo lo que suceda en el escenario, que esté relacionado con la obra.

La segunda proposición es: *el estado creativo interior*. Esto hace posible para un actor ejecutar acciones que debe efectuar de acuerdo con los términos de la obra, ya sean psicológicas internas o físicas externas. En realidad, en cada acto físico hay un motivo psicológico interior que impele a la acción física, igual que en toda acción psicológica interna hay también acción física, que expresa su naturaleza síquica.

La unión de estas dos acciones da por resultado la acción orgánica en el escenario. Entonces, esta acción es determinada por el tema de la obra, su idea, el carácter de cierto papel, y las circunstancias dadas por el autor.

La tercera proposición es: Para poder vivir en escena es necesario *el estado creativo interior, la acción y los sentimientos verdaderos*. “Es por este medio que se acercará más a lo que llamamos *metamorfosis*, considerando siempre que usted ya ha comprendido adecuadamente la obra y su idea, su tema y la trama (...)” (Ob. Cit., 49-50) De esta manera dará forma en su interior al carácter del personaje.

Stanislavski fue el gran precursor en el desarrollo de un *Sistema* para la preparación del actor. Sin embargo, según Strasberg, *no llegó a resolver el problema de la expresividad del actor*. Su discípulo, Vajtangov y Boleslavski ayudaron al actor a entender el problema y con esta base es que Strasberg logra desarrollar su método.

Como el mismo Lee Strasberg dice en su libro un sueño de pasión: *el método* es una técnica de actuación que se basa en los principios y

procedimientos del *sistema* de Stanislavski con el agregado y las clarificaciones de Vajtangov. A los cuales él coloca sus propias interpretaciones y procedimientos.

Strasberg dedicó su vida a crear ejercicios muy detallados, para poder aplicar las enseñanzas de Stanislavski. De esta manera desarrolla un método más preciso para el manejo de las emociones. Lee Strasberg hace algunas modificaciones, crea sus propios ejercicios exploratorios, modifica la forma de aplicar ciertos recursos, por lo que existen diferencias entre el *sistema* y el *método*.

Uno ejemplo de esto es el *sí mágico*. Strasberg considera que el uso de esta práctica puede en ocasiones ser insuficiente, por lo que usa la reformulación de Vajtangov. La reformulación requiere que el actor realmente sienta que la situación afecta su persona a fin de lograr el resultado artístico deseado. [El actor] (...) trata de sustituir la realidad que indica la obra por otra que le ayude actuar según las exigencias del papel. (Ob. Cit. pp. 14)

Para explicar esta reformulación, Strasberg en *Un sueño de pasión* (1989) toma de ejemplo que en una ocasión la obra le exigía a un actor que reaccionara de manera violenta ante una injusticia, esta circunstancia le resultaba muy remota al actor, por lo que creó una modificación: pensó que esta injusticia le ocurría a alguien muy querido por él. Esto le ayudó a crear los resortes emocionales para reaccionar con la intensidad que requería la escena.

Sin embargo, antes de entrar de lleno a hablar de las especificidades del método quisiera recalcar que entre el *sistema* y el *método* existen no sólo años de distancia sino generaciones, y hacer un recuento, aunque sea superficial de la vorágine de expresiones que se originaron entre la creación del *sistema* y *método*, cabe mencionar que se tomarán en cuenta las que resultan más relevantes para la técnica vivencial o que tienen alguna conexión con esta.

### ***De Stanislavski a Strasberg***

La necesidad de poder asirse a algo concreto es lo que orilla al actor a tratar de buscar un método o una técnica, que vayan más allá de las conocidas artimañas corporales de imitación y vocales de declamación. Por este motivo,

veremos que durante el siglo XX despuntan varias teorías para el entrenamiento del actor y su profesionalización.

Ya desde el siglo XIX, había inquietud respecto de promover otro tipo de actuación que fuera más allá de las poses y las inflexiones de voz. En palabras de Sarah Bernhardt:

(...) el papel del actor, en vez de verse facilitado, exige más reflexiones y búsquedas, pues al mismo tiempo debe de hacer patentes sus emociones propias y participar del alma colectiva. Es legítimo, pues, concluir que cuanto más se perfecciona el arte del dramaturgo, más trabajo impone al artista que quiere mantenerse en primer plano.

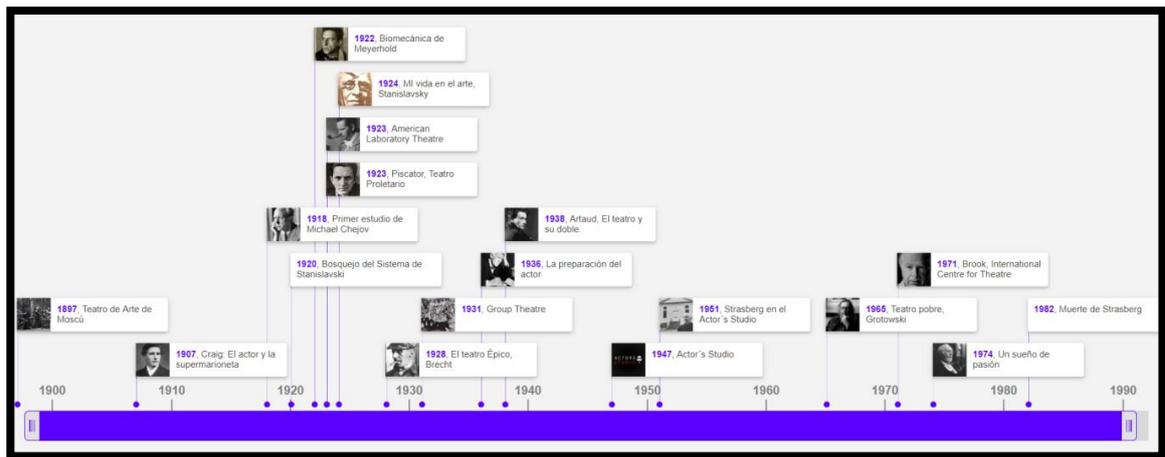
(Bernhard, 1994, pp. 58)

Este párrafo resume a la perfección, la pesquisa de diversos artistas de teatro para poder montar las entonces nuevas dramaturgias, que a partir del realismo exigieron del actor más rigor en su arte. Está constante evolución del teatro sin freno, ha transformado y sigue innovando día día las fórmulas de la actuación hasta el presente.

Parece una exageración cuando se habla de la importancia de las teorías stanivlaskianas en todo el teatro del siglo XX. Sin embargo, aunque así lo parezca, su trabajo ha sido punto de partida, para muchos teóricos del teatro y sigue impactando. No es gratuito que varias de las mentes más brillantes del teatro fueron alumnos o colaboradores de Stanislavski. Entre los más destacados tenemos a Vajtangov, Tairov, Bolevslavski, Michael Chejov, Meyehold, Craig, Stella Adler, entre otros.

Sin embargo, sería mentira presumir que la búsqueda de Stanislavski no fue nutrida por una cantidad de acontecimientos remarcables que revolucionarían la concepción del arte occidental y buscarían el perfeccionamiento de la técnica del actor.

En la siguiente línea del tiempo podemos observar los principales teóricos de Teatro que crearon un impacto trascendental para el teatro del siglo XX.



Después de la creación *del Teatro de Arte de Moscú*, el nombre de Stanislavski comenzó a tener eco, gracias a sus espectáculos donde se buscaba la calidad desde en lo escénico- actoral hasta la dramaturgia, debido a esto fue que Stanislavski se convirtió en un referente para el arte de su tiempo. “(...) nuestro teatro siempre reconoció que el papel primordial en el escenario pertenecía al actor. A causa de él, por y para él, se hacía todo cuanto era posible.” (Stanislavski, 1981, pp. 148)

Fue justamente durante esta época que Stanislavski comenzó a preguntarse si un actor podría ser capaz de generar a voluntad el *ánimo creador*. Es por este motivo que el teatro de Arte de Moscú, es el inicio de esta línea del tiempo, ya que juega un papel fundamental en lo que más tarde sería el *Sistema*.

Paralelamente a la creación del *Sistema* se observa que despuntaban otras teorías, que para bien o para mal, tenían como referente a Stanislavski, ya sea para seguir la senda ya andada y ahondar en la técnica propuesta por este, o para regresar a las preguntas originales que llevaron a Stanislavski a sus construcciones y reformular las respuestas.

Veremos pues las teorías de Piscator, Brecht, Artaud, entre otros autores. Muchas de estas exploraciones no sólo responden a la búsqueda de técnicas actorales sino a otro tipo de exploraciones expresivas, como son las llamadas vanguardias.

Stanislavski vive en una época de gran efervescencia que va desde el realismo y el naturalismo atravesando por el simbolismo, el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, etc. Si bien no podemos decir, que

haya tenido presencia en cada uno de estos movimientos podemos saber que tuvo algunas puestas en escena que corresponden a búsquedas personales para desarrollar su técnica y hacerla aplicable a las dramaturgias de su tiempo. Haré una breve descripción de las vanguardias para entender la enorme tarea que se propuso con esa acción Stanislavski y también para comprender porque se juzgó que su técnica no era aplicable a cualquier dramaturgia.

Las llamadas vanguardias tratan de promover otras formas de expresión artística, todas ellas fueron una reacción en contra del naturalismo del que Emille Zola fue máximo representante. En 1878, Zola escribió *Le Naturalisme au théâtre* donde establece las bases del **naturalismo**.

En este tratado explica que "(...) su *tarea consiste en tomar al hombre, disecarlo, analizar su carne y su cerebro.*" (Zola, 1989, pp.159) Destaca que el teatro debía apoyarse en el estudio de los cuerpos y la observación de la naturaleza. Busca imponer el método científico en la literatura.

Dicho de otro modo, *el hombre es sometido a la acción del medio*. Los naturalistas buscan hacer una investigación sobre la naturaleza de los seres y las cosas abordando la psicología y la fisiología, de forma impersonal, sin atender a la moral de la época. De esta manera los personajes comienzan a ser no sólo burgueses, sino lo más bajo de la sociedad, tales como ladrones, prostitutas, etc., fuera de los estándares del momento. La razón que ellos defendían era que "No se puede ser moral al margen de lo verdadero." (Ob. Cit, pp.197) por eso hacen visibles los vicios de los personajes, no sólo las virtudes.

El naturalismo aportaba decorados realistas, una dicción natural, gestos cotidianos. El actor obligado por las exigencias de la interpretación naturalista se vio en la necesidad de replantearse la autenticidad de su encarnación y buscar la *verdad escénica*. Esta verdad significó para los actores expresar los estados de ánimo del personaje de manera genuina, lo cual requería una aproximación distinta a lo ya conocido. Es en este marco que Stanislavski comienza su búsqueda del *Sistema*. Es a esta *naturalidad* a la que se opondrían las vanguardias más tarde.

(...) el devenir de la estética teatral de finales del siglo XIX se centra en el debate de lo que se ha canonizado como *tradición*. Se ponen en cuestión

sus presupuestos poéticos, su práctica y sus finalidades sociales. De pronto la crítica que había enmudecido temerosa ante la presunción científica del naturalismo, al mirarse despierta en una sala teatral que por más experimentaciones anunciadas seguía siendo un teatro y no un laboratorio, se volvió contra él y convocó al consenso antinaturalista.”

(De Tavira, 2013, pp. 29)

Fue así como se empiezan a gestar diversos movimientos. A finales del siglo XIX, los poetas **simbolistas** que ansiaban reaccionar contra la moda realista ignoraron las necesidades escénicas. Renunciaron al actor y dejaron a la poesía como principal, *el alma era magnificada y los cuerpos olvidados*. “Y así, en su propósito de restablecer la supremacía del espíritu sobre la carne, el teatro simbolista se convirtió en verbo puro. El actor se vio reducido al papel de estatua parlante.” (Aslan, 1979, pp.103)

Esto quiere decir, que el movimiento simbolista renuncia al teatro, elevando la literatura.

Todos los esfuerzos de los autores precedentes para forjar un estilo adecuado a la escena son negados por los autores simbolistas: éstos se lanzan a interminables monólogos, no temen las reiteraciones y elaboran un teatro estático exento de anécdota y de conflicto.

(Ob. Cit. pp. 104)

Aslan considera que los simbolistas no lograron aliar el teatro y la poesía.

En *El Teatro de Arte de Moscú* se montaron algunas obras simbolistas, sin embargo, Stanislavski confiesa que la técnica en aquel entonces era deficiente para poder aventurarse a nuevos textos.

Para interpretar obras simbólicas hay que penetrar firmemente en el personaje, atrapar su contenido espiritual, cristalizarlo, saber pulir el cristal obtenido y hallar para él una forma artística, clara y brillante que sintetice toda la esencia polifacética y compleja de la obra. Para una tarea de tal envergadura nos faltaba experiencia, estábamos perdidos en una técnica interior que aún no dominábamos. Los conocedores explicaban el poco

éxito que teníamos diciendo que el estilo realista de nuestro arte no podía convivir con el simbolismo. Pero, en realidad, la causa fue otra, justamente la opuesta: en las obras de Ibsen nuestro realismo era deficiente al pretender expresar su esencia, su vida interior.

(Stanislavski, 1981, pp. 236)

Dentro de los teóricos que se nutrieron del simbolismo encontramos a Craig y a Meyerhold, ambos que fueron colaboradores de Stanislavski en uno de sus laboratorios. Meyerhold experimentó con el simbolismo para oponerse al realismo de Stanislavski. Por otro lado, Craig creía que el actor debía desaparecer en beneficio de las ideas. El teatro para él estaba destinado a presentarnos la imagen de la vida y los infortunios de la existencia.

Él decía que “Es necesario sacar a la luz, no la copia de la naturaleza sino la revelación de los símbolos de los que, la naturaleza contiene.” (Ob. Cit. pp. 107) Exige del actor control absoluto. Decía *el actor con menos fuego y menos egoísmo*. Cuestionando a los actores de la época que se perdían en la pose y los aplausos.

Las teorías de Craig desde mi punto de vista, han sido algo mal interpretadas, y condenadas por esto, ya que Craig exigía del actor una *supermarioneta*, declaración que a muchos actores les pareció humillante, pero Stanislavski, Strasberg, y yo coincidimos, con que él se refugiaba en la idea utópica de la marioneta debido a la decepción que le causaba la poca maestría de los actores de la época, que evidentemente, exigía nuevos panoramas.

Más tarde entre 1865 y 1895, la cultura oriental influenciaría la pintura y la literatura francesas. Los autores occidentales comienzan a familiarizarse con las tradiciones del teatro oriental y la interpretación. Según Aslan esto tiene implicaciones en el teatro de occidente, los autores que se benefician de estos son Craig, Brecht, Artaud, Brook. De los puntos que los occidentales rescatan de oriente (sólo por mencionar algunos) son:

- ✚ La convención teatral
- ✚ Contención de la emoción
- ✚ La sencillez de los decorados
- ✚ La mutabilidad de un personaje en otro

## ✚ La respiración

Estas fuentes le aportan al simbolismo la certeza de que existen otras formas además del naturalismo, “Le convence de que la espiritualidad realiza el arte.” (Aslan, 1979, pp. 112)

Posterior al simbolismo tendremos el **expresionismo**, que aparece hacia 1907. Nace en Alemania y se extiende en otros países. “En un mundo sometido a un proceso de mutación, sacudido por las convulsiones sociales y arruinado por la guerra el expresionismo afirma la supremacía del alma.” (Ob. Cit. pp.121)

El movimiento tiene como objetivo crear a un hombre nuevo. Según Aslan, en la obra expresionista predominan los poderes del alma, el dolor de estar en el mundo. Incita al espectador a la acción revolucionaria, a la toma de conciencia. Anunciando el teatro de Piscator y Brecht.

[Para el dramaturgo expresionista] “(...) la naturaleza, la realidad no existen más que a través de su visión personal de los mismos, y esa visión nace del horror de la guerra, de la rebeldía contra una civilización mecanizada, en un período de agitaciones sociales que prefiguran grandes catástrofes.” (Ídem)

Se rechaza las leyes antiguas del teatro, la verosimilitud, continuidad, y la progresión de la acción. El texto es reducido a frases cortas, o unas pocas palabras.

En cuanto a la actuación se refiere, la técnica expresionista impone al actor una reformulación de su tarea ya que el actor no debe tratar de convertirse en el personaje sino de vivir la aventura de la pieza, sentirla con todos los sentidos, construir en sí mismo un universo. Debe preocuparse de que el espectador con su imaginación siga la pieza, para ello emplea la fuerza en la expresión corporal, el éxtasis y el trance estático; revela la idea de la acción antes que la acción propia, con la intención de alcanzar la unidad *palabra- gesto*, es decir, hablar con el cuerpo, moverse con las palabras; romper con los gestos cotidianos, realizar gestos aislados que suceden sin transición, al borde de la caricatura.

Aunque Stanislavski en un punto se aleja de las vanguardias, tiene sus propias exploraciones en algunas de ellas, y se beneficia, de algunas de las

aportaciones que se van haciendo en cuanto a los decorados, la escenografía, la aparición de nuevos instrumentos teatrales, etc.

Posterior al expresionismo, encontraremos un afloramiento frenético de nuevas experimentaciones escénicas, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, de las cuales, sería difícil distinguir unas de otras ya que “Las piezas «Dada» interpretadas por sus autores o las piezas futuristas presentadas en el Laboratorio Art et Action se parecen como gotas de agua a las piezas que a veces se clasifican bajo la etiqueta surrealista.” (Aslan 1979, pp.130)

Sin embargo, estos movimientos tienen cada uno manifiestos distintos en donde exponen sus búsquedas y propósitos. A continuación, los mencionaré de manera breve:

**Futurismo** del que Tommaso Marinetti es representante y escribe el *Manifiesto futurista*. Este movimiento se desarrolló principalmente en Italia entre 1909 y 1930, en Francia y en Rusia. Los futuristas se han preocupado de los problemas escénicos más que los dadaístas o los surrealistas. Marinetti está en contra del drama psicológico, la verosimilitud, el tema del amor. Los escenógrafos y directores de escena futuristas celebran la no-obediencia al autor, el no-respeto a la exactitud histórica, la intrusión de la modernidad en la escena, la orientación hacia el music-hall antes que un teatro dramático.

**El surrealismo.** El surrealismo, liderado por el artista André Breton, quien hace su manifiesto surrealista en 1925. Pauta en el subconsciente, ese movimiento estaba caracterizado por un arte impulsivo, fantástico y onírico. Búsqueda del mundo irracional, oculto y amordazado por la conciencia racional moldeada por la cultura y las imposiciones sociales. “Se trata de un teatro onírico, mitológico y claramente simbólico donde se remite al mundo primitivo del inconsciente colectivo.” (Vizcaino, 2011)

Entre sus pretensiones está acatar a lo ilógico, lo irracional o el absurdo, lo onírico o delirante. Lo imposible como posible, la expresión del humor negro, lo cruel y lo absurdo. Los historiadores han señalado como antecedentes de la escritura dramática surrealista los títulos *Ubu Roi* (1896) de Alfred Jarry o *Les mamelles de Tiresias* (Los pechos de Tiresias, 1917) de Guillaume Apollinaire.

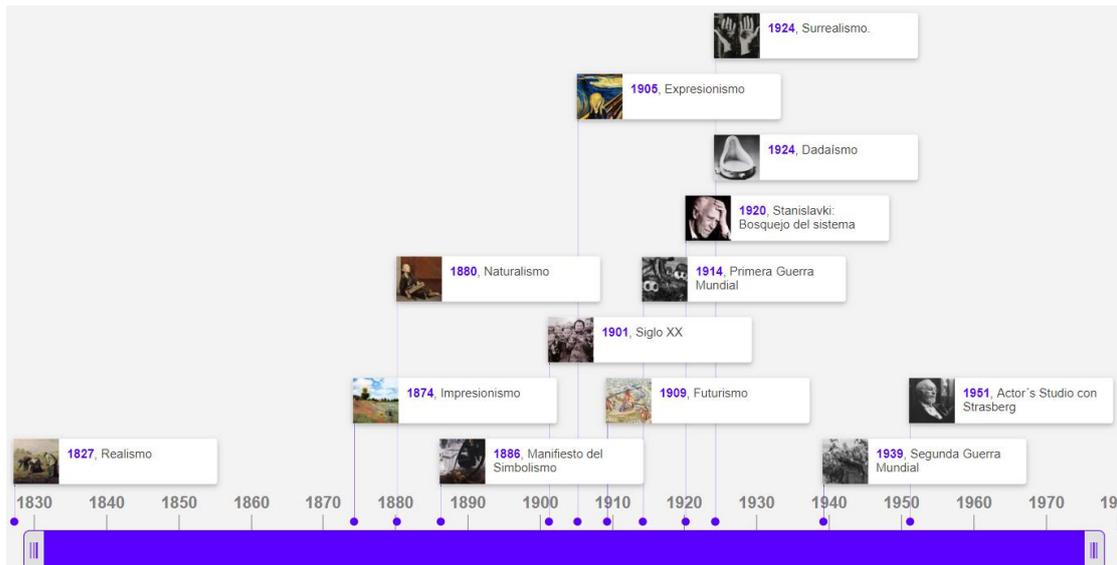
El teatro surrealista intentaba dar rienda suelta en palabras y acciones a las imágenes oníricas extrañamente yuxtapuestas. “De ahí, que los espectáculos poseían, en su mayoría, un predominio del texto sobre la acción dramática, no brindando gran atención al diseño o composición plástica de la escena. Sin embargo, algunas aportaciones como el introducir imágenes cinematográficas en los espectáculos, pueden ser consideradas como significativas dentro del quehacer escénico de los surrealistas.” (Fernández, 2012)

**Dadaísmo.** No era una estética particular, sino un comportamiento: insumisión a todo, rechazo de las coacciones intelectuales, de la lógica, del razonamiento, de lo trivial, regresión a la infancia, retorno hacia el comienzo.

“Las principales características del dadaísmo son: la espontaneidad del arte pautada en la libertad de expresión, en el absurdo e irracionalidad.” (Aidar, 2019) Según Aslan (1979) el dadaísmo era exhibicionista y no disimulaba su afición a las manifestaciones públicas; es más, incluso las buscaba, provocando a los espectadores para mejor afirmarse, pero sin utilizar casi nunca actores profesionales para interpretar las piezas incluidas en programas que incluían lecturas de poemas alternando con manifiestos y canciones de inspiración Dada debidas al «azar».

El dadaísmo, el futurismo y el simbolismo no buscaron incidir en la técnica actoral, por el contrario, buscaron refugiarse en *no actores*, ya que consideraron “(...) que esta técnica a contracorriente debía ser más cómoda para los no actores que para los intérpretes con oficio, quienes difícilmente podían escapar a los condicionamientos de sus hábitos expresivos.” (Aslan, 1979, pp.31)

Las vanguardias trastocan la manera de concebir el teatro, pero no la técnica actoral. Esta puede ser la razón por la que Stanislavski, decide quedarse al margen de las mismas, ya que la principal preocupación de su teatro es el actor. A continuación, podemos ver una línea del tiempo. Se han tomado fechas de eventos importantes de estos movimientos, sin embargo, en caso del dadaísmo, el futurismo y el surrealismo no tiene una exactitud cronológica, ya que se llegaron a fusionar en varias ocasiones y es difícil discernir entre uno y otro.



[En palabras de Stanislavski (1981, pp.423) el trabajo de los hombres de vanguardia consistía únicamente en preparar el estado de ánimo social, en inculcar ideas nuevas explicando la inconsistencia de las viejas. Pero realmente no representan un paso en lo actoral según el mismo muchas cosas viejas fueron declaradas caducas e innecesarias por la sola razón de ser viejas, mientras que lo nuevo se reconocía como bello solamente en virtud de lo novedoso.

Si uno observa las particularidades del teatro a partir del futurismo podemos identificar que se alejan de lo que Stanislavski busca del teatro. Según Aslan (1979) las características del teatro del siglo XX son las siguientes:

- ✚ El **sentido de la provocación**, del escarnio, se busca aniquilar la tradición, acabar con el claro de luna sentimental y se evita el academicismo burgués. Veremos el espíritu de la ironía, la burla del futurismo y del surrealismo.
- ✚ **La desintegración del lenguaje**. Se ha suprimido la puntuación y preconizado lo inverosímil. La intriga desaparece; el texto se vuelve absurdo; se busca una escritura «inconsciente»: el lenguaje automático del surrealismo o la construcción incomprensible. Se pretende un lenguaje hablado, que no parezca premeditado. La disposición de la pieza bien hecha es abandonada.

- ✚ Se desvanece la noción de personaje. Éste se descompone, se hace apagado, puede ser un objeto;
- ✚ Desaparece la noción de autor: el director de escena reconstruye la pieza y se convierte en co-autor. Desecha la reconstrucción histórica, y la fidelidad al autor de la «trama»;
- ✚ El lugar escénico se remodela.

De la mano de toda esta construcción y replanteamiento del teatro, vendrán también a proponerse nuevas formas espaciales que exigirán al actor mayor adaptación y nuevos métodos para poder hacer su trabajo.

Uno de los grandes ejemplos es Craig y Appia quienes abren el camino al teatro de la abstracción. Las formas del teatro comienzan a cambiar, no sólo se cuestionan los estilos, también se comienzan a generar propuestas escénicas que van desde transformar los espacios, la importancia del director de escena, la exploración de los textos a través de su adaptación.

Según Aslan (1979) el actor se enfrenta en cada espectáculo a problemas nuevos: maquinaria, iluminación, proyecciones, espacio modelable según concepciones esféricas distintas, la interpretación simultánea en varios escenarios que sólo es percibida fragmentariamente por los espectadores y que sume al actor en un sentimiento de frustración. A la par se replantean los problemas acústicos y de iluminación.

Dentro de toda esta problemática se vio envuelto Stanislavski, mientras asimilaba todas estas nuevas posibilidades y aplicaba algunas de ellas a su trabajo seguía buscando la elaboración de un sistema ajustable a todas las dramaturgias.

Sin embargo, las vanguardias como ya lo vimos prescindieron en gran medida del dramaturgo y del actor, y tal como lo expresé antes los esfuerzos de Stanislavski estaban cimentados en la dramaturgia y en el actor.

(...) nuestra creación colectiva empieza con el dramaturgo, sin el que actores y directores nada pueden hacer.

(...) Para transmitir grandes sentimientos y pasiones se necesita ser un gran actor, es decir, tener un enorme talento, vigor y técnica. (...) Por eso, mientras esperamos la aparición del nuevo Dramaturgo y del nuevo Actor,

lo más provechoso sería perfeccionar y hacer avanzar la rezagada técnica interior del arte del actor hasta llegar a los límites alcanzados en el ámbito de las posibilidades escénicas externa.

(Stanislavski, 1981, pp.423)

Por este motivo Stanislavski se queda al margen de las vanguardias que van más allá del simbolismo, y condena que los antiguos recursos de interpretación, basados en las leyes orgánicas de la naturaleza creadora, han sido calificados de realistas y, en consecuencia, de anticuados para el nuevo arte, que es el arte de la convención formal o externa.

[Sostiene que] El nuevo teatro no ha formado ni un solo actor-creador con solidez en la representación de la vida del espíritu humano; no ha elaborado ningún recurso nuevo, ni ha hecho la menor alusión a investigar en el terreno de la técnica interna, ni ha formado ninguna compañía que pueda considerarse brillante; en una palabra, no producido nada relacionado con la creación espiritual.

(Ob. Cit., pp. 431)

La *técnica de las emociones* fue criticada en esos tiempos ya que ya no se ceñía a las búsquedas de los movimientos artísticos del siglo XX y sin embargo sobrevive a ellos. A pesar de estos cambios constantes y frenéticos podemos decir, que la técnica de las emociones prolifera. No sólo sobrevive a una cantidad de autores de teatro, a las vanguardias que se le oponen, sino a las distintas corrientes literarias que también de alguna manera trastocaron su propuesta y le hicieron cuestionarse.

[Stanislavski considera que] “Hay una imperiosa necesidad de estimular y elevar el nivel de la cultura espiritual y la técnica actoral hasta la misma altura que ha alcanzado actualmente la cultura física. Solamente entonces la nueva forma recibirá la necesaria fundamentación y justificación interna, sin la que carece de vida y pierde su derecho a existir.”

(Ob. Cit. pp. 432)

Por eso es que deja estos movimientos del lado para seguir indagando en la técnica de las emociones, la cual a través de sus discípulos llega hasta nuestros días.

A continuación, expongo los recursos del método de Strasberg que utilicé para el montaje *Virgenes negras*, y hago algunas clarificaciones sobre ellos, ya que son herramientas que ya había utilizado Stanislavski y sus discípulos, sin embargo, en algunos casos han sido adaptados y modificados para su uso en el *Método* de Strasberg.

## 2.B.II) Ejercicios del método aplicados al montaje.

En esta oportunidad hablaré de las principales herramientas de la técnica de Lee Strasberg que utilicé dentro del montaje *Virgenes Negras*. Hay tres elementos del método de Strasberg que son indispensables: la relajación, la concentración y la improvisación. Para la relajación usamos la silla; para la concentración la recreación de objetos imaginarios. Esta recreación de objeto será la base sobre la que se trabajarán los ejercicios del *método*, desde los más sencillos a los más complejos, así pues, lo usaremos para recrear desde un objeto o una persona, hasta un espacio, o para poder acceder a nuestra memoria emotiva.

Durante el montaje eché mano de diversos recursos del método de Strasberg: la recreación sensorial, la memoria emotiva, la sustitución y el ejercicio del animal. A continuación, expongo en que consiste cada uno.

La **recreación sensorial** de un objeto, es lo que Stanislavski llamaba *uso de objetos imaginarios*. Consiste en recrear por medio de los sentidos un objeto, un espacio o una persona. Es decir, recrear sus características: revivir su olor, la textura, su color, su peso, la sensación de sostenerlo en la mano, su tamaño, su forma, el sonido que hace, etc.

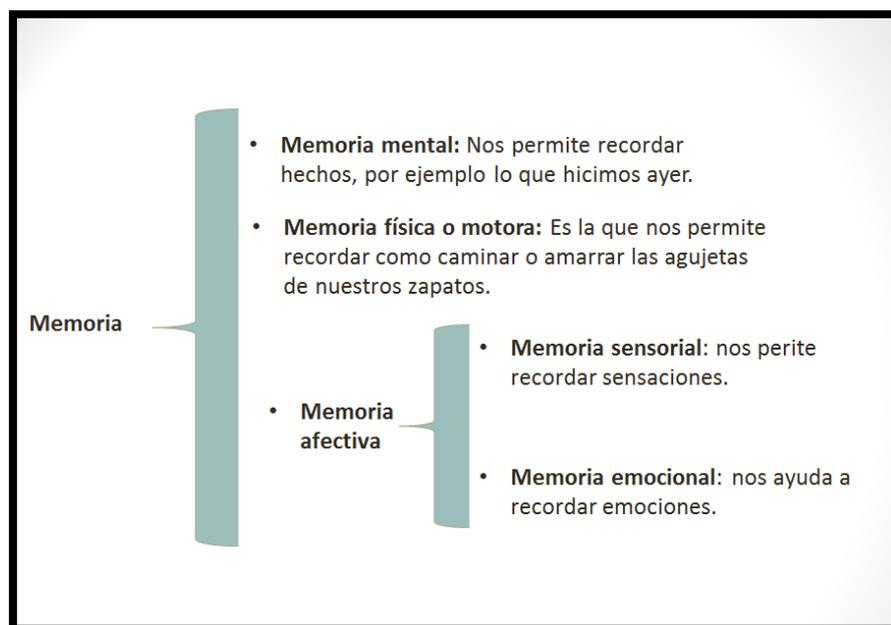
Strasberg, afirma que a partir de la recreación de objetos imaginarios el actor puede mantener la atención centrada en lo que hace y crear la realidad y la autenticidad de cada vivencia u objeto imaginario.

La **memoria emocional'** es utilizar un acontecimiento de algo que le haya ocurrido al actor en la vida real y asociarlo a una escena de la obra en a que se está trabajando. Para esto se hace una recreación de ese momento, no mediante

los detalles anecdóticos, sino por medio de los sentidos. Es decir, en qué lugar estaba, como olía, que tipo de luz había, que sonidos, quien estaba conmigo, etc.

Para comprender la memoria emocional, es necesario conocer que Strasberg divide la *memoria* en tres categorías: la *memoria mental*, la *memoria física*, y la *memoria afectiva*<sup>vi</sup>. Como lo podemos ver en el siguiente esquema:

Y divide la *memoria afectiva* en: *memoria sensorial*, que son las sensaciones físicas; y la *memoria emocional*, que evoca las vivencias de respuesta y reacciones intensas.



Uta Hagen hace la distinción:

A veces, el término *memoria emocional* es intercambiable con *memoria sensorial*, para mí son distintos vocablos. Yo relaciono la *memoria emocional* con el recuerdo de un acontecimiento que me asalta, el cual produce sollozos, risa, gritos, etc. utilizo el término *memoria sensorial* al referirme a las sensaciones fisiológicas (calor, frío, hambre, dolor, etc.).

(Hagen, 1990, pp. 45)

Para poder evocar la *memoria emotiva*, se debe revivir un momento específico de la vida del actor. Se recrea el espacio donde se encontraba en ese momento, los objetos y las personas que estaban a su alrededor, muy específicamente

cada cual, por medio del uso de los sentidos, deteniéndose en recrear cuidadosamente cada detalle. A través de esta exploración sensorial tendremos una respuesta emotiva. Y está emoción la usaremos para lograr los momentos intensos de la obra. “[Aunque] Los objetos de las recreaciones son imaginarios, la recreación es real. Cuando uno reacciona a un objeto imaginario la respuesta es idéntica a la que tendría si fuera real.” (Strasberg, 1989, pp. 143)

[Strasberg considera que] La *memoria afectiva* es el elemento básico para revivir y por consiguiente crear una vivencia auténtica sobre el escenario. Noche tras noche el actor repite no sólo palabras y gestos aprendidos durante los ensayos sino también el recuerdo de la emoción, que llega a través de la memoria del pensamiento y las sensaciones. (1989, pp.143)

Hagen menciona que *la emoción se recuerda para servir a la obra, como una revelación legítima del ser humano* Para poder desarrollarla de la manera correcta aconseja recordar las cosas que rodeaban el acontecimiento, los objetos asociados con la experiencia directa. “Después de todo, nuestras reacciones emocionales están basadas en una pila de recuerdos de nuestro pasado.” (1990, pp. 47)

Para recrear un espacio es necesario *formular la sensorialidad concreta de los objetos que lo componen*, no se puede pensar en generalidades. Se debe reproducir específicamente la sensación de estar ahí, recrear los sonidos, y lo visual, el sabor o el olor de los elementos que están en este espacio. Podemos evocar a las personas recreando el color de la piel, la forma de su cara, la temperatura de sus manos, su voz, su aroma. Para los objetos podemos explorarlos por medio de la sensorialidad de su textura, su peso, su color, su olor, su forma, etc.

Es decir, convivimos con ellos por medio de la evocación como si realmente estuvieran presentes, incluso es conveniente involucrar el cuerpo, es decir, si estoy sintiendo la piel de una persona, estiro la mano para tocarla, en el lugar donde la estoy recreando visualmente. La recreación sensorial es la parte primaria y fundamental de todo el trabajo de Strasberg. Con base en esta están formulados todos los demás ejercicios.

La memoria emocional se puede estimular una y otra vez para que la emotividad surja en los momentos que se requiere.

El actor aprende a controlar la *inspiración* mediante el ejercicio de la *memoria emocional*. Lo primero que se debe hacer para evocar o volver a vivir una experiencia es relajarse a fin de eliminar cualquier interferencia entre la actividad de la mente y las áreas cuya respuesta se trata de inducir. (Strasberg, 1989, pp.145)

Para esto Strasberg desarrolló la **relajación en silla**, que le permite al actor destensar sus músculos por medio de soportar su peso en la silla. Y relajar por medio de movimientos, cada parte del cuerpo específicamente, parte por parte. Cuando se realiza la relajación en silla de manera profunda uno se siente preparado para realizar los ejercicios sensoriales.

[Strasberg dice que] La tensión es energía innecesaria o excesiva que inhibe el flujo de pensamiento o la sensibilidad de la zona en cuestión. Es imposible despojarse por completo de tensión, pero el actor debe aprender a dominarla para que no inhiba las órdenes que le da al cuerpo. (1989, pp. 156)

La relajación en silla, consiste en descansar el cuerpo sobre la silla, y concentrar su atención en cada parte del cuerpo, podemos empezar esta relajación de cabeza a pies o de pies a cabeza. Es importante antes de empezar a mover el cuerpo, dejar caer los brazos libremente, desfasar un pie con respecto al otro, y cerrar los ojos. Lo primero que hago es verificar que mi entrecejo esté relajado y la mandíbula suelta. Si noto tensión, relajo, dejando caer ligeramente mi mandíbula, puedo abrir la boca, incluso moverla para asegurarme de que está correctamente relajada.

Una vez hecho esto, permito que mi cabeza se mueva hacia atrás y hacia delante verificando que los músculos del cuello y de la espalda se encuentren óptimos y relajados.

Me pregunto, *¿cómo me siento hoy?*, acepto la emoción que esté experimentando, y dejo que se manifieste. Sí siento que la emoción me embarga puedo dejar salir un *ahhhhhh*, relajado y largo; o bien un *ja*, golpeado, que llamamos estacato, porque es repetitivo. Esto ayuda a eliminar la tensión y dejar

que la emoción se libere. Estos sonidos los puedo realizar durante toda la relajación, cada vez que así lo necesite.

Cuando he realizado esta introducción permito que mi cuerpo resbale por la silla lentamente, vertebra por vertebra, hasta poder recargar mi cuello en el respaldo. Cuando estoy ahí, respirando profundamente, entonces puedo empezar a mover cada parte de mi cuerpo. Se debe mover parte por parte. Para relajar los brazos, por ejemplo, muevo primero el hombro, luego hago caramelos, haciendo círculos con el brazo completo pero relajado, después muevo el ante brazo en círculos, después la muñeca, finalmente muevo dedo por dedo.

Una vez que he movido cada parte de mi cuerpo específicamente, mientras me cercioro de respirar y relajar, hago un escaneo de mi cuerpo, y voy a esa parte específica, que aún guarda tensión y la relajo moviéndola. Es importante que durante la relajación se evite estar pensando, permito que los pensamientos vengan, pero los dejo pasar, no me detengo en ellos. Cuando estoy lista abro los ojos y comienzo a trabajar sensorialmente.

Relajar la tensión neuromuscular es importante, ya que esta dificulta la transmisión y vivencia de pensamientos sensaciones y emociones. “En ocasiones el actor experimenta la emoción que ha buscado generar, pero no puede expresarla debido a la tensión.” (Strasberg, 1989, pp. 157) Por eso es necesario hacer un ejercicio previo de relajación para poder prepararnos. Una vez relajada la mente y el cuerpo se procede a hacer la recreación sensorial del espacio, los objetos y/o las personas que el actor ha escogido para trabajar.

Strasberg (1989) confiere mucha importancia a la relajación, ya que considera que la disminución de la tensión física de ciertas zonas, sólo es posible si disminuye la tensión mental. Por esto, el actor durante la relajación en silla debe hacer un esfuerzo de mantener la mente lo más relajada posible. Si siente que está pensando de más, es necesario verbalizar, o hacer un *Ibrish*<sup>vii</sup>.

Otro de los ejercicios que usé fue la **sustitución**. Esta consiste en sustituir objetos o personas, a fin de que el impacto que tienen estos en nuestra psique sea mayor y más afín a las características del personaje.

Puedo sustituir a mi compañero actor, por ejemplo, con mi hermano, y la relación que tengo con él cambia, y de la misma forma la reacción a los estímulos

que mi compañero me ofrezca es recibida de una manera distinta. Si la asociación es bien lograda, puedo estimular enormemente la emotividad del personaje. Esta sustitución se hace recreando a una persona por medio de los sentidos.

O bien, puedo sustituir un objeto de la utilería por uno que sea mío en la vida real, es decir, si en escena tengo un cofre donde se supone que guardo las cartas de mi amado, puedo sustituirlo por mi caja de cenizas, que es un objeto que para mí tiene un valor simbólico muy grande, y con el que guardo una relación estrecha y celosa. Y la relación que tengo con ese objeto tomará más fuerza y especificidad.

Estos son dos ejemplos de cómo se puede usar la sustitución en escena.

Hagen (1990) reflexiona que la sustitución es remplazar a una persona u objeto por otro que le sirva para el mismo propósito a manera de buscar un trampolín psicológico. Trasladar la esencia de la experiencia a la escena. Con esto se busca encontrar acciones específicas cargadas de intención a fin de aceptar con fe los acontecimientos que propone la obra.

Por último, pero no por ello menos importante, está *el ejercicio del animal*, este le ayuda al actor a preparar un papel, y a reconocer la diferencia entre sí mismo y su personaje a fin de fortalecer sus atributos físicos y mentales. Strasberg lo aconseja usar cuando el actor demuestra tener características fuertemente subjetivas y sus emociones lo llevan a una conducta estática. Favorece la caracterización física.

La única exigencia sensorial es la observación, en un inicio. El actor observa determinado animal para descubrir sus movimientos y recordarlos con mayor exactitud. Luego trata de imitarlos de forma objetiva. En un principio todo se reduce a aprender a reproducir con su cuerpo la energía física del animal, a reconstruir la sensación de su vida física. Cuando aprende a imitar físicamente al animal, el actor hace que el animal se yerga, utilizando las energías del propio animal.

El proceso continúa hasta tener un humano con características animales. También se pueden emplear sonidos. El resultado es un personaje con voz y entonación humana, pero dotado de características del animal. Esto facilita que

el actor pueda crear un tipo especial de humano, y luchar contra sus propios hábitos.

Este ejercicio lo conocí en la clase de Aimee Wagner. Ella lo dirigió y lo aplicó para la creación de un personaje durante una improvisación. Más adelante en el apartado de *creación de personaje*, expongo la manera en que fueron utilizadas estas herramientas.

En el siguiente apartado hablaré de los ensayos, poniendo especial énfasis en el proceso de creación de personaje, así como la técnica y las aproximaciones actorales que emplee para llegar al resultado obtenido.

## **2.C. Creación del personaje.**

En este apartado describiré el proceso de creación de personaje que se llevó a cabo para la obra *Virgenes Negras*. Cabe decir que, aunque fue un proceso que buscó ser organizado no lo fue del todo. Queríamos hacer la investigación, el trabajo de mesa, las discusiones sobre las características de los personajes, y posteriormente comenzar a montar la obra, buscando por medio de ejercicios la expresión del personaje, y el trazo.

Sin embargo, la naturaleza de la obra exigió en múltiples ocasiones regresar a lo más básico, (ya fuese al texto, hacer un nuevo análisis, o investigar más a profundidad) para poder comprender a nivel más hondo algunos aspectos religiosos y psicológicos del personaje. Fue necesario ahondar en algunos temas, discutir nuestras impresiones de los personajes, desmontar o cuestionar el trazo, siempre con la finalidad de que lo que estábamos trabajando fuera congruente y honesto.

En los siguientes subtemas, profundizaré en cada una de las partes que fueron cruciales para el montaje de esta obra y cómo influyeron estas en el proceso creativo. Estas partes los he definido como: investigación; conocimiento y aproximación al personaje; y nivel de aplicación.

Para fines de este informe académico he realizado un apartado para cada punto, pero como dije antes, estos muchas veces fueron procesos paralelos.

## 2.C.I) Investigación.

El capítulo 1 de este Informe académico lo he dedicado a compartir con el lector la información que encontré y consideré más relevante durante mi periodo de investigación.

En el proceso de creación del personaje, fue necesario en varias ocasiones ahondar de manera más profunda en la investigación con respecto a la cultura Islámica, sobre todo en lo que respecta a la condición de la mujer musulmana en la sociedad alemana.

Para poder distinguir el camino hacia dónde dirigir mi investigación fue necesario revisar el texto y formular algunas preguntas, primero fueron las básicas, ¿quién es el personaje?, ¿de dónde viene? O más concretamente ¿cuál es su origen?, ¿a dónde va? Esto, con el objetivo de identificar cuáles son los móviles del personaje, y porque ha adoptado una postura trasgresora en la sociedad en que vive.

Digo trasgresora, porque el personaje no se expresa dentro de los límites en que una mujer se “debe” expresar, no sólo desde el punto de vista del islam sino de lo políticamente correcto dentro de la sociedad occidental alemana.

Esta investigación me ayudó a encontrar la singularidad de mi personaje. Gracias a esta logré integrar características que me permitieron dibujar y definir de manera más cercana el carácter de mi personaje, y poder familiarizarme con los rasgos sociales y psicológicos de Aisha.

Esta investigación me aportó información valiosa para caracterizar al personaje, me facilitó generar detalles semióticos, acciones escénicas específicas, a alejarme del cliché y explorar la parte humana del personaje.

Para poder encontrar esta particularidad regresé al texto incontables veces. Y a través de la particularidad del personaje pude distinguirlo, así como también al tener información generalizada pude entender más ampliamente cual es el discurso del personaje y encontrar que es lo que lo hace único, diferente y especial.

Mi primera aproximación al personaje fue a través de la religión y la historia del Islam, pero esto no fue suficiente, por lo que mi investigación fue de

lo más general a lo particular. No bastó con saber qué es el Islam, sino qué significa para una mujer adolescente inmigrante musulmana crecer en Alemania. Por lo que saber cuál es la condición de la mujer musulmana en Alemania fue fundamental.

Además de hacer diferentes ejercicios actorales y de imaginación, la información que adquirí gracias a mi investigación, me ayudó a comprender al personaje y alejarme de los prejuicios que me atacaban. Lo cual ha sido muy oportuno para interpretar a este personaje desde la empatía. Sin entender la totalidad de su contexto no hubiera podido trabajar este personaje con verdad, ya que tenía una resistencia que interfería en mi trabajo de actriz.

Esta investigación me ayudó a encarar este problema, y una vez que comprendí la situación en la que el personaje está, pude sacudirme los prejuicios y darle vida a este personaje de amor y de odio. Esto me ayudó también a poder disfrutar y celebrar lo que dice el personaje. Lo cual fue un alivio para mí como actriz y también como persona, porque ejercité mi flexibilidad.

### **2.C.II) Conocimiento y aproximación al personaje.**

A la par que investigaba sobre el Islam, revisé el texto dramático e hice un análisis, para aproximarme a las particularidades del personaje con el objetivo de identificar los rasgos religiosos, sociales, psicológicos y geográficos, ya que, en esta obra, son datos esenciales para poder acercarse al personaje y comprender de manera intelectual y emotiva el monólogo.

Posteriormente, me dispuse a armar la historia completa del personaje. Stanislavski decía que “Un papel debe tener una existencia continua una línea ininterrumpida.” (1982a, pp. 211) Y desde mi experiencia, fue más sencillo crear un personaje, buscando los detalles, teniendo una historia completa.

Hubo aspectos que el texto no decía abiertamente o que no aclaraba, por lo que fue necesario tomar decisiones creativas en conjunto con el director para que no hubiera huecos en la historia. Estas decisiones se tomaron a partir de lo que funcionaba para la escena.

Un ejemplo de eso fue, buscar el nombre del personaje, ya que el monólogo nunca nos dice como se llama. La llamé Aisha (por una canción) y curiosamente significa “viva”. Otra cosa curiosa es que Mahoma tuvo una esposa llamada con este nombre.

A continuación, comparto la descripción del personaje, basada en el análisis y en el ejercicio de imaginación que se hizo con el director. Este ejercicio fue importante porque ayudó a crear la complejidad psicológica del personaje.

Aisha es una musulmana originaria de Bosnia. Ella vive en Alemania desde que tenía unos pocos años. Aunque es europea y ha vivido gran parte de su vida ahí, sus valores contrastan con los de Alemania, ya que ha sido educada dentro de la doctrina musulmana que practican sus padres.

Sin embargo, por la manera que tiene de referirse a Bosnia, es evidente que los valores de Alemania son apreciados por ella. De hecho, piensa que la manera en la que la ha modificado la sociedad alemana es positiva:

“Yo pienso: Qué bueno que Alemania me echó a perder, porque si no hoy sería una campesina bosnia y eso me vale mierda.”

Ella sabe que es una joven que ha tenido más oportunidades que las mujeres de su país natal. Ha tenido la oportunidad de estudiar, en un sistema educativo de un excelente nivel, que le ha permitido tener una visión crítica de la mujer musulmana en Alemania, la mujer musulmana en Bosnia y la manera en cómo las musulmanas inmigrantes “se integran a la sociedad”. Así como las dificultades de llevar su religión en una sociedad laica, donde la línea es delgada, entre la discriminación y la petición de neutralizar las prácticas islámicas más sencillas como lo es el uso del velo.

Aisha busca el amor en una sociedad en la que ser mujer significa renunciar a sus valores. Y esto la mete en un gran aprieto. Ya que desea desmedidamente encontrar el amor, pero con un hombre que esté dispuesto a respetarla y a comprometerse con ella y que eso no signifique faltar a su religión.

Esto sucede en el contexto de una sociedad en la que el hombre está reacio comprometerse, lo mismo con la mujer musulmana como con la alemana. Una sociedad en donde para pertenecer debes jugar el papel de las conejitas porno de *play boy*.

Aisha llega a Alemania pequeña y se tiene que adaptar a la sociedad en donde el Islam forma parte de una minoría. Es una adolescente de 17 años, que se enfrenta a una realidad distinta de lo que su religión le plantea que es lo correcto. Vive en constante confrontación, por un lado, no le es posible apartarse de la cultura alemana (en la cual vive y que la ha transformado), por el otro, su tradición islámica está presente todo el tiempo ya que bajo esta fue educada y muchos de estos valores permanecen en ella, y ella los abraza, por lo que renunciar a su doctrina no es una opción.

La complejidad del personaje radica en su gran capacidad crítica que contrasta con las formas agresivas en que expresa su desacuerdo con la sociedad en la que vive. El personaje inmerso en un medio *no musulmán*, se enfrenta a una constante lucha de valores, que convergen en ella y la meten en un lio para encontrar su propia identidad.

Ella considera que la mujer occidental es tratada como un objeto y esta misma se pone en esta situación, se pone ropa pequeña y entra en el juego de las minifaldas, de traer playeras sin sostén y de exhibición para atraer la atención de los muchachos. Por lo que de alguna manera cuestiona si realmente quiere pertenecer a esa sociedad.

Lo que dice Aisha es algo que muchas veces negamos, y que no somos capaces de reconocer, que la mujer occidental vive inmersa en un mundo donde la televisión y los medios sobreexplotan la sexualidad, en consecuencia, tenemos a un montón de adolescentes que se prestan a este juego para ser valorados o tomados en cuenta, aunque esto signifique traicionar lo que piensan.

Esta suele ser la norma. Y la chica que ose vivir a otra velocidad es una apretada. Vivimos en una sociedad en que las niñas son presionadas socialmente a crecer. Incluso las mujeres adultas son presionadas a cumplir los estándares de belleza y sin son hermosas a mostrarse.

Entonces se abre la pregunta ¿realmente la mujer occidental está un paso delante de la musulmana? ¿La mujer occidental es libre? ¿De las musulmanas es de las únicas que se valora la inocencia y la virginidad? Irremediablemente esto me trae a la mente algo que decía Natalia Traven: “Todos los extremos son patológicos”. Y en este caso los extremos resultan ser lo mismo.



Otro de los puntos que toca el monólogo es el velo. La mujer musulmana que decide portar el velo en Alemania es controversial y la sociedad occidental ha cuestionado esta costumbre, diciendo que invisibiliza a la mujer y la somete. Sin embargo, el velo en muchas sociedades musulmanas no es obligatorio.

Un ejemplo de esto es que hay mujeres musulmanas en Alemania que no sólo se visten de esta manera por su gusto, sino que exigen su derecho a portar su vestimenta tradicional, ya que en algunas instituciones como en escuelas y en puestos políticos, se exige laicidad, y no está permitido llevar el velo, esta situación ha causado descontento por parte de la comunidad musulmana, que percibe esto como una falta de tolerancia a su religión.

Hay que reconocer que nuestra cultura, también está al servicio del hombre en muchos aspectos, sin embargo, es algo que hemos normalizado y pasamos por alto. Por esta razón, considero que es válido que se cuestione ambos sistemas. Aisha quizá lo expresa de una manera agresiva, lo que puede resultar ofensivo para algunas mujeres, pero no por ello deja de ser algo que debemos considerar.

Aisha condena el que para que las jóvenes inmigrantes sean tomadas en cuenta deben jugar el juego de las conejitas *play boy*. Sin embargo, la sexualidad no es un juego para los musulmanes y entrar en esta dinámica muchas veces significa renunciar a su identidad.

Por otro lado, comenta que el valor de la virginidad existe en Alemania también. Cuando los hombres quieren tomar a una mujer como esposa (y esto se da tanto con hombres musulmanes como con no musulmanes) buscarán a la mujer que sea virgen. Por lo que cuestiona la hipocresía de los valores occidentales.

Aisha no sólo se mete con el sistema de creencias referente a la mujer sino también critica fuertemente la homosexualidad que se vive libremente en Alemania. Lo cual acentúa el carácter completamente contradictorio. Ya que ataca otra de las minorías que viven ahí. Podría parecer que Aisha es una joven altamente intolerante, pero no es así. Tiene un amigo que es adicto al Spray, con el que se codea y convive, lo que deja ver que, si bien puede no gustarle algunos aspectos de la cultura occidental alemana, puede convivir con esto sin problema.

Este ejercicio fue realizado para poder familiarizarme con el discurso del personaje. Comprender su discurso fue una de las tareas más complicadas en el proceso creativo. Me esforcé en encuadrar esto de manera que me permitiera decir el texto sin vergüenza, con convicción, y con verdad. Sobre todo, el inicio que es muy fuerte. Por este motivo fue importante para mi entender que es lo que motiva al personaje a hacer críticas constantes a la mujer.

Yo me sentía profundamente incómoda al llamarles “conejitas porno ilegales” a las adolescentes que deciden ejercer su sexualidad fuera del matrimonio. Estas ideas me causaban mucho conflicto y por lo mismo las decía con profunda incomodidad y sin una pizca de verdad.

Finalmente, después de investigar, hacer un buen análisis, y completar los detalles de la historia, logré comprender el discurso del personaje. Aisha hace una crítica a la postura de la mujer occidental.

La razón por la que incluyo esta exploración en la parte de aproximación al personaje es porque cuando reflexioné en torno al discurso del personaje y comprendí cuales eran los motivos por los que se expresa de esta manera fue más fácil proponer acciones y decir el texto con verdad.

Así bien, puedo decir que el conocimiento y aproximación al personaje, fue muy de la mano con la investigación y el análisis del personaje. Para este análisis, tuve que hacer el ejercicio de reflexionar sobre las creencias del personaje y su contexto geopolítico.

### **2.C.III) Nivel de aplicación.**

Como comenté con anterioridad, durante el montaje intervinieron dos directores. Uno ayudó a que el proyecto se gestara y el otro a que se concretara.

Durante la primera parte del montaje, una vez que definimos qué monólogo trabajaría cada actriz, se propusieron ejercicios específicos para desarrollar los personajes. Realizamos ejercicios de imaginación, físicos, y para revolucionar las acciones. En esta oportunidad hablaré de los ejercicios que más aportaron a la creación del personaje.

Una de las primeras propuestas, fue que cada personaje que aparece en la historia debía ser característico, por lo que su postura y su voz tendrían que ser muy distinta al resto. Para lograrlo, echamos mano de varias estrategias con el objetivo de que cada personaje fuera diferente. La primera fue usar *el ejercicio del animal*. Empleamos este ejercicio para realizar dos de los personajes: el amigo del spray y su amigo (el que sólo se casa con una virgen).

Cuando la directora propuso trabajar a los personajes como animales, tenía en mente trabajar un ejercicio físico, no obstante, lo abordé desde un punto sensorial, esto me ayudó a generar la necesidad de moverme y hablar de cierta forma y a que los personajes fueran orgánicos.

Lo primero que hice es recordar la energía del animal, y proyectarla por medio de una postura específica, y dejar que esta energía influyera en cada una de las acciones. Esto le daba una calidad de movimiento muy particular al personaje y ayudaba a la sucesión de acciones.

Tomé a penas algunos elementos del animal para cada personaje, (por ejemplo: los dientes y las manos). Utilicé no sólo la postura del animal sino la sensación que producen estos elementos en el cuerpo, lo cual generaba a su vez la necesidad de que hablaran de una manera específica, o se desplazaran de cierta forma, pero todo a partir de lo que el impacto sensorial me generó internamente.

Uno de los personajes era un chimpancé, por lo que a pesar de que andaba erguido como persona, la postura de su columna vertebral, la calidad de los movimientos de su cuerpo, y su forma de hablar eran muy singulares. Los personajes que mantuvieron esta particularidad fueron, el amigo del espray, así como el amigo que sólo se casa con una virgen.

Más tarde en la etapa de concreción, decidí usar para los otros personajes una *sustitución*, que es recrear sensorialmente a una persona sobre otra. De alguna manera es jugar con el inconsciente, para que la relación que se tiene con esa persona se pueda lograr con el actor que está acompañándonos en escena.

En este caso yo estaba sola en escena, pero sustituía a estos sobre mi propio cuerpo o los recreaba en alguna parte del escenario, donde yo miraba. Esto le daba una calidad distinta que los dos anteriores que eran un poco más personajes de farsa. Esto funcionó bien, ya que creaba una relación completamente distinta a los demás y les asignaba importancia y valor sentimental.

Con el trabajo de sustitución, los personajes eran menos caricaturescos, más reales, sin embargo, algunos se parecían un poco entre ellos. Por esta razón busqué elementos que los diferenciaran uno del otro, acciones pequeñas que los dibujaran físicamente, sin tener que poner un elemento de utilería o vestuario. Por ejemplo, para el enamorado que era judío, me enfoqué en recrear la barba de este sujeto y esta sensación me ayudó a colocar una postura corporal y la

voz se modificó. Haciendo que el personaje cobrara fuerza y se distinguiera del otro enamorado.

Para los personajes pequeños también usé sustituciones, como el caso del padre, de la madre, de la lesbiana, etc. Aunque las intervenciones de estos eran pequeñas y fugaces, eran claros.

Durante la etapa de gestación, trabajamos con la imaginación, hicimos un ejercicio donde imaginaba diferentes elementos y convivía con ellos, fue un ejercicio muy raro, desde mi punto de vista, y que no me ayudó a aproximarme al personaje.

Este ejercicio era para aprender a revolucionar las acciones. Es decir, desarrollarlas y que se fueran modificando y cambiando de intensidad con el transcurrir de la trama, ya que de pronto no sabía cómo seguir la acción y la cortaba sin explotarla apropiadamente.

Posteriormente en la etapa de concreción, con el segundo director, pude desarrollarlas, ya que abordamos el texto más minuciosamente y tuve la necesidad de decir y hacer las acciones que exigía el monólogo. Entonces, las acciones se desarrollaban por una necesidad de expresión, no porque yo las haya establecido premeditadamente.

Otro de los ejercicios valiosos y altamente constructivos que realizamos en el proceso de gestación fue, saber en qué lugar ocurría cada cosa, ya que durante el monólogo se salta de un lugar a otro. Una vez que hubo claridad en esto, pude trabajar en generar la atmósfera del lugar, a través de la recreación sensorial de algunos elementos. Por ejemplo, en el bar, tenía la sensación de las personas sentadas en las mesas cercanas, y la composición del espacio. Trataba de recrear estos espacios en mi imaginación, y esto ayudaba a dirigir las acciones, la mirada, etc.

Para poder distinguir los espacios, la directora me pidió realizar un *storyboard*, una vez que hubo claridad de cada espacio, procedí a recrearlos sensorialmente, por medio de la imaginación, pero abordándolos o sustentándolos con sensaciones; con tener claridad de cómo estaba configurado el espacio (si había muebles o personas alrededor, etc.).

Durante el proceso tuvimos algunas complicaciones creativas, para las cuales realizamos ejercicios tanto reflexivos como de índole técnica para resolver las problemáticas que se presentaron en el *nivel de aplicación*. En el siguiente subtema hablaré de estos.

## 2.D) Problemáticas y soluciones del montaje a nivel actoral.

Las dificultades que se presentaron durante el montaje se podrían dividir en dos partes: *las técnicas* y *las de pensamiento*. Las dificultades técnicas son las áreas de oportunidad dentro de la dinámica de escena, son elementos que se deben afinar para que funcione la trama o se cuente mejor la historia; estas son visibles para el director, y se trabajan en conjunto con el actor durante los ensayos.

Las dificultades a las que llamaré de pensamiento son las que tienen que ver con el miedo, la autocensura y el prejuicio, o sentir que no somos capaces de llevar a cabo una tarea escénica de manera exitosa.

Dentro de las herramientas que contribuyeron a solucionar las problemáticas a las que nos enfrentamos podría enumerar lo siguiente:

- ✚ Soluciones prácticas (fueron ejercicios que propuso el director para remediar complicaciones de índole técnico)
- ✚ La lectura de los libros de Yoshi Oida (que me facilitaron tanto enmiendas técnicas como de pensamiento)
- ✚ Herramientas psicológicas (que fueron las que me apoyaron a tratar dificultades de pensamiento.)

Las soluciones prácticas me brindaron remedios a problemas de índole técnico. Entre algunos ejemplos podría mencionar: mantener el ritmo, cuidar reacciones del personaje, trabajar la transición de un personaje a otro, etc.

El leer a Oida me facilitó conocimiento del quehacer actoral, que me hizo reconectar con mi propósito de crear teatro vivo y relajarme con ciertas inseguridades. En sus páginas encontré muchas respuestas para tratar problemas tanto técnicos como de pensamiento.

Las herramientas psicológicas me ayudaron a comprender el proceso creativo y a saber que los procesos de frustración son normales durante la construcción de una obra de arte, en este caso particular, de un personaje.

El fortalecer este conocimiento me proporcionó tranquilidad y aprendí a trabajar de manera asertiva. Otro de los beneficios de trabajar con las herramientas psicológicas fue conocer la importancia de la seguridad del actor, ya que esto puede facilitarle alcanzar las metas que se propone, siempre y cuando este tenga la capacidad de autoafirmarse, prepararse y trabajar con constancia.

De manera que este apartado se divide en problemas técnicos y problemas de pensamiento. Estos últimos son un preámbulo para hablar del actor, sus miedos y prejuicios y el impacto que tienen nuestras creencias y pensamiento en la manera en la que nos desarrollamos a nivel personal y laboral.

#### *Problemas técnicos:*

En este subtema desarrollaré las soluciones que les dimos a las problemáticas que se nos presentaron durante el desarrollo del montaje de *Vírgenes Negras*. Ha sido el primer monólogo con el que he trabajado, y es verdad que exige mucho más trabajo del que yo creí. Los principales problemas técnicos a los que me enfrenté fueron los siguientes.

#### **Generar imágenes y proyectarlas:**

Respecto a las imágenes Peter Brook escribe en el prólogo de *Un actor a la deriva* que un día Yoshi le dijo:

Yo puedo enseñar al joven actor como apuntar su dedo hacia la luna. Pero la distancia que hay de la punta de su dedo a la luna es responsabilidad del actor. (...) Cuando actuó no me interesa saber si mi gesto es hermoso.

Para mí sólo existe una pregunta: ¿El público vio la luna?

(Yoshi, 2005, Prólogo)

Para mí también es muy importante que el público vea la luna, por eso es necesario que estas imágenes trasciendan más allá de nuestro interior, y se reflejen en la imaginación del espectador.

Uno de los obstáculos que me costó más trabajo sortear fue tener claridad de las imágenes que se trabajan y desarrollar la capacidad de proyectarlas para que el público pueda comprender el texto.

El actor debe trabajar en proyectar imágenes a través de su voz, de su energía, de su corporalidad. Para poder trabajar estas imágenes, la manera más adecuada fue exponerme a la sensorialidad de las imágenes y dejar que me afecten físicamente para que el espectador pueda verlas.

Otra manera para solventar esta carencia fue, teniendo especificidad en las imágenes, por ejemplo, Aisha dice: *Nuestras niñas lo entendieron, saben que su valor en el mercado es alto ¿Por qué se van a hacer las difíciles? Se entregan por diversión e ironía y para formar parte.*

Lo que hice fue pensar en mis pequeñas primas, si fueran sometidas a ese sistema. Invariablemente eso modificaba mi cuerpo y también la capacidad de proyectar estas imágenes.

#### **Flujo de emociones:**

En algún punto del montaje me perdí completamente, ya no estaba trabajando con mis emociones, no expresaba lo suficiente y esto generaba mucha frustración. La estrategia para combatir esta situación que empleo el director, fue volver, al texto, y analizarlo juntos, incluso se cambiaron palabras que resultaban incomprensibles para el público, o poco claras. Se revisó el trazo asegurándonos de que se siguieran los impulsos que mi cuerpo me proponía.

Apliqué la técnica de Yoshi de escuchar los impulsos de mi cuerpo. Y esto fue realmente nutritivo porque mi cuerpo me mostró el camino. Gracias a este minucioso trabajo las emociones regresaron, se hicieron más fuertes, más visibles, transformaron la corporalidad y la voz.

Por otro lado, no siempre lograba que las emociones fluyeran, a pesar de estarlas experimentando. Yoshi Oida menciona que una posición puede ayudar a desencadenar una emoción. Durante el montaje, recuerdo que había un momento en el que yo contactaba con mi enojo, y esperaba a que ocurriera antes de lanzar el texto. Algunas veces esta emoción se quedaba obstruida. Recuerdo que para liberarla dejaba caer mi cabeza para delante y luego para atrás, este movimiento facilitaba el contacto con esa energía.

Puede parecer extraño, pero esto ensayo a ensayo se fue afianzando. Para mi resultó mejor tener un movimiento preciso y fijarlo en mi cuerpo que repetir un texto sin verdad. A mí en lo particular, me funciona menos trabajar a partir de la corporalidad, sin embargo, reconozco que una posición puede ayudar a encontrar una emoción previamente usada. Esto puede deberse a la memoria del cuerpo o puede que esta posición provocara esta emoción. Lo cierto es que fue de utilidad.

### **Transitar de un personaje a otro:**

Me sucedía con frecuencia que, al pasar de un personaje a otro, embarraba las reacciones de uno con otro y se veía sucia la escena. Para transitar de un personaje a otro trabajamos en deshacer la postura de un personaje, ir a la neutralidad y de ahí pasar al otro personaje. El propósito de esto fue ejercitar al cuerpo y lograr transitar por ellos de manera fluida.

La mecánica era que cuando el personaje terminaba de hablar, yo inmediatamente respiraba, y corregía la postura, y al exhalar ya estaba en la corporalidad del otro personaje. De esta manera logramos que pudiera transitar de un personaje a otro en una sola respiración. Gracias a este ejercicio también se logró fortalecer el ritmo del monólogo.

### **Interacción de unos personajes con otros:**

Yoshi Oida dice que "(...) el contacto entre los actores consiste en un intercambio equitativo y sensible." (2005, pp. 127)

La pregunta que surgió durante el montaje fue: ¿Cómo sucede en un monólogo, en donde se representan varios personajes? Lo que nos llevó a pensar que sí estos se comunican entres si, debe de haber una modificación, es decir, los personajes deben reaccionar al otro.

Si bien, es cierto que el estímulo viene de la misma persona, es necesario la escucha y la reacción. Por lo que fue necesario afinar la interacción de Aisha con los demás personajes. Es mucho más difícil generar reacciones cuando se actúa en un monólogo. Durante los ensayos, cuando transitaba de un personaje a otro hacia un cambio de corporalidad y voz para anunciar al otro personaje, pero me olvidaba de que mis personajes se escucharan entre sí, y se dejaran modificar.

La comunicación entre los personajes, finalmente se dio cuando fui capaz de escuchar lo que decía un personaje al otro y dejar que eso los afectara, y por supuesto, darles tiempo de reaccionar antes de pasar al siguiente personaje.

El director se encargó de puntualizar este aspecto y fue de gran ayuda para mí, ya que estos ajustes hicieron la diferencia entre que los personajes cobraran vida o se quedaran solamente dibujados.

### **El principio del monólogo:**

Quizá este fue el obstáculo más grande que se presentó. “El primer momento es muy importante. Para los directores el problema es como iniciar el espectáculo. Para el actor la dificultad consiste en enfrentarse al público por primera vez.” (Ob. Cit. 69)

La principal dificultad en el caso de *Vírgenes Negras* fue que mi monólogo era el primero, y en particular éste comienzo es muy agresivo. Aisha se refiere a las mujeres como *conejitas porno*. De por sí comenzar una obra requiere de mucha energía, pero este inicio tan intenso, requería de un tratamiento cuidadoso, para no perder al público desde un comienzo.

Para buscar las acciones que acompañaban este texto hicimos una búsqueda, desde lo más trasgresor hasta lo cotidiano. Nada estaba justo, todo sobraba, era demasiado a veces, en otras ocasiones no era poderoso, finalmente un buen día, con ayuda del segundo director, decidimos dejar de preocuparnos por eso, y volver al texto. Entender línea a línea, discutir cada punto y dejar que ese análisis hiciera su parte. También tuve que hacer una investigación más profunda de cómo viven las mujeres musulmanas en Alemania.

Esto ayudó a enfrentarme con el prejuicio de que las musulmanas deben ser políticamente correctas, y entender las motivaciones del personaje para hablar de esta manera. Cuando pude quitar mi prejuicio, y saltar la resistencia que este provocaba en mí, pude divertirme diciendo lo que Aisha decía.

Fue más simple encontrar las acciones, cuando tuve la necesidad de decir lo que Aisha expresa. Finalmente, la acción fue mirar al público y decirle con verdad que no tiene nada de malo creer en Dios y que las mujeres occidentales no estamos muy lejos de la realidad que viven las musulmanas europeas, que no somos mejores, que nos hemos ceñido a un estilo de vida que está al servicio

del hombre. Y que estamos tan acostumbradas que ni siquiera nos damos cuenta.

Como bien lo dice Carlos Corona quien fue mi maestro de dirección I y II, *menos, es más*. Una acción sencilla fue más poderosa y más reveladora, que tratar de hacer acciones sin entender las intenciones del personaje. Y desde el entendimiento fue más fácil activar el monólogo. Y digo activar a propósito, como si se tratara de una bomba, porque en mi opinión este monólogo lo es. Y como todo mecanismo cuando se ha construido con minuciosidad funciona mejor.

### **Ritmo:**

Durante las primeras corridas completas sucedía que me cansaba a la mitad del monólogo y esto a su vez afectaba el ritmo. Ese inconveniente sólo se corrigió cuando lo corrimos una y otra vez completo. Después de ensayar la obra con más regularidad y no trabajarla por partes sino como un todo. Posteriormente si era necesario, al final, se trabajaba alguna parte específica, si es que hacía falta afinar algún detalle.

Así que puedo decir, que ese problema se resolvió ensayando con mucho entusiasmo. Ya que como un músculo que se entrena y gana mucha más resistencia, mi cuerpo y mi mente se volvieron capaces de sostener la energía.

Estas fueron las problemáticas técnicas, por fortuna las logramos resolver en el camino con ayuda del director. No puedo decir lo mismo de las problemáticas de pensamiento, desgraciadamente en este caso pasé por ellas y sufrí en silencio hasta que retomé y estudié cierta bibliografía que mencionaré más adelante.

### *Problemáticas de pensamiento:*

Los problemas a los que llamo de pensamiento son barreras mentales que obstaculizan, obstruyen o limitan la creación escénica subyugando nuestra creatividad y nuestra manera de responder a estímulos, en pocas palabras: merman la libertad escénica.

A continuación, hablaré de las problemáticas de pensamiento a las que me enfrenté en el proceso creativo. La inseguridad, los prejuicios, las creencias

limitadoras son campo fértil para que los pensamientos destructivos o parásito se instalen y obstruyan el quehacer creativo.

Durante el proceso de montaje afrontamos estas dificultades, que surgieron por diversos motivos. Uno de los más severos con los que me enfrenté fue con la manera en que me experimentaba a mí misma, quiero decir, con la sensación de confianza y sentirme eficiente para realizar las tareas actorales. Si bien es verdad que el monólogo interpretaba un desafío para mí, ciertamente no estaba desvalida del todo, sin embargo, con las limitantes que yo misma me puse, el trabajo se forjó más difícil, y en algunos puntos doloroso.

Yoshi expresa que es muy necesario que el actor se sienta motivado con respecto al trabajo y que lo disfrute. Más allá de que si la escena es de plenitud o sufrimiento.

Los actores se regocijan por su relación con los demás actores, aun cuando los personajes que representen se aborrezcan y se detesten entre sí. Y cuando los actores realmente disfrutan del intercambio entre ellos el público empieza encontrar el mismo placer al verlos y escucharlos.

(...)

Si queremos que los miembros del público disfruten tanto a un nivel sustancialmente humano, como intelectual, los actores deben encontrar la manera de gozar del contacto y del intercambio con los compañeros actores. Los dos niveles de actuación necesitan incorporarse: la precisión psicológica y el placer de los actores. Y esto debe hacerse a partir del texto o de la estructura de la obra.

(Yoshi, 2015, pp.135)

Por el contrario, sufrir cualquier parte de la obra, puede resultar una de las experiencias más desagradables. En esta obra en particular, llegué a sufrir el inicio del texto. No me sentía capacitada, por un lado, y por el otro, tenía prejuicios sobre él, que me impedían decir con total desempacho, lo que el personaje expresaba.

Galimberti (2002) Define el prejuicio como una anticipación acrítica de un juicio. Una forma de simplificación cognoscitiva, adaptada por el nivel social para

moverse más fácil en el mundo que nos rodea. En efecto el prejuicio permite mantener intacto y no someter a revisión el sistema de valores en cuestión.

El prejuicio con el que me enfrenté venía directamente de una creencia, de lo correcto, por un lado, y paradójicamente; de lo que el personaje musulmán puede o no decir, y también lo que yo, como persona considero agresivo. Ya que lo que Aisha expresaba me incomodaba.

También como comenté, me sentía insegura de mi capacidad actoral y estos dos problemas me hacían difícil conseguir mi objetivo: crear con verdad en escena. Es importante poner atención a la manera en la que nos percibimos y como pensamos, ya que esto último puede conceder beneficios o complicaciones importantes a las tareas profesionales en cualquier ámbito.

Como Daniel Goleman expresa, hay relación entre el cuerpo y la mente así que si esperamos que nuestro cuerpo coopere tenemos que darle instrucciones claras, precisas, y programarlo de manera correcta para que desempeñe las tareas que le pedimos de manera eficiente y oportuna “Las relaciones entre pensamiento y sentimientos, entre mente y cuerpo, son de importancia crítica para la libertad de la creatividad.” (2000, pp.42)

Esto quiere decir que la manera como nos sentimos con nosotros mismos afectará de manera inevitable nuestro trabajo. Y en mi experiencia así fue. Para poder realizar el trabajo de manera más eficiente, tuve que sacudir mi mente de todas las creencias autolimitadoras con las que cargaba y los prejuicios.

Estas limitaciones, provocan que el individuo experimente emociones que le causan angustia y que esto merme la calidad del trabajo actoral. Nathaniel Branden dice que es necesario “reconocer las emociones, dominarlas, sentirlas, aceptarnos (sin autocensurarnos)” (1998, pp. 93) Para poder trabajar desde la honestidad sin represión, sin rechazo y sin negar la propia responsabilidad.

En caso del actor en concreto, es importante trabajar con las emociones, para que nos impulsen en vez de estancarnos. Esto implica hacernos responsables de la emoción y de lo que la provoca. Es decir, si noto que esta emoción surge por alguna dificultad técnica, hacer lo posible por dominar esta carencia. Si me falla el texto y esto me hace sentir molesta, es necesario trabajar con la emoción que surge, y no permitir que esto me detenga, empero, también

es indispensable, posteriormente aprender el texto con precisión, para evitar futuras experiencias de este tipo.

Durante el montaje de esta obra, sucedía mucho que desviaba mi atención hacia lo que yo deseaba expresar, es decir, estaba preocupada de que sucediera en escena algo que funcionara para el director o el público, en vez de fluir. Una vez que logré zafarme de esa necesidad de aprobación pude trabajar con mis emociones y con mis impulsos, abandonándome a ellos y por lo tanto centrar mi atención donde tenía que estar.

Sí, debe haber un mínimo de conciencia del público o de nosotros mismos, pero debe ser minúsculo, de tal manera que nos permita concentrarnos y ocuparnos de la escena. Si nuestra atención está en juzgar nuestra actuación, no estamos concentrados, de hecho, estamos dispersando no sólo nuestra atención sino la del espectador.

Otro de los problemas que llegué a presentar, fue estar pensando demasiado en que no lo estaba haciendo bien, o que esto debía ser de una manera, en vez de permitir que el proceso me facilitara las soluciones.

La falta de relajación puede provocar que el actor esté pensando demasiado y se comience a juzgar a sí mismo en escena. Por lo que debemos soltar todo aquello que no compete a la escena y concentrar la atención en las acciones del personaje, o en lo que está trabajándose a nivel técnico, por ejemplo, si estoy haciendo una recreación centrar mi atención en la sensorialidad.

[Goleman dice que:] Las tensiones que entorpecen el fluir de las ideas en la mente son análogas a las tensiones que entorpecen el flujo de sangre en los músculos del cuerpo. Según nuestra experiencia, el simple acto de relajación (...) libera la mente para que se abra a nuevas ideas. (2000, p. 42)

Por lo que, si en un ensayo se presenta un problema de pensamiento y se vuelve insostenible esta situación, es mejor soltar, verbalizar lo que sucede, o respirar y detenerse un momento para sentir la emoción que está atorando el flujo y trabajar con esta. Ya que de otro modo lo que se sostiene es la tensión que es el exceso de energía acumulada.

En casi todas las técnicas que conozco, hay ejercicios de relajación, con la finalidad de que el cuerpo y la mente estén listos para trabajar con ellos, si la mente comienza a tensarse, y pensar en cosas que no conciernen a la escena, entonces el actor se distrae de su tarea. Por lo que es necesario ser capaz de mantener este nivel de relajación para poder facilitar la labor del actor.

Mantener la relajación y concentración fue muy complejo para mí porque en un punto de los ensayos comencé a sentirme ansiosa respecto a lo que esperaba que sucediera en la escena con mi personaje. Quería que mi personaje fuera una explosión de energía y emoción. En algunos momentos contactaba con la emoción y me distraía buscando el resultado, lo cual finalmente causaba que no lograra mi objetivo. Muchas veces por sentirme insegura de que las emociones ocurrieran me distraía y se cumplía lo esperado.

Idealmente, uno no debe tener ideas fijas respecto a su relación con los demás actores, o sobre lo que desea expresar, o respecto de la forma que debería tomar el espectáculo. Uno debe permanecer abierto, flexible, y ser generoso en su forma de actuar.

(Yoshi, 2011, pp.42)

Desde este punto es más sencillo trabajar, ya que uno se limita a reaccionar a lo que propone la escena, a los impulsos que ocurren en nuestro cuerpo, que a veces pueden resultar más interesantes que los preconcebidos.

Según Daniel Golemán, “Quien tratamos de ser puede interferir con lo que necesitamos saber.” (2000, pp. 52) En ese sentido, yo estaba evitando abandonarme al proceso y al personaje por buscar un resultado. Estaba muy preocupada de “ser buena actriz” y no en permitirme ser modificada e impactada por el texto. Este temor a no hacer las cosas “bien” me provocó conflicto, y en varias ocasiones me dejé arrastrar por estas ideas, y estuve a punto de tirar la toalla.

Afortunadamente, mi necesidad de que la obra se lograra era más que mi miedo, y por esta razón volví a intentarlo, una y otra vez, las veces necesarias para lograr mi objetivo. Algo que hubiera ayudado en este caso, es saber que los periodos de ansiedad en las personas creativas son normales y los actores como personas creativas deben familiarizarse con ellos.

(...) las personas que mantienen su creatividad a lo largo de toda su vida, llegan a aceptar que los periodos de angustia constituyen una parte necesaria de la totalidad del proceso creativo (...) Esta visión más positiva de la ansiedad puede fomentar mayor disposición a continuar intentando solucionar el problema a pesar de la frustración.

(Goleman, 2000, pp. 66)

Por eso es importante saber que la creatividad es un proceso que tiene distintas etapas para no sentir que estamos perdidos cuando el miedo se presenta.

Mantener la confianza y trabajar para cultivar una mente flexible, es responsabilidad del actor, sin embargo, mantener un ambiente adecuado de trabajo (seguro) donde se celebre el arrojo y la valentía de proponer, sin ser juzgados severamente por los errores que puedan surgir favorece que el actor genere los recursos para trabajar con sus barreras mentales.

Otro de los problemas que enfrentamos durante el proceso, y que jugó un papel fundamental fue saber dar una retroalimentación adecuada. Con adecuada quiero decir, respetuosa, donde se exprese lo que se ha realizado bien y las áreas de oportunidad, sin caer en críticas destructivas.

Daniel Goleman (2000) dice que un ambiente en que la habilidad sea apreciada y la práctica valorada es propicio para que la persona pueda desarrollar su creatividad libremente. A este respecto, la directora de la primera etapa, en un punto del montaje nos comparaba entre nosotras, nos decía abiertamente que no creía que tuviéramos talento. Lo cual generó un ambiente muy tenso a la hora de ensayar, ya que sólo estábamos esperando hacer las cosas mal.

Esto generó mucha frustración y desconfianza de nosotras a la directora. Estábamos menos dispuestas a probar nuevas cosas, no queríamos correr el riesgo de cometer otro error.

Por lo que considero que para que haya un flujo adecuado del actor, debe de haber un ambiente en donde se respete su trabajo, y que motive a tomar riesgos. Una retroalimentación adecuada es indispensable. Se debe decir al actor que se espera de él sin descalificarlo, conservando su dignidad. Hacer sentir un actor inútil, desde mi punto de vista no ayuda.

Fomentar que el actor se sienta eficaz ayuda a que el actor tome riesgos ya que alimenta la confianza que debe de haber en un equipo de trabajo. Y en este sentido, aunque la directora nos ayudó mucho en un punto, decidimos abandonar el proyecto y cuando lo retomamos prescindimos de su ayuda. No fue una decisión fácil, pero queríamos llegar cuerdas al estreno.

Viendo en retrospectiva la experiencia de montaje, lo que haría diferente esta vez, sería que cuando tenga alguna dificultad analizaría si es que esta es técnica o si es de pensamiento. De esta manera, es más fácil buscar solucionar el conflicto. Si es técnica el remedio es entrenar para dominar la parte que nos entorpece. Si la dificultad es de pensamiento, entonces, tendré que emplear otros métodos.

Estos son los problemas que yo considero fueron más difíciles de solucionar durante el proceso de montaje.

#### **2.D.I) Herramientas del estudio psicológico aplicadas a la actuación.**

En este subtema hablaré de las herramientas del estudio psicológico aplicadas a la actuación y los beneficios que trae consigo. Algunos de estos recursos fueron usados para poder lidiar con algunas barreras mentales que obstaculizaron la creación de mi personaje.

Las herramientas del estudio psicológico se refieren a material que he estudiado y recopilado para atender problemas de pensamiento. Hay un temor a darle la importancia a la manera en cómo nos percibimos y como nos sentimos con nosotros mismos. Podemos mirar de soslayo y pensar que es una nimiedad, sin embargo, en mi experiencia he podido observar que la mente puede jugar a favor o en nuestra contra si no logramos programarnos de la manera correcta, y si no tenemos confianza en nosotros mismos que nos ayude a encarar las dificultades de nuestra labor. Es importante para mí hablar de esto, porque considero que el actor que trabaja desde la confianza tiene más oportunidades de lograr sus metas.

Para poder adentrarnos a estos territorios es necesario partir del autoconocimiento. Yoshi Oida comenta que un actor debe estar consciente de sus deficiencias y fortalezas, es decir, tener autoconocimiento. Porque esto nos

ayuda a encontrar las áreas de oportunidad que tenemos, si no hay conciencia de ellas, es improbable que logremos trabajarlas.

Hasta un muy buen actor va a tener puntos débiles, pero él o ella estarán consientes de éstos. Deberían de tratar de estar consientes tanto de su fuerza como de sus debilidades. Si no pueden percibir sus propias debilidades dejarán de crecer como actores. (2011, pp. 135)

Uno de los puntos débiles de muchos actores es la búsqueda de la aceptación, es decir, buscar la aprobación de un tercero. Trabajamos para el público, no es del todo malo que nos detengamos a pensar qué le gustará, sin embargo, si esta autoobservación es constante, se deja de trabajar con alegría, de proponer cosas nuevas, y difícilmente se tomarán riesgos por miedo a ser juzgados. Yoshi insiste en que el actor debe ser capaz de trabajar para la obra y no sólo para quedar bien con el público. Ya que comenta que hay actores que

Quieren desesperadamente ser aprobados y se consternan, por lo tanto, por las opiniones y las críticas de los demás. Renuentes a que se les considere personas difíciles, están constantemente pensando cómo serán percibidos. Y como siempre están concentrados en el efecto que producen en los demás, no pueden prestar total atención a lo que está sucediendo a su alrededor. (2011, pp. 136)

En términos actorales ese tipo de individuos no se pueden concentrar en lo que sucede en escena. En cambio, están constantemente preocupándose por las apariencias. Y eso afecta la calidad de su actuación.

Lee Strasberg (1989) comenta al respecto que en ocasiones el actor, cuando se ve desvalido para contactar con el personaje, intenta reproducirlo sólo mediante la expresión externa y la interpretación es desfigurada por los malos hábitos teatrales, por recursos inspirados en el deseo de agradar al público y por los métodos erróneos. Lo que hace que se aleje de su creación más honesta.

Considero que esta necesidad de aprobación es una falta de confianza en sí mismo. Es necesario que el actor confíe y deje de pensar si lo que hace lo hace bien o mal. En cambio, debe ser capaz de entregarse al proceso, a explorar los impulsos que surgen en los ensayos, a investigar más si hace falta, y trabajar

corporalmente para lograr la meta que es la expresión total del actor. Pero esto, solo es el resultado del trabajo, fuerte y preciso.

Es verdad que es indispensable dejar de buscar la aceptación de los demás, pero sobre todo hay que permitirnos expresar, evitar la autocensura. No hay nada que perder, lo único que puede pasar es que descubramos un camino que puede o no funcionar para la obra.

En el libro *El espíritu creativo* vienen diferentes maneras de afrontar estos momentos en los que nos sentimos limitados por nosotros mismos. Una de estas es "(...) realizar la acción de una manera tan completa que se pierda a sí mismo al hacerlo. La mente no interviene se crea un estado de conciencia tal que entra en contacto con la voz del universo." (ídem) De esta manera evitamos tener la mente llena de pensamientos fortuitos y nos concentramos plenamente en la tarea escénica.

Cabe decir, que esta fue la única manera con la que logré afrontar mi problema, callar mis creencias limitadoras, y potenciar mi creatividad. Esto de la mano con ensayar el monólogo de manera más constante, permitió que finalmente el personaje madurara.

Aunque cabe decir, que esto puede funcionar en algunos casos y fallar en otros. Por este motivo desarrollé los siguientes dos apartados, para conocer la influencia de nuestro miedo y como es que ayuda tener confianza en nosotros mismos y afrontarlo, así como trabajar con nuestras creencias para que potencien nuestra mente y nos ayuden a alcanzar nuestros objetivos.

#### **2.D.II) El actor: miedos e inseguridades.**

Las personas creativas se arriesgan (...) La persona creativa siempre camina dos pasos en la oscuridad. Todo el mundo puede ver donde hay luz, pueden imitarlo, pueden actuarlo, pueden modificarlo, pueden darle forma. Pero los verdaderos héroes sondean en la oscuridad de lo desconocido.

(Goleman, 2000, pp. 25)

Quizá una de las más grandes lecciones de Yoshi Oida y probablemente la que más tesoro. Es su admirable capacidad para expresar abiertamente que ha sentido miedo durante su carrera como actor.

Como actriz una de las emociones más paralizantes que he experimentado es el miedo, y en esta profesión es muy común enfrentarnos a él, y lograr sobreponernos a este miedo puede ser determinante para el éxito de nuestros objetivos. En clase de actuación se habla del miedo, pero a veces no se dice que el miedo por más paralizante o frustrante que pueda resultarnos es completamente normal.

Durante el proceso creativo de *Virgenes negras* uno de los principales problemas a los que me enfrenté fue al miedo y a la desconfianza en mí misma. Y creo que no sólo en este proyecto sino en otros en los que he trabajado. Sin embargo, en esta ocasión se volvió un problema real, que hizo que me frenara, que dudara de mis habilidades y que en ocasiones trabajara sin optimismo.

Ya anteriormente en mi vida actoral había experimentado miedo, sin embargo, lo había logrado manejar, evitando ser bloqueada por él mismo y seguir trabajando a pesar de él. Cuando no lo lograba de esta manera, lo incorporaba al trabajo, con esto quiero decir, sentía el miedo en toda su amplitud, permitía que me afectara y lo usaba para transformarlo en energía que apoyara la motricidad de mi personaje, el ritmo de la obra, la tenacidad o en algo que aportara a la escena, en otras palabras, traducía esa energía en un motivador más.

Sin embargo, en ocasiones no me fue posible hacer ese movimiento. Yoshi cree que “El pánico, al igual que la imaginación, pueden transformar el cuerpo.” (Ob. Cit., pp. 153) De manera que cuando un actor se enfrenta a una escena sin confianza se nota.

Este miedo se presentaba en algunas partes del monólogo, y no tenía el valor de verbalizar el problema y pedir ayuda. Corría la escena sin la menor convicción de lo que estaba diciendo, expresando o haciendo. Y pues eso obviamente afectaba la calidad de mi trabajo.

Cuando hay una parte de la mente del actor trabajando en contra de sí mismo, comienza a haber dificultades que hacen que el trabajo creativo se

vuelva tortuoso. Por lo que es necesario que el actor se sienta confiado para poder relajarse y mantener la concentración.

[El miedo es una] Emoción primaria de defensa provocada por una situación de peligro, que puede ser real, anticipada, por la previsión, evocada por el recuerdo, o producida por la fantasía. El miedo con frecuencia está acompañado por una reacción orgánica, de la que es responsable el sistema nervioso autónomo, que prepara al organismo para situaciones de emergencia, que se traduce por lo general en actitudes de lucha y fuga.

(Galimberti, 2002, pp. 705)

Como actores es importante aprender a manejar el miedo, si bien muchas veces es imposible quitarlo del todo, hay que aprender a convivir con él, es decir, reconocer la emoción y dejar que esté sin permitir que estropee nuestro trabajo, mejor aún utilizar esta emoción para impulsarnos. Augusto Vels (1984, pp. 1) sostiene que “De las cuatro emociones básicas generadoras de distintos estados anímicos, hay dos capaces de producir alteraciones en el equilibrio psíquico: el "pánico" y la "cólera".”

Sin embargo, “El miedo puede proporcionar una extraordinaria energía. No hay que rechazarlo: hay que aprender a usarlo. Hay que tratar de convertirlo en su forma positiva: la excitación teatral.” (Ob. Cit., pp. 152) Ya que si logramos hacer esa transición del miedo paralizante al miedo como un motor se pueden crear productos creativos de excelente calidad. Oida comenta con respecto al miedo:

Algunos dicen que si no se siente miedo se actúa mejor. No estoy de acuerdo. He visto muchos actores que nunca están nerviosos, pero verlos puede ser increíblemente aburrido la actuación se vuelve mecánica y no hay energía en escena. Otros actores, a los que el miedo los abrumba tanto que apenas pueden poner un pie en escena, resultan absolutamente fascinantes. Atrapan totalmente la atención. El miedo no es necesariamente un elemento negativo. Hay que ser cómplice del miedo (y de su correspondiente dolor de estómago).

(2005, pp. 151)

Cuando de actuación se trata, la mayoría de veces el miedo está fundado en una creencia o en un prejuicio que no nos permite expresarnos de la manera que nuestra creatividad nos propone. “El miedo extremo es un problema ya que nos deja totalmente imposibilitados. Apenas nos podemos mover, mucho menos actuar bien. (Ob. Cit. pp. 151)

Desgraciadamente si no sabemos manejarlo, el miedo, puede ser un factor que derrumbe el proceso creativo, si nos dejamos arrastrar por él puede tornar nuestra labor una verdadera penitencia y esto puede provocar que no ofrezcamos nuestra verdadera capacidad. Daniel Goleman en su libro *El espíritu creativo* puntualiza que los recursos de la creatividad son la alegría, la responsabilidad y la confianza, y los describe como “el lenguaje universal del espíritu creativo.”

Un elemento que juega un papel fundamental a la hora de enfrentarnos al miedo, es la confianza que tenemos depositada en nosotros mismos. Como actores, es igual de importante trabajar en la confianza propia como en la construcción del personaje, o en entrenarnos. Esto lo digo porque es mucho más fácil (desde mi experiencia) construir desde la alegría y la libertad de la mente, que del temor y miedo a equivocarnos.

La manera en cómo el actor se ve, como se evalúa a sí mismo y como se siente consigo mismo lo dispone a la acción. La manera de responder a una realidad poco propicia dice mucho sobre la visión que tiene este de sí mismo.

Si se enfrenta a un problema difícil o a un desafío desde una postura de duda en su capacidad mental, existen muchas posibilidades de que en algún momento se rinda o deje de esforzarse al máximo, porque dentro de usted sentirá que la sentencia ya está dictada en su contra. Rindiéndose o esforzándose muy por debajo de sus capacidades, tendrá muchas más posibilidades de fracasar que de tener éxito (...)

(Branden, 1998, pp. 59)

Construir confianza en uno mismo es un trabajo personal que requiere: conocimiento de sí mismo, conciencia, auto aceptación, responsabilidad, integridad, auto-afirmación. Estos puntos también son algunos de los pilares de una autoestima sana según Branden (1998).

Branden describe la autoestima como la manera en la que nos experimentamos a nosotros mismos, es la conciencia de ser competente a fin de vencer los desafíos básicos de la vida.

“Esto significa confiar en nuestra propia capacidad de pensar, aprender, de tomar decisiones adecuadas y responder de forma efectiva a las situaciones nuevas. También significa experimentar éxito y satisfacción personal, la convicción de que la felicidad y el éxito son adecuados para nosotros.”

(Ob. Cit. pp.13)

Un actor que se sienta capaz de realizar un personaje, será más flexible, buscará soluciones, dirá abiertamente los problemas a los que se enfrenta, y tendrá una mejor manera de relacionarse con él mismo y con los demás. Por lo que será una mejor herramienta, más propositiva, y más adecuado para el trabajo creativo.

La autoestima es un aspecto básico, que se debe desarrollar en todos los ámbitos laborales, sin embargo, para el actor es fundamental, ya que éste trabaja con su mente y su cuerpo. Por este motivo, el actor debe ocuparse de trabajar en fortalecerla.

Los beneficios de tener una autoestima sólida es que tendremos más posibilidades de poder manejar nuestros temores para lograr empresas escénicas. Por el contrario, si no contamos con ella inconscientemente ponemos freno a la creatividad y se está más propenso a alimentar ideas auto limitadoras y a la censura o incluso a defendernos de las emociones que puedan surgir al explorar lo que el personaje nos provoca o nos hace reconocer de nosotros mismos.

Esto último puede definir el rumbo de nuestra puesta en escena, ya que poder conectar con el personaje y exponerse a las emociones por las que transita nos acerca a la verdad escénica y le da sustento al carácter del personaje, facilita que el espectador comprenda lo que el personaje está atravesando, que lo modifique y que lo haga experimentar de una manera más profunda la obra.

El actor debe ser capaz de experimentar las emociones y expresarlas. Por lo que es necesario trabajar la seguridad del actor a un nivel profundo para que

pueda dar lo mejor de sí. Y cuando hablo de esta confianza me refiero específicamente a que el actor debe trabajar con su autoestima. Una autoestima sólida, es una herramienta que el actor debe portar de manera indiscutible, desde mi punto de vista.

Parece un tema psicológico, en lo que una actriz no debería siquiera meter la mano, pero de verdad lo creo, ya que está relacionada con la eficacia. Considero que mientras el actor procure cultivar su autoestima será más eficiente al realizar su labor y tendrá más posibilidades de afrontar la angustia que puede causarle los periodos en que el proceso creativo se vea obstruido.

Y más aún, los artistas deben ser capaces de contener la complejidad del ser humano, que va desde la luz a la obscuridad, pasando por todos los matices. Por esto considero que como personas que estamos trabajando todo el tiempo con nosotros mismos como herramienta de trabajo, nuestra mente y nuestro cuerpo deben estar sanos y entrenados. La autoestima apoya a que el actor sea consciente de sus carencias y las pueda trabajar, que sea capaz de ponerse objetivos realizables, que acepte los desafíos con alegría y que sepa que el trabajo provee.

Branden (2001) sostiene que las personas con autoestima bajo serán menos eficiente y creativos de lo que podrían serlo potencialmente. Por otro lado, la autoestima capacita, posibilita motiva y ayuda al individuo a tener metas realistas, dignas y exigentes. Mientras más sólida sea esta, mejor capacitado estará para luchar frente a la adversidad de la vida o su carrera.

Trabajar la autoestima faculta al individuo para aceptarse, es decir, “soy lo que soy, pienso lo que pienso, siento lo que siento y he hecho lo que he hecho” De manera que ayuda a enfrentarnos a nosotros mismos de manera realista. Y a ver nuestras debilidades de una manera más positiva para mejorar.

La práctica de aceptarse permite comprometerse con uno mismo. “Aceptarse a sí mismo es la condición previa a el cambio y el crecimiento” (Ob. Cit. pp.20) Esta aceptación también jugará un papel invaluable para poder enfrentarnos a nuestras emociones sin reprimirlas, o en caso de que haya una resistencia a trabajarla y debilitarla.

La inseguridad puede presentarse en distintas formas, algunas de ellas es el parloteo mental, la autocensura, el juicio a uno mismo y el sentimiento de incapacidad para realizar una tarea. En cualquiera de sus signos es sumamente estorbosa para nuestra labor y no contribuye a la escena. "(...) la autocensura, [es] esa crítica voz interior que confina nuestro espíritu creativo dentro de los límites de lo que juzgamos aceptable." (Goleman, 2000, pp. 22)

Para poder entender las distintas maneras en que esto nos puede afectar tenemos que partir de conocer la situación ideal de la psique para el trabajo creativo, a esta Daniel Goleman la llama *estado de flujo*, que es el momento cuando un individuo está en la plenitud de su creatividad.

Según Goleman los estudios neurológicos muestran que cuando el cerebro está en estado de flujo gasta menos energía que cuando está en estado de ansiedad. Una razón de esto puede ser que las partes del cerebro más relevantes para esta tarea están más activas, y las que son menos relevantes se encuentran relativamente quietas. En contraste, cuando se encuentra en estado de ansiedad o confusión, no existe tal distinción en los niveles de actividad de las diferentes partes del cerebro.

Esto quiere decir, que cuando un sujeto está en estado de flujo, no sólo experimenta la sensación de que su labor es fácil, y que todo le sale a pedir de boca, sino además administra mejor su energía y sus recursos. Así que este estado de flujo es deseable para el actor y es relevante saber inducirlo.

Una manera de permanecer en estado de flujo es confiar en la capacidad que tenemos de realizar nuestra labor y trabajar con alegría y disciplina.

Aunque, también debemos reconocer que el flujo no es constante en el proceso creativo, hay puntos donde se detiene, esto es normal. Este estancamiento suele ser el que en ocasiones produce mucha ansiedad y frustración. Por esto, es indispensable como actores relajarnos, aprender a enfrentarnos al miedo y a los momentos en que el flujo se detiene para poder hacer nuestras tareas escénicas con mayor libertad.

Así como encontrar soluciones para poder autoafirmarnos y seguir adelante. La clave de esto es desarrollar una confianza sólida que nos permita

conocer y trabajar nuestras carencias, aceptar nuestras emociones para debilitar nuestras resistencias, y trabajar con nuestro miedo.

¿Cómo el actor desarrolla la confianza en sí mismo? Siendo consciente de qué habilidades tiene y cuales necesita desarrollar. Es decir, siendo realista, y trabajando con las debilidades o dificultades que se presenten.

Hay que comprender que no sólo se trata de confiar en uno mismo, sino de ganarnos la confianza en nosotros mismos, esforzándonos al máximo, creándonos objetivos realizables para lograr las metas que nos proponemos. Por lo que el comportamiento que tenemos hacia nuestro trabajo debe ser congruente con lo que esperamos lograr. Por lo que esta confianza es algo de lo que se es responsable y puede trabajarse.

Cuando uno se enfrenta a una dificultad en la creación de personaje lo más común es acudir al director, y es acertado, sin embargo, dentro del actor mismo están la mayoría de las respuestas a los problemas. Sólo es necesario ser franco e identificar qué es lo que no nos deja avanzar, y trabajar en ello. Por este motivo considero de suma importancia darle valor a la autoestima en el trabajo del actor. Ya que un actor que la posee tendrá más oportunidades de crecer, de estar abierto a opciones, a trabajar con sus impulsos, emociones y a programarse de manera positiva.

Un actor con autoestima sólida trabaja con conciencia, lo que le permite conocer sus debilidades y fortalezas, y como ya lo he mencionado, la conciencia mantiene al individuo centrando su atención en la realidad, y le permite poder trabajar asertivamente con sus debilidades, sus resistencias y mejorar.

Branden (1998) sostiene que la manera en como uno se experimenta tiene efectos profundos en los pensamientos, emociones, deseos, valores, y objetivos. En consecuencia, esto afecta las elecciones y el comportamiento del individuo. “No existe un juicio de valores más importante, ningún factor más decisivo en su desarrollo psicológico y su motivación que la estima que usted siente por sí mismo.”

(1998, pp.48)

No obstante, el actor puede desarrollar una escena sin la convicción de que es capaz de hacerlo, pero muchas veces su cuerpo envía señales al espectador el

cual se percata de esta inconsistencia y percibe al actor incómodo. Por lo que quita la atención a la obra para preguntarse *¿qué le estará pasando al actor?* y por lo tanto no se cumplen los objetivos artísticos y dramáticos del montaje, que a grandes rasgos son contar una historia.

Es necesario que el actor desarrolle una confianza sólida en sí mismo, que le permita vencer los desafíos de la escena, Para lograr la verdad escénica es muy importante que el actor confié en su herramienta creativa y en sus emociones, que sea flexible y no juzgue a su personaje, que evite ideas preconcebidas, que se permita explorar los diferentes impulsos que le propone su cuerpo y que trabaje sus resistencias.

Las resistencias ponen freno a los impulsos. El actor trabaja con sus impulsos, por lo que es importante que sepa identificarlos y usarlos para la escena, no reprimirlos. Sin embargo, la psique para poder enfrentarse al miedo desarrolla estrategias psicológicas inconscientes para hacer frente a lo que ella identifica como amenazas, aunque estas no sean reales.

Los *mecanismos de defensa* son estrategias de control frente a estímulos. "(...) son funciones psíquicas reguladoras. Su misión, dentro del psiquismo, es la de regular las cargas de energía (disminuyendo la tensión psíquica) para "proteger" el equilibrio y evitar toda clase de trastornos o perturbaciones producidas por exceso de excitación emocional." (Vels, 1984, pp. 1)

Si bien es un mecanismo que protege nuestra psique, en ocasiones puede frenar nuestros propósitos creativos causándonos estados de angustia, ansiedad, bloqueo, inhibición, entre otras respuestas si este mecanismo es repetitivo y no se está bien adaptado al medio puede dañarnos.

La presencia de estos mecanismos es una parte normal de la función de la personalidad. Así que, como actores somos propensos a tener que enfrentarnos con estos procesos por lo que es necesario mantener una confianza adecuada para poder resolver nuestro trabajo ya que esto ayuda a comportarnos menos defensivos, hostiles y con menos propensión a la autojustificación, es decir, la autoestima nos da la seguridad, y nos favorece adaptarnos, y sufrir menos bloqueos, ya que el yo no se sentirá amenazado por cualquier situación.

Uno de los mecanismos de defensa o resistencia que desencadena el yo para sobreponerse al miedo es la represión, que se define como una “Defensa automática e inconsciente mediante la cual rechaza el yo una motivación, una emoción o una idea, (...) y tiende a disociarse de ella.” (Heri, 1951, pp. 367)

Augusto Vels explica que, “bajo el punto de vista psicoanalítico, la represión es el aprisionamiento en el subconsciente de recuerdos, ideas, emociones, etc. cuya exteriorización a través de la conciencia está impedida por las barreras psíquicas de la censura.” (Ob. Cit. pp.3)

La represión afecta al actor de diversas formas, también se expresa a través del cuerpo como rigidez muscular en las distintas áreas: nuca, hombros, brazos, piernas, pecho, abdomen, etc. Por esto, es que la represión es antagónica a los quehaceres actorales.

El actor reprime cuando no se da el permiso de explorar sensaciones y emociones que tal vez le están resultando incómodas, o que tenía una idea preconcebida de lo que debía ocurrirle que no cuadra con lo que le sucede realmente en su interior.

El trabajo del actor es reaccionar a estímulos tanto imaginarios como reales; por lo que la represión representa un obstáculo entre él y la creación del personaje. Es necesario pues, reaccionar con libertad a lo que sucede en el interior, a lo que pasa en escena, a la situación, a lo que proponen los compañeros de escena, en otras palabras, dejar que la emoción se exprese y convertirla en acción que contribuya a contar la historia.

Otro de los aspectos importantes a considerar respecto a las resistencias es que, a más de ser capaces de reconocerlas y verbalizarlas, es necesario respetarlas, es decir, tratarlas con benevolencia “(...) cuando se respeta la resistencia es mucho más fácil combatirla, que cuando simplemente intentas luchar en contra de ella. (...) La resistencia que se condena se fortalece; la resistencia que se acepta comienza a debilitarse.” (Branden, 1998, pp. 147)

Me refiero con respetarla, a no ridiculizarla, a ser honesto con respecto a la frustración que me pueda estar causando, a ser paciente con uno mismo, y a que el actor en conjunto con el director pueda trabajar esa resistencia con la finalidad de debilitarla y motivar que la escena fluya.

Una de las mejores formas de trabajar con una resistencia es verbalizarla, esto quiere decir, poner en palabras lo que estamos sintiendo o estamos pensando: “me siento incomoda” o “me siento muy enojada”. Esto ayuda, a dejar de pensar en esto que sucede, y a soltar esa ansiedad, también si uno dice lo que ocurre, es más fácil que el director pueda proponer alguna dinámica que nos ayude a relajar.

Yoshi Oida dice: “El secreto es simple, se puede ganar sólo cuando se está dispuesto a morir.” (2005, 1 138) De esta manera expresa que “el que no arriesga no gana”. Ciertamente, muy difícilmente vamos a estar al borde de la muerte en escena, pero lo importante es poder quitarnos esta sensación de miedo.

Es bueno para mi saber, que el miedo es normal y que aparece hasta en los actores de mayor talla. El miedo puede ser paralizador y atentar contra nosotros mismos. Sin embargo, hay que ser fieles a lo que queremos, y tener el coraje de buscar nuestro mejor trabajo siempre. Y saber que no es tan nutritivo preocuparse por el actor que no hemos sido o que queremos ser, sino ser disciplinado y trabajar duro para lograr lo que nos proponemos

A final, la manera en cómo pensamos y nos experimentamos, como lo he sostenido en este apartado tiene gran influencia en si conseguiremos realizar nuestras metas o no. Por esto es necesario aprender a trabajar nuestra psique y programarnos para lograr nuestros objetivos. Esto nos vuelve elementos flexibles y aptos para el trabajo escénico, esta flexibilidad se reflejará tanto en nuestro cuerpo, nuestra mente y nuestra capacidad de adaptarnos.

Yoshi Oida considera que *el actor debe tener una mente flexible*, Branden cree que una mente *flexible es la que tiene la característica* de desafiarse a sí misma. La autoestima sólida concede esta característica, que a su vez genera la sensación de eficacia profesional.

[En contraste] “La rigidez es la característica de las mentes que no tienen confianza en sí mismas, y por consiguiente, no confían en su capacidad para enfrentarse a desafíos nuevos y desconocidos. Estos individuos se protegerán en la seguridad de lo conocido”

(Branden, 1998, pp.132)

El actor debe poseer una mente flexible que le permita reconocer nuevas soluciones a los desafíos que presenta la escena. Para ello es necesario que sea creativo y que se dé permiso de proponer y sobreponerse al error.

Entonces, tomando como referencia lo anterior, lo que yo haría distinto de este montaje, sería preguntarme si me siento competente para este personaje y si no es así, hacer un ejercicio de conciencia para identificar el obstáculo que me mantiene lejos de mi objetivo, y una vez hecho esto, crear soluciones o proponer acciones a realizar para poder debilitar la dificultad.

### **2.D.III) La creencia del poder.**

Se dice que *el que cree crea* y esto es cierto, nuestras creencias nos pueden apoyar a lograr nuestros objetivos o alejarnos de ellos. Por lo que es muy importante para mí hablar en este apartado sobre la relevancia que tiene la manera en la que pensamos para lograr nuestras metas.

Para hablar de creencias es importante saber que hay dos tipos: las fortalecedoras y las limitantes. Las primeras son las que están basadas en una idea positiva, que nos brinda la oportunidad de arriesgarnos, de confiar en nuestras capacidades para emprender nuevas aventuras, o para cambiar nuestra rutina habitual por algo diferente o que simplemente nos resultan funcionales para nuestra vida y están basadas en la confianza de que es posible conseguir el objetivo deseado. Por otro lado, están las creencias limitantes que son aquellas que nos impiden crecer y desarrollarnos.

Enric Corbera (2017) sostiene que todas nuestras creencias condicionan nuestra manera de ver y entender la vida. Las creencias determinan como nos percibimos y esta percepción muchas veces es una distorsión de la realidad, así que estas pueden ser erróneas. Muchas de estas creencias las tomamos de nuestra cultura, de la infancia o de la religión, etc. Se pueden instalar por, repetición, o por generalización.

Incluso, puede que estas ideas nos hayan servido en algún momento de la vida, pero ahora nos estén resultando problemáticas para adaptarnos a nuestra realidad.

“Cuando una creencia se desgasta en sí misma y no cumple ya la función de protegernos o ayudarnos, sino todo lo contrario, es tiempo de cambiarla. Pero ése es el problema: no siempre nos damos cuenta de las creencias con las que trabajamos, mucho menos de si es tiempo o no de cambiarlas.”

(Armas, Von Ruster, 2019, pp.135)

Si es importante cuidar lo que nos decimos ya que cuando una persona cree que es incapaz de realizar algo, es muy posible que falle en su intento. “La neurociencia nos dice que el 90% de las decisiones que tomamos son inconscientes, y si nuestro inconsciente está plagado de creencias limitadoras vamos a tomar decisiones equivocadas.” (Donato, 2018)

Y esto nos afecta en nuestra vida personal como en la profesional. Para el actor es primordial saber programarse de manera positiva para poder lograr cualquier cosa que se proponga. Nuestras creencias determinan todas nuestras conductas. Por este motivo debemos cuidar lo que pensamos a manera de no hacerlo una realidad.

Las ideas que consideres como ciertas van a hacer que tengas un tipo de comportamiento y este a su vez te llevará a determinado tipo de resultados. Las creencias son determinantes. Si tienes creencias limitantes con tus capacidades vas a tener resultados muy por debajo de tu capacidad.

Como sostienen O’Connor y Seymour todo comportamiento viene de nuestros procesos neurológicos y por ello “(...) todos nosotros tenemos y podemos crear los recursos internos que necesitamos para alcanzar nuestras metas. Usted estará más cerca de obtener el éxito si actúa como si fuera verdad que si cree lo contrario.” (2007, pp. 34)

Por eso es importante como profesionales de la escena verificar que las creencias que estamos teniendo realmente nos impulsen a lograr nuestros objetivos. Porque el actor que se considera a sí mismo competente para realizar una tarea tiene más posibilidades de lograr su cometido, esto es porque no se dará

por vencido a la primera y buscará soluciones ante las dificultades. Por otro lado, el actor que no se cree apto se boicotea y refuerza esta desconfianza en sí mismo.

[Branden cree que] “(...) a las personas les resulta muy difícil actuar más allá de su visión profunda de quienes creen que son ellos mismos. Puede que sean capaces de hacerlo durante un breve periodo de tiempo, pero si su concepto de ellos mismos no cambia, el empuje gravitacional de sus creencias autolimitadoras les arrastrará de nuevo hacia los métodos más antiguos, conocidos, y menos productivos de su funcionamiento.”

(1998, pp.17)

Es por ello que el actor que expresa dudas importantes con respecto a su capacidad de pensar, de comprender, aprender, o enfrentarse a los desafíos normales de la escena, está en grave desventaja, especialmente cuando se tiene que enfrentar a algo desconocido. Y yo considero que el actor, todo el tiempo se enfrenta a lo desconocido, porque cada personaje es un mundo. Él constantemente se enfrenta a diferentes retos, en cada obra trabaja partes distintas de su intelecto, de su cuerpo, de sus emociones. El actor se enfrenta a un proceso cognitivo distinto en cada montaje.

Una premisa básica de la neurociencia sugiere que nuestros pensamientos cambian nuestro cerebro. Cada pensamiento transporta información a las diferentes áreas del cerebro y lo modifica en tiempo real. El cerebro, por lo tanto, no es una entidad permanente, sino que cambia activamente y se reorganiza de acuerdo a tus experiencias.

(Benito, 2019).

No es fortuito que la manera en la que pensamos y sentimos de nosotros mismos pueda frenar o estimular nuestro trabajo “(...) las ideas son las últimas responsables de la conducta.” (Branden, 1998, pp. 13) Y esto aplica así en la vida como en el teatro.

“El modo en que las personas se experimenta a sí mismo influye en cada momento de su existencia. (...) De todos los juicios que emita en su vida ninguno es más importante del que emita sobre sí misma.” (Branden, 2001, pp. 14) Este juicio repercute en las decisiones y acciones del individuo.

Por esta razón es muy importante cuidar lo que nos decimos a nosotros mismos. Ya que el cerebro no reconoce lo real de lo imaginario. Para la mente ambos tienen el mismo peso neurológico y esta repetición de pensamientos se puede convertir en rasgos neuronales, es decir, que estos patrones se integren en la red neuronal con lo que es más probable que en el futuro sigas pensando más de lo mismo y sintiéndote de la misma forma.

(...) las creencias son como los permisos que necesitamos para conducirnos sanamente en este mundo. Cuando no tenemos estos permisos bien definidos (las creencias), nos provocamos sentimientos de culpa, miedo, inseguridad, vergüenza, etc., ya que estamos desobedeciendo algo en lo que todavía creemos y que resulta ser limitante, ya que hay una incongruencia entre lo que crees todavía y lo que estás haciendo, es decir, tu conducta no va de acuerdo con tu creencia.

(Ob. Cit, pp.136)

Así que no hay que condenar nuestras ideas limitantes, ni sentirnos atrapados por ellas, simplemente hay que aceptar que no funcionan para nosotros y cultivar nuevas ideas más nutritivas que nos ayuden a avanzar en nuestros propósitos y a sentirnos mejor con nosotros mismos. Corbera (2017) Propone para cambiar nuestras creencias limitantes observarlas, comprenderlas y trascenderlas. Y sostiene sobre las creencias irracionales:

(...) vivimos un acontecimiento que nos produce unas consecuencias, la mayoría de las personas piensa que para cambiar mis consecuencias - que pueden ser cognitivas (mentales) o conductuales- tengo que cambiar los acontecimientos. Pero en realidad, lo que determina mis consecuencias son las creencias. Los acontecimientos no los podemos cambiar.

Agrega que es relevante cambiar la forma de ver y entender la vida, ya que estas creencias están determinando a la percepción y están condicionando nuestro actuar. Cuestionarse las percepciones hace que el inconsciente relativice el acontecimiento y permite ver otro camino de resolver las situaciones.

Otra razón por la que es importante trabajar las creencias porque estas tienen un impacto en nuestra salud. Como explica Jorge Benito (2017) en su artículo, *La biología de la creencia: cómo tus pensamientos modifican tu organismo*.

El sistema nervioso es intermediario entre las señales ambientales y el comportamiento celular, es el encargado de mediar los mecanismos biológicos, activarlos o desactivarlos. Conforme a su decisión, el organismo libera los bioquímicos apropiados.

La interpretación de las señales ambientales es trabajo de la mente. Nuestras creencias, alojadas en nuestra mente inconsciente, modifican nuestra percepción. La forma en que percibimos lo que nos sucede, nuestra interpretación subjetiva y nuestros pensamientos, le sirven al sistema nervioso para decidir si debe activar el mecanismo de protección o el mecanismo de relajación.

Si nuestra mente percibe amenaza, activamos el modo de protección, el sistema nervioso simpático. Todas nuestras funciones de crecimiento orgánico se detienen al instante, y también se detienen todos nuestros procesos cognitivos superiores. Las hormonas del estrés y los agentes inflamatorios -tales como el cortisol, la epinefrina, las citoquinas o la histamina- invaden nuestro sistema, detienen el crecimiento biológico y debilitan el sistema inmune.

Mantenernos en este estado por períodos demasiado prolongados es dañino. Para conservar nuestra salud necesitamos reemplazar cientos de miles de millones de células diariamente. Si estamos constantemente en protección, esto no sucederá.

Cuando nos sentimos seguros el sistema nervioso activa el modo de relajación. Nuestro cuerpo mantiene su integridad, nuestras células se dividen con normalidad y todas nuestras funciones orgánicas operan óptimamente.

Benito (2017) sostiene que “Cuando la creencia mental cambia, la percepción también cambia; cuando la percepción cambia, los pensamientos cambian. Y cuando los pensamientos cambian, las respuestas neuroquímicas se transforman.” Así que hay que cambiar aquellas creencias que nos mantienen en estados de perturbación y activan alertas innecesarias para nuestro organismo.

Para hacerlo podemos inducir nuestros procesos mentales para dirigir la energía mental en la dirección deseada. Según Donato puedes trabajar las ideas

autolimitadoras e instalar nuevas creencias más funcionales. Para esto propone lo siguiente:

1. Identificar la creencia limitante de manera concreta ¿Qué pienso? y ¿Porque estoy haciendo esto?

2. Ser consciente de los resultados que trae, que pierdo con ella.

3. Que gano con este pensamiento (porque muchas veces nos instalamos en un lugar de confort y esta idea nos permite no realizar esfuerzos)

Así que es importante que el objetivo este en armonía con usted como persona en su totalidad. (O'Connor, Seymour, 2007, pp. 47)

4. Hacer una lista de todo lo que esta creencia te está impidiendo

5. Pensar si es real

6. Elegir un nuevo pensamiento, una creencia potenciadora

7. Sustituir la vieja por la nueva y pensarla de manera consciente con recurrencia. Para poder mandarla al inconsciente e instalarla. Y así llevar los procesos de pensamiento a un lugar profundo.

Empecemos por el principio: los objetivos o resultados. Cuanto más precisa y positivamente pueda definir lo que quiere, y cuanto más programe su cerebro para buscar y verter posibilidades, tanto más seguro estará de obtener lo que quiere. Las oportunidades existen cuando son reconocidas como tales.

Para vivir la vida que usted quiere, es preciso que sepa lo que quiere, Ser efectivo en el mundo significa producir resultados que usted elige.

(O'Connor, Seymour, 2007, pp. 39)

Para enfocarnos en las labores escénicas es indispensable trabajar con nuestra mente, dialogar con ella para poder lograr nuestros propósitos y así poder concentrarnos al actuar.

Yoshi Oida menciona que la concentración del actor debe ser total, esta "(...) incluye no sólo los pensamientos, sino también los deseos las emociones y

la plenitud del ser.” (2005, pp.49) Así que como actores que buscamos trabajar integralmente con nuestra herramienta cuerpo-mente-emoción, debemos trabajar conjuntamente todas estas áreas, de manera de funcionar correctamente para nuestro arte y sacarle el mayor provecho a nuestra capacidad.

Y así mantener esta atención dividida que requiere nuestro arte, tener los cuidados de no abandonarse a la conciencia de ser observados u observarse a sí mismo, ya que, aunque trabajamos para nuestro público, lo que tenemos que ofrecerle está principalmente arriba del escenario. Por lo que la atención se tiene que centrar principalmente en el aquí y el ahora.

Este proceso de montaje para mí ha sido muy enriquecedor porque me ha permitido atar cabos sueltos dentro de mi proceso actoral, me ha permitido encontrar soluciones a mis problemáticas tanto de actriz como a las propias del personaje, y me ha enseñado la importancia del entrenamiento y el trabajo, pero también de la confianza en las habilidades propias, en la capacidad de mi mente para adaptarse, aprender, y realizar las tareas escénicas con destreza y habilidad.

Antes de pasar al siguiente capítulo, quiero detenerme para hacer una reflexión. El actor debe buscar lo que le ayuda a construir un personaje en función del texto y las necesidades del mismo. Cada texto tiene sus propias exigencias, el actor debe ser sensible a sus características. Cada montaje pide cosas distintas, y lo que a una obra le puede venir muy bien a la otra puede resultar pésimo.

“(…) cada montaje requiere su propio método de actuación. Si intervienen en la creación de una obra de teatro totalmente innovadora, tendrán que crear una nueva forma de teatro que le corresponda.

(…) como artistas tienen que estar dispuestos a destruir sus métodos de actuación anteriores para crear lo que se necesita aquí y ahora. Cuando de hecho uno está en escena hay que olvidarse de todas las teorías, de todas las filosofías y de todas las técnicas interesantes. Sólo hay que hacerlo.”

(Oida, 2005, pp.188)

Respecto a esto lo que a mi realmente me ha funcionado es aprender a tomar lo que necesito y soltar lo que no necesito para un montaje. No quiero decir con esto que no debemos ser *maestros de nuestra propia técnica*, sólo hablo de que el actor debe ser flexible, y como bien decía Natalia Traven en sus clases, <<*el elemento más flexible es el que tiene el poder*>>. Y en ese sentido hay que mantener la mente abierta a otras opciones.

Doy crédito a estos autores que me guiaron en la oscuridad, e incluso ahora que pongo en orden mis notas, y escribo estas páginas, sus enseñanzas me resultan reveladoras. Estas fueron trascendentes porque me ayudaron a ser más asertiva y confiar en mis conocimientos, así como a reconciliarme conmigo misma y obviamente expandir mis herramientas actorales. Después de momentos de iluminación y oscuridad, por fin llegué a concretar la creación del personaje.

En el siguiente capítulo, hablaré de la *Producción y las áreas aledañas al montaje*. Ya que para bien o para mal, en este montaje a más de fungir como actriz, también me aventuré a los territorios de la producción.

### Capítulo 3: Producción y las áreas aledañas al montaje.

En este capítulo hablaré de la producción y difusión que se llevó a cabo para el proyecto *Virgenes Negras*. Haré una revisión de los procedimientos que se llevaron a cabo, como fueron y si funcionaron para el proyecto; atenderé algunas cuestiones que se pasaron totalmente por alto y que dañaron o afectaron la producción de manera irreparable.

Es importante que cuando uno va a gestar un proyecto teatral, desde el principio se tomen medidas de producción y difusión, es decir, se busquen recursos para el proyecto, se tenga una ruta crítica que defina las fechas y las actividades a realizar, se tenga un plan de producción y de difusión sólido.

En mi experiencia, ha resultado muy descorazonador poner del dinero propio para un proyecto y no recuperarlo porque no se le ha dado la atención adecuada a la producción y la difusión del proyecto.

Nuestra idea original era titularnos por *Obra artística*, nos pareció fabulosa la posibilidad de ganarnos nuestro título haciendo lo que más nos gusta: actuar. (Sin embargo, por diversas razones decidimos que realizaríamos un informe.)

Es por esto que fuimos a la búsqueda de un director. Yo tenía muchas ganas de trabajar con una compañera de nuestra generación, que es muy talentosa, y que solía hacer cosas de buena calidad. La invitamos al proyecto y le gustó la idea.

Con esto en mente, nos lanzamos en la búsqueda de una obra, que como comenté en el capítulo I, no estuviera muy vista, nos ofreciera oportunidades de probar nuestras habilidades actorales, y nos conmoviera. Después de leer varios títulos, la directora propuso *Virgenes Negras*, la leímos y decidimos que era la adecuada.

Mi primer impulso fue comenzar a movernos en temas de producción, sin embargo, la directora sugirió que debíamos tener primero un producto de calidad, y centrar nuestra atención a esa parte y llamar a alguien que hiciera la producción ya cuando fuéramos avanzadas.

Sin tener una idea de cuánto costarían los derechos, ni molestarnos en contactar a los autores, comenzamos el proceso creativo, lectura, exploración, ejercicios, etc., para que todo fuera una experiencia altamente artística, y lo fue.

Sin embargo, ese fue el error más garrafal que cometimos. Pues el proceso de ensayos se fue alargando, y dejamos la producción completamente del lado. Tras dos años de ensayo, y después de haber mudado de director, cuando decidimos que ya tenía que estar ese producto y que debíamos ponerle fecha, entonces si escribimos al representante de los autores para cotizar los derechos. Estábamos en complicaciones, los derechos eran muy caros y no teníamos como pagarlos.

A pesar de esto seguimos adelante con la obra. Pues ya estábamos en los detalles finales, y después de haber dedicado tanto tiempo, no estábamos dispuestas a renunciar a nuestro trabajo.

Como no existía la figura del productor, de manera inconsciente e inocente, fui tomando este rol de la mano de Elizabeth.

A destiempo tomamos las riendas de la producción, y comenzamos a poner orden, primero definiendo fechas para el estreno, y buscando resolver el vestuario, la escenografía, la iluminación y todo lo que habíamos descuidado. Afortunadamente, Gustavo Luviano, tenía experiencia en los campos mencionados y gracias a su apoyo, logramos resolver pronto esos detalles.

Honestamente fue nuestra inercia lo que nos empujó a concluir este proyecto. Resolvimos Elizabeth y yo que pondríamos cada una la mitad de los recursos económicos para llevar a cabo la producción de la obra. Por otro lado, las necesidades de logística las resolvimos como equipo, cayendo la responsabilidad de la producción en nosotras (logística y económica) y en Gustavo la creativa (dirección, escenografía, iluminación, búsqueda de vestuario).

Así es como comenzamos con esta formidable experiencia, que no fue lo que esperábamos, aunque sin duda nos llevamos un gran aprendizaje. Fue así como dimos el primer paso al abismo de la producción. Nos dimos a la tarea de conseguir un espacio para ensayos. Sin darnos cuenta fuimos asumiendo el rol

de productoras y nuestra experiencia fue tan enriquecedora como caótica. Aprendimos –como quien dice- echando a perder.

A continuación, expongo con detalle las tareas que realizamos para la producción de esta obra, que fueron rudimentarias, pero a final de todo, forman un punto de referencia para futuras experiencias.

### **3.A) Producción.**

Como lo comenté antes, el brinco de actrices a productoras fue por la necesidad de llevar a presentar nuestro proyecto. Para fines de este trabajo, me gustaría comenzar por definir que es la producción de un proyecto. Según Marisa de León (2009), en su libro *Espectáculos escénicos: Producción y difusión*, el término *Producción* se refiere al proceso generado por la actividad conjunta de los equipos de trabajo a través de procedimientos planificados para lograr un producto cultural que logre expresar ideas, valores, actitudes, y creatividad artística; y ofrezca entrenamiento información y análisis.

El papel del productor es diseñar y ejecutar acciones contundentes en la gestación, organización y desarrollo del proyecto, sin embargo, como sabemos, el papel del productor todavía es algo borroso, porque dependiendo el país de referencia, el productor tendrá tareas distintas, sin embargo, para fines de este trabajo, hablaremos del productor ejecutivo: que tal como lo define Marisa de León

Es quien realiza las funciones relativas a la planeación, organización, contratación, supervisión y control del proyecto en todas sus facetas, conjuntando las ideas, los equipos creativos y artístico, el lugar de presentación y el público. Estas actividades las desarrolla coordinadamente con las personas, instituciones, organizaciones o empresas que financian el proyecto.

El productor ejecutivo, tiene a su cargo diversas tareas que determinan el rumbo de la producción. Una de ellas es establecer vínculos con y entre los participantes del proyecto (institución, empresa, o agente de productor, equipo creativo, equipo artístico, equipo técnico y otros involucrados).

El productor ejecutivo organiza los recursos humanos, económicos, técnicos, infraestructurales y espaciales a fin de lograr una producción coherente, eficiente, oportuna y exitosa.

Literalmente ejecuta la producción, respetando los criterios artísticos y estéticos determinados por el director y el equipo creativo. Coordina las actividades de los equipos de trabajo (creativo, artístico y técnico); ayuda a resolver necesidades administrativas, técnicas, logísticas y operativas.

Podríamos decir que el papel de la producción ejecutiva de un espectáculo escénico es la materialización, en tiempo y en espacio, de las ideas, sueños, imaginarios, motivaciones y móviles –propios o de los otros (autor, director, empresario) a través de sistemas organizativos adecuados (cuadros, organigramas, tablas, formatos, diagramas, modelos, guías, directorios, etcétera), diseñados para cada proyecto específico.

(De León, 2009, pp.23)

Y con esto comenzaré a hablar de la labor que realizamos en el nivel de producción y sus deficiencias. Empezando porque al no haber definido, desde un inicio quien realizaría la producción ejecutiva del proyecto, y arrancarla desde antes de comenzar el proyecto, definiendo fechas, tareas y responsabilidades de cada parte del equipo, presupuestos y planes para cubrir los gastos de la producción se cometieron muchos errores.

Como no teníamos definido el rumbo de nuestro proyecto, dejamos en las manos del director y directora en turno, decisiones que no debían recaer en ellos y al mismo tiempo, responsabilidades que no les correspondían. Una de estas decisiones fue, como comenté, cuándo debíamos arrancar los procesos de producción y difusión, que afectaron tanto el proceso de nuestro proyecto, como el impacto que tuvo.

Cuando se invitó al segundo director, el acuerdo fue, estrenar a más tardar en 3 meses y que nosotras nos comprometíamos a cubrir los gastos de la producción, que el director tendría un porcentaje de taquilla, pero se dejaron muchas cosas del lado, como quién haría las labores de producción y difusión, quién realizaría el vestuario, la escenografía, y cuáles eran los presupuestos para su realización y diseño.

Una vez más dejamos indefinidos estos aspectos y nos enfocamos a terminar el proceso creativo, cuando la producción debe arrancarse de forma

previa a cualquier otra cosa, ya que es la que permite una correcta planeación de cada uno de los aspectos del proyecto.

[Será de la preproducción que dependerá que el proyecto] “(...) tenga definición, y precisión de cada una de las premisas, las cuales les permitan involucrar a otras personas u organizaciones en la creación planeación y presentación del proyecto.” (Ob. Cit. pp. 25)

Y así, sin definir, tiempos, ni responsabilidades, comenzamos a ensayar y perdimos el rumbo. Para bien o para mal, sucedió algo que cambió nuestra necesidad: me embaracé, así que debíamos estrenar cuanto antes. Esto nos orilló a poner fechas, a tomar medidas de producción, y a estructurar el proyecto. Pero también nos empujó a resolver, sin detenernos demasiado.

Para ser justas, quizá no podríamos hablar de que realizamos una labor de producción en forma, sin embargo, si tuvimos un acercamiento más claro a las labores administrativas, técnicas, logísticas y operativas. En los siguientes apartados hablaré de las labores que realizamos y sus resultados.

No me detendré a hablar del proceso de planeación o preproducción, ya que no fue algo que hiciéramos a conciencia. Y considero que esto es algo que determinó el rumbo de nuestro proyecto y el fracaso por lo menos al nivel del impacto que deseábamos tener. Sin embargo, hubo aciertos, no sólo errores y por ello vale la pena analizar los aspectos buenos y malos de la producción para futuras experiencias.

### **3.A.I) Espacios para ensayo.**

Los recursos económicos y de tiempo eran limitados así que, en pro de esto, buscamos alternativas para resolver las necesidades del proyecto, una de estas fue buscar un espacio de ensayos en el que no tuviéramos que pagar para amortiguar el impacto económico.

Anteriormente ensayábamos sólo los sábados, pero no estaba siendo suficiente para pulir los detalles (ensayábamos en la EIA, ya que el director es profesor y le facilitaban el espacio) así que buscamos otro espacio adicional.

Por sugerencia del director buscamos espacio en la ENAT, escribimos una carta a la persona encargada, para solicitar algún salón de ensayos, sin embargo, no tuvimos suerte ya que no éramos alumnas.

Posteriormente, pedí un espacio en el CCH Sur. Había sido alumna y sabía que los salones de danza y teatro tienen horas muertas. Así que conseguí los datos del encargado de difusión cultural, y le presenté el proyecto. Para esto realicé una carpeta cultural del proyecto y comenté que era nuestro proyecto de titulación. (Anexo 1)

El encargado de difusión cultural, nos facilitó el espacio. A cambio le ofrecimos dos funciones para alumnos del plantel, una para el turno matutino y otra para el vespertino. Para formalizar el acuerdo, hicimos una carta que entregamos a la institución. Para poder controlar los tiempos y los espacios de ensayos, realizamos un calendario, así como para tener claridad de las funciones que queríamos realizar. El tener fecha de estreno nos obligó a comprometernos y a buscar solucionar los aspectos que faltaban para la producción. Como vestuario, escenografía, difusión, etc.

A continuación, se muestra el calendario de ensayos de marzo a abril. Que fue a partir de que se empezaron a establecer criterios claros de producción para poder lograr las metas y objetivos del proyecto.

Marzo 2015						
<a href="#">Febrero</a>						<a href="#">Abril</a>
Dom	Lun	Mar	Mié	Jue	Vie	Sáb
1	2	3 Ensayo	4 Ensayo	5	6	7 Ensayo
8	9	10 Ensayo	11 Ensayo	12	13	14 Ensayo
15	16	17 Ensayo	18 Ensayo	19	20	21 Ensayo
22	23	24 Ensayo	25 Ensayo	26	27	28 Ensayo
29	30	31 Ensayo	Notes:			

Abril 2015						
						<a href="#">Mayo</a>
Dom	Lun	Mar	Mié	Jue	Vie	Sáb
			1	2	3	4
5	6 Ensayos con público	7 Ensayos con público	8 Ensayos con público	9	10	11 Funciones Almícar Vidal
12	13	14	15	16	17	18 Funciones Almícar Vidal
19	20	21	22	23 Funciones Carlos lazo	24	25 Funciones Almícar Vidal
26	27	28	29	30 Funciones Carlos lazo	Notes:	

Mayo 2015						
◀ Abril						Junio ▶
Dom	Lun	Mar	Mié	Jue	Vie	Sáb
					1	2 Funciones Almicar Vidal
3	4	5	6	7 Funciones Carlos Lazo	8	9 Funciones Almicar Vidal
10	11	12	13	14 Funciones Carlos Lazo	15	16 Funciones Almicar Vidal
17	18	19	20	21 Funciones Carlos Lazo	22	23
24	25	26	27	28 Funciones Carlos Lazo	29	30
31	Notes:					

### 3.A.II) Derechos de autor.

Cuando por fin decidimos que pondríamos fechas, escribí a los autores quienes inmediatamente me pusieron en contacto con la editorial Rowohlt Theaterverlag de Alemania, administradora mundial de los derechos de la obra "Schwarze Jungfrauen" (*Vírgenes Negras*). Ellos a su vez, le redirigieron la solicitud a Hartmut Becher, pidiéndole que se ocupara del asunto. Ya que esta agencia que representa a Rowohlt Theaterverlag en toda América Latina.

El señor Hartmut Becher nos puso al tanto de la dinámica para conseguir los derechos. Nosotras le comentamos que era nuestro proyecto de titulación, y pensamos que funcionaría como en teoría funcionan los derechos de autor: que nos pedirían el 10% de taquilla.

Nos comentó que en principio, no había ningún problema para otorgarnos los derechos de dicha obra. Sin embargo, para eso, teníamos que firmar un

contrato en el que se definieran los detalles de la cesión de los derechos. Y para formular el contrato, necesitaba algunos datos.

- Nombre y dirección postal del teatro donde se presentaría la obra
- Nombre, apellido, dirección postal y número del documento nacional (o clave de elector) de la persona que firmará el contrato
- Nombre del grupo de teatro
- Nombre y apellido del director
- Número de butacas que hay en la sala de teatro
- Número de funciones previstas
- Precio de las entradas
- Fecha probable del estreno
- Fecha probable de la última función.

Basado en la información que le dimos nos ofreció dos opciones de contrato:

La opción A:

Consideraba un máximo de 6 funciones en el Foro Amílcar Vidal, por un valor total de 300 euros (aproximadamente 4.900 pesos). Incluía los derechos de la traducción

La opción B:

Abarcaba un máximo de 12 funciones en el Foro Amílcar Vidal, y además en otro teatro de México D.F.

Ambos contratos abarcaban los derechos de autor y los derechos de la traducción. La diferencia del valor entre ambos contratos era relativamente pequeña, por lo que el contrato que escogimos fue la segunda opción, en la que ofrecía "12 funciones en el Foro Amílcar Vidal, y además en otro teatro de México D.F. por la cantidad de 360 euros (aproximadamente 5.880 pesos en ese entonces). Ya que deseábamos dar una segunda temporada en el teatro Carlos Lazo.

La temporada en el Foro Amílcar Vidal se celebró del 2 al 17 de Mayo. Y la segunda temporada se quería realizar en agosto o septiembre.

El valor de los derechos más la comisión del banco ascendía a 360 euros más la comisión del banco (20 euros). Lo que era un total de 6,762 MXN. No contábamos con hacer ese desembolso, Sin embargo, ya teníamos la mayor parte de la producción, habíamos adquirido la escenografía, y el vestuario, no tuvimos otra opción que aceptar pagar los derechos y arrancar funciones.

No pudo haber mucha negociación con respecto al monto de los derechos de autor, sin embargo, se nos concedieron dos peticiones. El contrato nos daba un plazo de un mes para cumplir con las funciones, en este periodo no podíamos desarrollar las dos temporadas. Por este motivo, se pidió al señor Becher que modificara el plazo para realizar las funciones de manera que cubriera las dos temporadas, ya que en la primera opción había un plazo muy pequeño para desarrollarlas y volvía improbable que presentáramos las dos temporadas que teníamos previstas, dadas las condiciones del proyecto, y mi inminente parto.

También le pedimos que nos aclarara el punto nueve del contrato, ya que era confuso para nosotros. Otra de las peticiones que hicimos fue que deseábamos de ser posible, firmar el contrato en español, ya que toda nuestra comunicación se había desarrollado en este idioma.

Con referencia al punto donde solicitaba la publicidad impresa por correo ofrecimos enviarle todo en formato digital. Debido a que en nuestro plan de difusión, sólo teníamos pensado imprimir postales, y el resto de la publicidad sería digital.

De las peticiones que le hicimos nos concedió esto último, sin embargo, el contrato fue firmado en inglés. Ya que nos comentó que así tenía que ser porque es el idioma que se usa para contratos internacionales de la agencia Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb.

Nos ofreció que podíamos hacer una traducción al castellano, y él podía aprobar la traducción. Pero nos resultó innecesario. En referencia al punto 9 del contrato, comentó que había sido un error, ya que se había quedado de otra variante de los contratos de Kiepenheuer. Y lo borró. Nos mandó el contrato con

las correcciones y procedimos a la firma, el depósito y todo lo necesario para poder celebrar el estreno sin complicaciones. (Anexo 1)

### **3.A.III) Publicidad y programa de mano.**

La difusión y publicidad de un proyecto es fundamental, pues de ello depende que un proyecto pueda o no tener público y por consecuencia impacto. Esto es algo, que sabemos las personas que trabajamos en espectáculos escénicos muy pronto, desde nuestros primeros proyectos. Sabemos que si no se lanza la difusión a tiempo, si no se buscan los medios más adecuados para alcanzar al público al que va dirigido el proyecto estamos fritos.

Sin embargo, cuando comenzamos tenemos la esperanza de que las personas se van a enterar de nuestro proyecto y lo dejamos a la suerte de pobres recursos que tienen un alcance muy limitado.

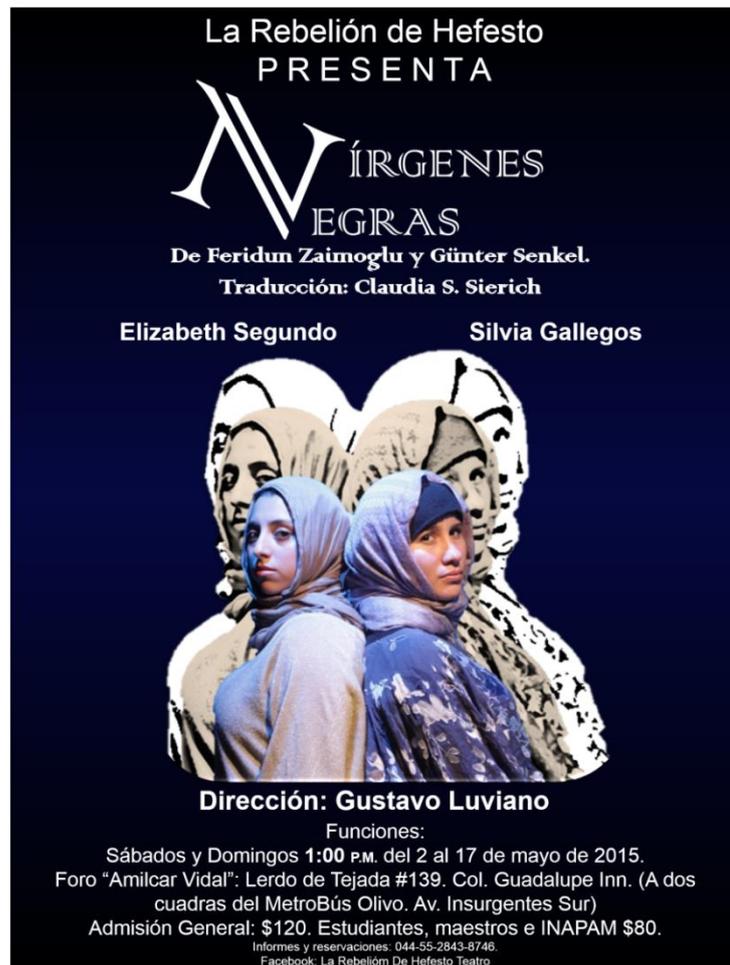
La historia no fue precisamente diferente para este proyecto, como no teníamos muchos recursos decidimos que la publicidad se haría de manera modesta, pero buscando llamar la atención.

Nuestra solución fue darle visibilidad por medio de Facebook y adicionalmente, imprimir postales, porque consideramos que los medios impresos tienen posibilidades limitadas. Y que implicaban un gasto que realmente no era costo y beneficio.

Nuestro plan era sacar la difusión con por lo menos un mes, para esto pedí a un fotógrafo que nos apoyara yendo a tomar fotos a un ensayo para poder hacer un diseño de cartel y postal. Para practicidad con el mismo diseño realizamos ambos. La diferencia radicaba en que la postal tenía al reverso más información.

El diseño de cartel y postal fue realizado por Eduardo Camacho, la fotografía fue tomada por Jonathan Mosqueda, quien nos apoyó haciendo una sesión de fotos, de esta seleccionamos una que funcionara para el cartel.

En agradecimiento a su ayuda les ofrecimos pases para ir a cualquiera de las funciones que se realizaron durante la temporada de mayo.



En cuanto al plan para las postales, lo que hicimos fue colocarlas en la universidad en el área de teatro, y en diferentes cafés cercanos a la zona donde dimos las funciones, sin embargo, esta estrategia no nos trajo público. Estas mismas postales las usamos como programa de mano.

Otra de las estrategias publicitarias que hicimos, fue que dimos dos por uno con motivo del día de la madre, ya que nuestra función del domingo caía justo en esta fecha, y queríamos evitar quedarnos sin público, pero desgraciadamente no fue suficiente para atraer el interés del público. Como experiencia también advierto que para la próxima vez seré más cuidadosa de las fechas elegidas para evitar que no sean vacaciones o días festivos que puedan afectar la afluencia del público en mis espectáculos.

Otra de las cosas que haré diferente en el futuro es el plan de redes, la página de Facebook es un buen recurso, que además es gratuito, y te permite

hacer que te sigan, y que la gente que se va interesando por el proyecto se entere de los avances. Sin embargo, si es necesario nombrar un responsable de las redes, que puede ser un miembro del equipo, que se encargue de actualizaciones y publicaciones, atienda dudas, etc. O si la tarea es compartida, definir entre qué miembros, cuándo le toca a quién, y hacer una red de comunicación para determinar acciones a realizar y planes de acción a manera de alcanzar más gente, y que esta interactuara con la página.

De esta manera nos enfrentaríamos mejor a la tarea de reforzar y actualizar constantemente nuestra página a fin de no perder interés de nuestros seguidores, algo que he visto que funciona es estar constantemente subiendo fotos y videos de las actividades, ya sean ensayos o funciones, y para esto es necesario tener el hábito de capturar fotos o videos para poder hacer una galería más rica.

Ya que se tuviera seguridad de una fecha de estreno arrancar con pautas publicitarias en FB. (Con un tiempo mínimo de 3 semanas).

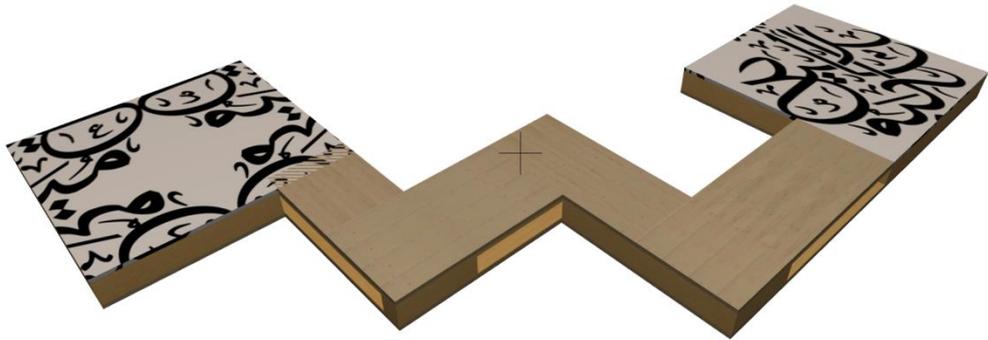
#### **3.A.IV) Escenografía.**

La escenografía fue diseñada por Gustavo Luviano, constaba de 6 tarimas con 5 cm de espesor (2 de 1.20 m<sup>2</sup>, y otras de 90 cm x 50 cm aproximadamente) con las que se armaba la base, una silla y un sillón pequeño en forma de cubo.

La idea de Luviano consistía en construir una escenografía no figurativa, es decir, que no fuera ilustrativa, ya que el monólogo exigía la reconstrucción de diferentes espacios, (un bar, una fiesta, la calle, una tienda de celulares, etc.,) y era necesario que funcionara para ambos monólogos. Por lo que decidió usar estas tarimas acompañadas de pocos y flexibles elementos, para generar los distintos espacios sin la necesidad hacer grandes cambios en la escenografía.

De esta manera, por medio de la actuación y con apoyo de la iluminación se generaban los espacios y los ambientes necesarios para desarrollar los monólogos.

۱۲



Aunque sencilla, la propuesta del espacio era atractiva, ya que las tarimas tenían algunos elementos del Corán, que ayudaban a generar ambiente

El costo total de la escenografía fue: \$1600 MXN esto incluye los materiales y la mano de obra, así como la silla. La silla la compramos, en un lugar donde rematan escenografías costó \$80MXN y el banco ya lo teníamos.

Considero que esta escenografía fue un acierto ya que además de ser de bajo costo era fácil de transportar, cabía en una camioneta mediana o en el toldo de un coche.



Las tarimas estaban fijas, los elementos eran los que se sacaban, movían, giraban, según las necesidades del texto, y resignificábamos los elementos si era necesario a fin de generar los espacios específicos que se requerían para contar la historia. Las tarimas también se transformaban en rutas para transitar de un espacio a otro, esto ayudaba a resolver los cambios de lugar dentro de la ficción.

La iluminación apoyaba los cambios de ambiente, y los motivos blancos se transformaban, y ayudaban a que la luz rebotara y generara atmósferas distintas, para apoyar emociones, momentos especiales, etc.



### 3.A.V) Vestuario.

Cuando iniciamos ensayos y comenzamos a explorar los personajes, yo me imaginaba que nuestras musulmanas traerían un traje más tradicional. A Aisha me la imaginaba con un Chador, pero color rosa mexicano, ósea, si tradicional pero diferente, sin embargo, después del transcurrir de los ensayos, todo mundo me decía que veía a Aisha mucho más moderna, que seguramente llevaría jeans y *Hiyab*.

Elizabeth creía que tal vez su personaje debía llevar un *Burka* o un *Nikab* pero al final Luviano consideró que con vestimenta un poco menos moderna que la que yo llevaría era suficiente. Esta decisión la tomó porque los monólogos hablan de musulmanas que viven en Alemania, adicionalmente si el vestuario cubría todo el cuerpo y/o la cara podía restar expresividad y ser demasiado obvio. Por lo tanto, resolvió que era mejor usar algo más sutil y que los espectadores fueran descubriendo cual era la personalidad de estas mujeres y sorprenderlos.

[Dentro del islam hay diferentes tipos de vestuario. Quizá] (...) lo primero que tendríamos que diferenciar entre el *burka*, el cual cubre el cuerpo y la cara por completo, a excepción de una “cortinilla” en los ojos para que la mujer pueda ver a través de ella. Esto no es una obligación religiosa, es más una tradición regional, una práctica por la cual una mujer intenta demostrar la profundidad de la fe.

Otra cosa es el velo, o el *hijab*, que es una forma de vestir de una mujer musulmana, cubriendo la cabeza para evitar la tentación excesiva.

Esta forma de vestir la recomienda el Islam, como recomienda una forma de vestir también para los hombres, por ejemplo, para los hombres tiene que estar cubierto el cuerpo desde el ombligo hasta las rodillas, evitando la ropa estrecha que marca las partes atractivas del cuerpo.

(Poyatos, 2010, sp.)



En la imagen anterior podemos ver las diferentes opciones de vestuario musulmán, de acuerdo con el país de origen es más común que se lleve uno u otro, esto también dependerá de la tribu a la que se pertenece.

En torno al *hiyab* hay todo un debate, basado en si es obligatorio su uso y también si es un símbolo de sumisión de las mujeres. Ahondaré un poco en este tema, ya que fue relevante para la selección del vestuario. Así como lo fue el lugar geográfico en el que se desarrolla la historia.

Saleha Aarabe (Ídem), presidenta de la Asociación de Mujeres Musulmanas de las Islas Baleares Al Kawthar quien es licenciada en derecho natural de Marruecos, sostiene que al final se trata de una elección personal. Ya que se encuentran en un país en que se practica la libertad religiosa e invita a respetar las leyes existentes y aceptar las condiciones derivadas de las mismas, y agrega que hay que respetar aquellos derechos de los musulmanes que no entren en colisión con las leyes.

En los países-nación Europeos, entre los que se encuentra Alemania se observa que la mujer musulmana disfruta de más flexibilidad en lo referente al vestuario, a la educación y a la inclusión de las mismas, veremos creyentes que usan el velo de manera voluntaria, incluso hay las que deciden no hacerlo.

En Alemania en particular el uso del velo está permitido, sin embargo, al tratarse de un estado laico no ve con buenos ojos que se aplique su uso en todas las esferas sociales, un ejemplo de esto es que no está permitido que las jóvenes asistan al colegio con esta vestimenta, ni que se tomen cargos políticos.

Lo cual ha generado controversia y disgusto por parte de la comunidad musulmana que considera que se les neutraliza, que pierden su identidad y su derecho de ejercer su religión, llegando a considerar este hecho como discriminación. Y al respecto de esto, algunas musulmanas exigen que se les permita usar su vestimenta tradicional tanto en la vida política como en la escolar.

Tariq Ramadán, quien procede de una familia de gran tradición musulmana y que, por sus estudios y su compromiso, trata de reflexionar sobre la posibilidad de ser fiel a esa tradición y, al mismo tiempo, vivir con su tiempo, cómprate en una entrevista que:

La mayoría de sabios del Islam dicen que el velo es obligatorio. Pero eso no significa que haya que obligar a la mujer a llevarlo. El velo es un acto de fe. Obligar a una mujer a llevarlo no es islámico, del mismo modo que obligarla a quitárselo no es coherente con la libertad de conciencia. Lo que es inaceptable para el Islam es forzar las conciencias. (Navarro, 2002, sp.)

Por otro lado, hay autores como Bramon (2009) que defienden la reforma del Islam en perspectiva de género, pero sin imponer los patrones occidentales, de la emancipación de la mujer a las sociedades musulmanas.

Sobre el tema de la mujer y especialmente el *hiyab* no es sano para Occidente y el Islam seguir utilizando a la mujer como instrumento de una batalla en que la única perdedora es la misma mujer sea musulmana o no. Occidente que pretende demostrar que libertad es sinónimo de vestir o desvestir y el Islam porque sigue mostrando una mujer tapada y alejada del devenir y desarrollo de sí misma, de su familia y de su país y aislada

en las imposiciones patriarcales y el manejo de estatutos jurídicos de familia, más que en el cumplimiento de las leyes islámicas.

(Ochoa, 2011, sp.)

Como podemos ver en los ejemplos anteriores, al menos en países Europeos la vestimenta tradicional es un derecho, en el sentido de que es opcional. Sin embargo, este derecho tiene sus excepciones.

En España (ídem), aún existen muchos prejuicios sobre el pañuelo y las vestimentas "no occidentales" en áreas de trabajo, por lo que sugiere mejor adaptarse en la medida de lo posible a las circunstancias que se requieren para poder acceder a un trabajo digno y consecuentemente vivir de una forma digna.

En Europa muchas organizaciones siguen luchando para que se reconozcan los derechos y libertades de las minorías religiosas, para que se les permita llevar a cabo todos los preceptos de su religión y se les trate de forma no discriminatoria.

Con base en lo anterior se juzgó pertinente que ambos personajes debían vestir de civil, sólo usando *hiyab*.

El vestuario de Elizabeth se componía de un pantalón color café oscuro, zapatos negros bajos, un velo color arena, y un suéter color beige. Luviano buscó un vestuario conservador, con colores serios que resaltaran el carácter sobrio del personaje.

El mío, se componía de unos jeans de mezclilla oscura, un suéter de cuello y manga larga y una blusa azul marino holgada con motivos de flores blancas y grises, así como un velo con tonos morados claros. Se buscaba resaltar el carácter de Aisha, que es un personaje soñador, pero conservador al mismo tiempo. Un poco utópica, y llena de contradicciones.

En el tema de vestuario no nos complicamos demasiado, Luviano nos comentó como se imaginaba el vestuario, y le llevamos propuestas, se hizo una selección para ver si funcionaba y se probó con la luz. Una vez que se hizo esto, comenzamos a ensayar con vestuario, cada ensayo, esto fue al menos un mes antes de estrenar. El definir el vestuario, también nos ayudó a sentirnos más libres de proponer cosas, ya que teniendo el vestuario podíamos probar

movimientos, y saber cómo convivían con el vestuario, para evitar que se nos estuviera cayendo el velo, e idear formas para evitar que esto ocurriera, etc.



### 3.A.VI) Teatro.

La temporada se celebró en mayo del 2015 en el foro Amílcar Vidal, ubicado en la calle Manuel Lerdo de Tejada 139, en la colonia Guadalupe Inn.

La razón por la que escogimos este fue, porque resultó ser muy accesible: teníamos urgencia de estrenar, no queríamos perder tiempo en gestionar un espacio, ya que las convocatorias de espacios muchas veces pueden abrirse sólo una o dos veces por año, y los foros que no requieren convocatoria requieren de apartar el lugar con varios meses de anticipación.

Por otro lado, le venía bien al proyecto ya que es un espacio flexible, en donde el público está muy cerca, la propuesta de la obra es íntima, así que la cercanía del público concordaba con las necesidades del montaje.

El foro Amílcar Vidal es una especie de caja negra con 4 metros de frente por 5 de fondo. Está compuesto con gradas que se pueden mover según las necesidades del proyecto. Para nuestro proyecto decidimos dejarlas a la italiana, ya que el trazo se había pensado de manera frontal. Cuenta con consola, luminaria escénica sencilla pero suficiente para las dimensiones del espacio. El foro cuenta con un recibidor y todo lo necesario para llevar a cabo una temporada de una obra como la nuestra que no requería de grandes espacios. El foro tiene capacidad para 45 personas aproximadamente.

Por otro lado, el acceso al teatro es muy fácil, ya que se encuentra muy cerca de la estación del Metrobús *olivo*. Al frente del lugar se pueden estacionar autos sin mayor problema. Por lo que nos pareció el lugar adecuado para las necesidades del proyecto y para que las funciones se lograran celebrar dentro de los tiempos que teníamos contemplados.

Los horarios que deseábamos, sin embargo, estaban ocupados, que era en la noche, sin embargo, el administrador del teatro nos ofreció el horario de la tarde, y al ser fin de semana, nos contentó. De esta manera es que realizamos las funciones a la 1 pm.

La renta de este espacio era de \$500 MXN. En realidad, esto también nos gustó, pues en caso de que no hubiera gran afluencia la cuota era una cantidad fácil de cubrir, para cubrirla sólo teníamos que asegurarnos de que entraran más

de 5 personas que pagaran el boleto general, lo cual no resulta una proeza o al menos eso creíamos.

### **3.B) Las presentaciones.**

Dimos funciones en dos espacios. Fueron un total de 7 presentaciones: Una función para la Escuela de Iniciación Artística No. 2 de Bellas Artes y celebramos nuestra temporada en el foro Amílcar en donde dimos 6 presentaciones.

Como pudimos observar en el calendario de ensayos, también estaba programada una temporada para el Carlos Lazo, sin embargo, no se logró concretar, ya que no teníamos una fecha en la que el proyecto estuviera listo. Y poder gestionar que nos permitieran dar funciones en este espacio requería hacer movimientos que no se hicieron con el tiempo necesario para que el espacio nos pudiera abrir sus puertas.

Lo queríamos retomar posteriormente, ya que aún disponíamos de algunos meses antes de que se vencieran los derechos de autor de la obra, pero hubo diferencias por parte de los participantes y decidimos no retomar el proyecto.

#### **3.B.I) Función en la Escuela de iniciación Artística número 2.**

Fuimos invitados a dar función de las *Virgenes Negras* como parte de los festejos de *La Semana de Teatro*, en el *Festival de las Artes*. A más de porque fuimos invitados nosotros quisimos dar la función como agradecimiento por habernos prestado el espacio para los ensayos sabatinos.

A la función asistieron los alumnos y los docentes del colegio, fue muy gratificante esta función ya que el público se mostró muy receptivo. La obra funcionó para este público, y la experiencia fue muy grata. Esta función fue abierta al público y la difusión fue hecha por parte de la EIA.

También tuvimos oportunidad de verificar la flexibilidad de nuestra escenografía, lo cual resultó ser muy positivo.

#### **3.B.II) Temporada**

La temporada en el foro Amílcar Vidal fue del 2 al 17 de mayo, con funciones sábados y domingos, dimos un total de 6 funciones en este espacio. El costo del boleto fue 120 entrada General y 80 estudiantes.

La verdad fuera de la función de estreno sufrimos, ya que la cantidad de público que asistió a nuestra obra fue muy poco, sin embargo, pese a esto experimentamos funciones que resultaron altamente gratificantes, ya que, aunque no había mucha gente, podíamos observar que las personas reaccionaban al texto, se conmovían, se reían, se alarmaban o escandalizaban con las declaraciones de estas musulmanas que son bastante fuertes.

Recibimos buenas críticas de parte del público que asistió a nuestra puesta en escena. Considero que se cumplieron los objetivos artísticos que nos llevaron a montar esta obra, ya que ambas fuimos capaces de generar las emociones necesarias, los espacios, la verdad escénica. Y la escenografía y la iluminación apoyaron a contar la historia. Considero que no había elementos de sobra en nuestra obra. Por lo que creo que el resultado en cuanto a la calidad de nuestro producto artístico fue muy bueno.

Sin embargo, en cuanto al tema de números, nuestra producción fue un fracaso ya que ni siquiera logramos recuperar nuestra inversión, peor aún, tuvimos que poner de nuestra bolsa para poder solventar los gastos.

Afortunadamente, en nuestro equipo reinaba el compañerismo, por lo que lo nos fue condonada la nómina de los días en que la entrada de taquilla no alcanzaba cubrir la paga del técnico, asistente de producción y encargado de taquilla, ya que no consideraron necesario que les pagáramos de nuestro bolsillo.

En cuanto al director, acordamos darle el 10% de ganancias, y desgraciadamente no hubo tales. Para no dejar al director sin ganancias, nos pidió quedarse con la escenografía, a fin de poder adaptarla para otra puesta en escena. Aceptamos, aunque, confieso que no me agradó esta situación, ya que sabía que comprometía nuestra siguiente temporada.

En el anexo 6 comparto la relación de gastos e ingresos generados durante la temporada.

Para mi esta experiencia de producción fue como caer de un acantilado, golpe tras golpe, aprendí que la planeación de un proyecto se debe llevar de la mano con el proceso creativo, que hay que trabajar con tiempos y objetivos definidos, porque se corre el riesgo de estar en un montaje de 6 años y que

todavía no esté listo. Y porque, además, cuando se tiene una fecha de estreno, se trabaja con más claridad y ganas.

Si no urge, y si los objetivos son borrosos, es difícil darle prioridad a un proyecto, pues, en mi caso, me veía seducida, por otros proyectos, que le quitaban tiempo a este, y como los otros si tenían fecha, y era claro que el producto tenía que estar listo, había un compromiso mucho más visible, y el trabajo era más constante.

Lo que haría diferente sería realizar cuidadosamente la planeación, hacer una ruta crítica para que no se nos vayan los tiempos, establecer tareas y funciones para cada miembro del equipo, a fin de evitar fricciones con el equipo, o que las tareas no puedan ser solventadas por falta de claridad. En pocas palabras, cuidar los procesos de producción.

Así, que para la siguiente ocasión que quiera emprender un proyecto, me preguntaré, si quiero hacer la producción, y si no es así, invitar a alguien que tenga experiencia y que la pueda sacar adelante, tomando el mando en tiempo para hacerse cargo desde la preproducción.

Si es que quiero producir, debo de empezar por la planeación y los derechos de autor, antes que cualquier otra cosa. Trabajar con objetivos definidos y un calendario que indique las tareas a realizar y las fechas límite para tener cada cosa de la producción y del proceso creativo. También es necesario establecer los acuerdos por escrito, para que no haya dimes y diretes o que se den por hecho las cosas.

A más de hacer un esquema donde se redacten con claridad las tareas y las responsabilidades de cada uno de los integrantes del proyecto, llevar una ruta crítica en donde se establezcan los tiempos, desde los ensayos, hasta definir cuando se tiene que hacer el diseño de cartel, la sesión de fotos, y cada detalle importante, tanto como para la difusión como para la parte creativa del proyecto y buscar que se cumplan las fechas.

Tenía duda de hablar del proceso de producción de esta obra, porque fue penoso. Debido a que no hicimos los procesos con claridad, los objetivos estaban diluidos y esto nos llevó a dar traspies y a tener diversos conflictos. Sin embargo, no deja de ser una experiencia valiosa para próximas aproximaciones

a la producción y a mí en lo particular me ha servido como referencia para otros proyectos, y me doy cuenta que el camino andado me llenó de aprendizaje y me hizo valorar a cada miembro del equipo, los tiempos y el esfuerzo de las personas que conforman un grupo de trabajo.

## **Conclusiones: Mi aprendizaje y lo que yo haría diferente.**

Lo que aprendí en este proceso fue a ir más allá. Creo que en otras obras o con otros personajes me había quedado al margen, es decir, no había profundizado lo suficiente, no había logrado la empatía que con este logré.

Con Aisha generé un gran vínculo, que me hizo considerar su postura, me hizo tener fe en sus palabras, y permitió renunciar a mí y ceder al personaje. Prestarle mi fuerza, mis lágrimas, mis emociones con totalidad, y nada de esto o poco lo hubiera podido lograr sin que el proceso fuera tan profundo.

Desde la investigación, hasta los ejercicios, el regresar al texto para hacerle los cambios necesarios para hacerlo más comprensible, el trabajar un análisis que no sólo fuera una sarta de racionalizaciones, sino que tuvieran un precedente en el texto, partir del texto, tomar decisiones creativas, completar la historia, todo esto me ayudó a comprender el dolor de una jovencita que vive en una sociedad de la que no se siente parte, que es maltratada, y vista como un objeto. En estos ejercicios fue donde encontré los resortes para darle soporte a las acciones del personaje y para poder crear con verdad.

Si bien, hubo varios errores en esta obra no la calificaría como un fracaso, por lo menos en el sentido de producto creativo. Encuentro que fue una obra cuidada, que se lograron los objetivos artísticos, me parece que los elementos de utilería y escenografía que se emplearon fueron precisos, para mi gusto los elementos eran los necesarios, no sobraba nada, el vestuario ha sido sencillo pero funcional para la escena y sobre todo creo que deja en claro de que se trata de musulmanas que viven en Alemania.

Considero que a pesar de que tuvimos que pagar una cantidad no esperada por los derechos de autor fue una buena elección de texto, ya que para mi gusto nos significó un reto, el explorar personajes que hablan de temas a los que no estábamos acostumbradas.

Estoy satisfecha ya que al tratarse de una obra tan compleja nos vimos empujadas no sólo a investigar superficialmente sino indagar en los detalles, para poder buscar finalmente la particularidad del personaje y esto desembocó en que logramos encarnar con gran especificidad y cumplimos el objetivo de construir un personaje con verdad.

Cuando comenzaba las primeras aproximaciones se me hacia una chica muy agresiva, como que quería arrancar cabezas, pero después comprendí lo vulnerable que era en la sociedad alemana, y logré tumbar ese prejuicio. Entendí que ese personaje no busca la destrucción sino el amor que le es negado.

Me conmovió profundamente este personaje. Ella es consciente de las libertades que disfruta, pero no está exenta de ser oprimida y menospreciada, y tratada como un intruso, por algunos individuos de la sociedad en la que vive.

Entiendo el coraje de la comunidad musulmana, por ser orillados a vivir al margen de la sociedad, buscando integrarse y aferrándose al mismo tiempo de su valiosa identidad cultural.

Después de este proceso cobra sentido cuando Aisha lanza ataques de aquí para allá. Solo se está defendiendo, se trata de una niña enojada y confundida, con muchas ganas de ser aceptada y querida, en una sociedad que la trata como un objeto y la presiona para renunciar a su religión que es parte de su identidad. Se mantiene firme con la esperanza que pueda hacer coincidir el amor y el Jihad.

Para mi esta obra clarificó el proceso de construcción de personaje, a partir de ella, me he logrado aproximar con más facilidad a los personajes, me ha hecho reflexionar con respecto a mis habilidades como actriz, me ha saltado a la vista errores que había estado cometiendo al trabajar, desde la manera en la que tenía de ensayar mis personajes, hasta la forma de relacionarme con el equipo de trabajo. Me hizo notar detalles en los que me estaba equivocando y que ahora cuido más.

En mi mente ya tengo un sistema más allá de la técnica de actuación. Es decir, antes tenía una técnica y una idea de cómo trabajar un texto, y ahora tengo, además de lo anterior conocimiento de lo que me funciona a mi como persona a la hora de hacer mis aproximaciones.

Dentro del área de actuación lo que haría diferente sería trabajar con objetivos claros, buscar la asertividad con el objetivo de tener más confianza para arrojarme a los desafíos que impone la escena. Guardar la calma en los momentos de crisis creativa, aceptar mis debilidades y trabajarlas

compasivamente, sin juzgar o victimizarme a fin de poder corregirlas, y no huir de ellas. Ser más generosa con mis compañeros de trabajo.

Pensar positivo, programarme en este mismo sentido, es decir, cuidar que lo que pienso sea nutritivo, reafirmarme y trabajar duro, así como comprometerme en mi proceso personal.

En temas de producción agregaré simplemente que de llevarla yo, he de ser una figura presente, es decir, no tener miedo a tomar decisiones, abrir o comentar a las demás partes del proyecto cuales son los objetivos y vigilar que se consigan en tiempo y forma. Así como cuidar los procesos de producción en cada etapa, especialmente la preproducción pues de ella dependerá el éxito del proyecto, ya que en ella se definen los objetivos a alcanzar, los caminos y estrategias que se tomarán y las fechas en las que cada elemento debe estar listo para que las demás áreas funcionen de manera correcta.

Entre los grandes aprendizajes que me llevo, porque no decirlo, está obra me enseñó a tener coraje, a desafiarme, a confiar en mis habilidades, a reconocer mis carencias con benevolencia y trabajarlas, a disfrutar el trabajo, a trabajar con alegría y tesón, a no dejarme apantallar por los obstáculos, a buscar soluciones, a sonreír, respirar y volver a intentarlo, a poner límites en el trabajo, a responder a responsabilidades, a comprometerme a fondo, a dar mi mejor esfuerzo.

Me sacó de la negligencia a la que había estado sometida, me hizo más consciente de lo que es el trabajo del actor, y me generó una expectativa con respecto de la actriz que quiero ser, la profesional en la que me quiero convertir.

## Bibliografía:

- Alzayyad, Nezar** (Comp.). (1997). *¿Europa musulmana o euro-islam?, política, cultura y ciudadanía, en la era de la globalización*. Madrid: Alianza.
- Aslan, Odette**. (1979). *El actor en el siglo XX, Evolución Técnica, Problema ético*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, S.A.
- Bernhardt, Sarah**. (1994). *El arte del teatro*. Barcelona: Parsifal ediciones.
- Bloom, Jonathan y Blair Sheila**. (2003). *Islam: Mil años de ciencia y poder*. España: Paidós.
- Branden, Nataniel**. (2010), *La autoestima en el trabajo: Cómo construyen empresas fuertes las personas que confían en sí mismas*. Barcelona: Paidós.
- Bramon, Dolors**. (2009) *Ser mujer y musulmana*, Barcelona: Bellaterra.
- Bramon, Dolors**. (2010). *En torno al islam y las musulmanas*. Barcelona: Bellaterra.
- Charlote Mclvor and Jason King**. (Lancaster University). (2019). *Interculturalism and Performance Now, New Directios?* UK: Palgrave.
- Etienne, Bruno**. Javier Alfaya, Miguel Salabert (traducción). (1996). *El islamismo radical*. Madrid: Siglo XXI.
- Galimberti, Umberto**. (2002). *Diccionario de Psicología*. Barcelona: Siglo XXI.
- Golemán, Daniel**. (2000). *El espíritu creativo*. Madrid: Grupo Zeta.
- Heri, Piëron**. (En cooperación con la Asociación de Trabajadores científicos). (1951). *Vocabulario de psicología*. París: Presses Universitaires de France.
- Hagen, Uta**. (1990). *El arte de actuar*. Nueva York: editorial Árbol.
- K. Berner, Brad**. Carlos Miguel Martínez Ortiz (traducción). (2008). *Yihad: Habla Bin Laden: Declaraciones, entrevistas y discursos*. Madrid: Popular.
- S. Gordon, Matthew** (1991). *Islam: World Religions*, New York: Fact On Fail.
- Stanislavski, Constantin**. (1982). *Manual del actor*. México: Diana.
- Stanislavski, Constantin**. (1982). *Un actor se prepara*. México: Diana.

**Strsberg, Lee.** (1989). *Un sueño de pasión: La elaboración del Método*. Buenos Aires Argentina: Emece.

**Van Riel, Pierre.** (2002). *Islam: no hay más Dios que Ala y Mahoma es su profeta*. España: Art, Enterprise.

**Roy, Oliver.** (2003). *El Islam mundializado: Los musulmanes en la era de la globalización*. Madrid: Bellaterra.

**Oida, Yoshi.** Georgina Tabora (traducción). (2005). *El actor invisible*, México: El Milagro.

**Oida, Yoshi.** Rodolfo Obregón (traducción). (2011). *El actor a la deriva*, México: El Milagro.

**Zola, Émile.** Jaume Fuster (traducción). (1989). *El naturalismo*, Barcelona: Ediciones península.

#### **Documentales:**

**Antony Thomas.** (2008). (2012, abril 12). *El Corán*. National Geographic Chanel. [video file]

Recuperado de:

[http://www.youtube.com/watch?v=Q-ZRyR3su\\_s](http://www.youtube.com/watch?v=Q-ZRyR3su_s)

#### **Libros digitales y archivos PDF:**

**Diderot, Denis.** Jacques Copeau (estudio preliminar). (1999). *La paradoja del comediante*, ediciones elaleph.com.

Recuperado de: [https://www.doooss.org/libros/Diderot\\_Denis.PDF](https://www.doooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF)

**Pew research center.** (2012, agosto, 9). The World's Muslims: Unity and Diversity. *The Pew forum on religion and public live*.

Recuperado de:

<https://www.pewresearch.org/wp-content/uploads/.../the-worlds-muslims-full-report.pdf>

**Stanislavski, Constantin.** Jorge Saura y Bibicharifa Jakimziánova (traducción). (1981). *Mi vida en el arte*.

Recuperado de:

[hispaforum.ru/resources/file/9607](http://hispaforum.ru/resources/file/9607)

### **Blogs.**

**Aidar, Laura.** (2019, Mayo, 30). *Vanguardias Europeas*. [Mensaje en un blog].

Recuperado de:

<https://www.todamateria.com.br/vanguardas-europeias/>

**Fernández Diana.** (2012, Mayo, 2). El surrealismo en la escena. [Mensaje en un blog]. Recuperado de:

<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/05/02/el-surrealismo-en-la-escena/>

**Poyatos, Juan.** (2010, Enero, 5). Hay que respetar aquellos derechos de los musulmanes que no entren en colisión con las leyes. [Mensaje en un blog].

Recuperado de:

[https://www.webislam.com/articulos/37903-](https://www.webislam.com/articulos/37903-hay_que_respetar_aquellos_derechos_de_los_musulmanes_que_no_entren_en_colision_c.html)

[hay\\_que\\_respetar\\_aquellos\\_derechos\\_de\\_los\\_musulmanes\\_que\\_no\\_entren\\_en\\_colision\\_c.html](https://www.webislam.com/articulos/37903-hay_que_respetar_aquellos_derechos_de_los_musulmanes_que_no_entren_en_colision_c.html)

**Navarro, Nuria.** (2002, Agosto, 6). Entrevista con Tariq Ramadam. Obligar a una mujer a llevar velo no es islámico. [Mensaje en un blog]. Recuperado de:

[https://www.webislam.com/articulos/26385-](https://www.webislam.com/articulos/26385-entrevista_con_tariq_ramadan_obligar_a_una_mujer_a_llevar_el_velo_no_es_islamico.html)

[entrevista\\_con\\_tariq\\_ramadan\\_obligar\\_a\\_una\\_mujer\\_a\\_llevar\\_el\\_velo\\_no\\_es\\_islamico.html](https://www.webislam.com/articulos/26385-entrevista_con_tariq_ramadan_obligar_a_una_mujer_a_llevar_el_velo_no_es_islamico.html)

**Máximo P.** (2018). La tradición y las sectas del Islam. *Historia de las religiones* [Mensaje en un blog] Recuperado de:

<http://www.historia-religiones.com.ar/la-tradicion-y1-las-sectas-del-islam-94>

**Vizcaino, Candela.** (2011, Diciembre, 14). Los antecedentes y primeras obras del teatro surrealista en Europa. [Mensaje en un blog] Recuperado de:

<https://www.candelavizcaino.es/literatura/los-antecedentes-y-primeras-obras-del-teatro-surrealista-en-europa.html>

### **Revistas y Periódicos digitales.**

*Violencia de Genero. Un problema histórico.* (2018, Noviembre, 22).

**Excélsior.** Recuperado de: <https://www.excelsior.com.mx/nacional/en-mexico-diario-asesinan-a-9-mujeres-denuncia-la-onu/1280023>

**De Tavira, Luis.** (2013 Noviembre). August Strindberg. La visión de un niño que nació en domingo. *Revista de la Universidad de México.* Recuperado de: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?art=2397&publicacion=84&sec=Art%C3%ADculos> >

### **Páginas de institutos y editoriales.**

**Instituto Goethe.** (s.f.). Nuevas obras Alemanas: Feridun Zaimoglu/ Günter Senkel. Recuperado de:

<http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/zai/es5068186.htm>

**Peter Lang** (2019) Recuperado de:

<https://www.peterlang.com/view/9783035303636/9783035303636.00016.xml>  
4/04/2019

**Rowohlt Theater Verlang** (s.f) Recuperado de:

<http://www.rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/autor/72029>

Imágenes:

- **Feridun Zaimoglu.** Recuperada de:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feridun\\_Zaimoglu\\_smoke\\_bw.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feridun_Zaimoglu_smoke_bw.jpg)
  - **Günter Senkel.** Recuperada de:  
<http://www.rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/wrighter/72029>
  - **Musulmana vs occidental.**  
<https://weheartit.com/entry/71210711>
- Prendas de vestir: Recuperada de:  
<http://mercibooku.blogspot.com/2015/07/resena-lo-que-dicen-tus-ojos-florenca.html>

## Anexo 1

### Contrato firmado.

#### MEMORANDUM OF AGREEMENT

between

**ROWOHLT VERLAG GMBH, Theater Verlag**  
Hamburger Straße 17;  
21465 Reinbek, Germany

Represented by

**Autorenagentur Hartmut Becher**  
Carlos Calvo 1821,  
C1230AAA Buenos Aires, Argentina

(hereinafter called „the Licensor“)  
on the one part

and

**La rebelión de Hefesto**

represented by

**Silvia Gallegos Lomeli**  
Clave de elector: GLLMSL89030609M400  
Kopoma mazana 154, lote 19,  
Colonia Pedregal de San Nicolás  
México D. F., Mexico

(hereinafter called „the Licensee“)  
on the other part

concerning a dramatic work entitled:

**SCHWARZE JUNGFRAUEN**  
("Virgenes Negras")  
By Feridun Zaimoglu und Günter Senkel

(hereinafter called „the work“)

Now it is hereby mutually agreed as follows:



Silvia G. Lomeli

1. THE LICENSOR hereby warrants and declares that he is the sole owner of the copyright for the SPANISH language and Mexico (hereinafter called "the Territory") in the work and that he is in full control of the rights herein leased.
2. a IN CONSIDERATION of the agreement on the part of the Licensee herein contained the Licensor hereby grants to THE LICENSEE the non-exclusive right to produce the work at **FORO AMILCAR VIDAL**, M. Lerdo de tejada 139, Colonia Guadalupe Inn, CP 01020, México D.F., and at another theatre in Mexico, with an opening date not before **01/05/2015** and no later than **15/05/2015** with professional actors and a maximum of **12 (twelve)** performances, within a period of **6 (six) months** from the date of the first performance.
- 2.b THE LICENSEE will use the approved Spanish translation by **Claudia S. Sierich** on their production. This agreement includes the translation rights.
3. THE LICENSEE agrees to pay to the Licensor on the signing of this Agreement a whole Royalty of (net) **EUR 360,00 (three hundred and sixty euro)**, including the translation rights.
4. IT IS UNDERSTOOD that all payments hereunder shall be made payable and sent directly to the following account:

**Hartmut Becher**  
Postbank Stuttgart (Germany)  
Account Nr. 870343702  
BLZ 600 100 70  
IBAN: DE32 6001 0070 0870 3437 02  
BIC/SWIFT: PBNKDEFF

whose receipt shall be a full and valid discharge for same and all payments shall be subject to any financial regulations which may exist between the Federal Republic of Germany and the territory covered by this agreement during the validity of this agreement.

5. ROWOHLT THEATER VERLAG reserves to himself all rights not specifically granted herein including radio television and publication rights in the work and all offers or inquiries thereof shall be promptly referred to the Licensor it being understood that Rowohlt Theater Verlag alone can grant such rights and shall be signatory to any contract dealing with such rights.
5. THE LICENSEE shall have no rights or interest in any cinematograph rights which already exist or may hereinafter be invented and shall not permit the work to be published but only reproduced for the purposes of stage production.

  
Silvia Gallegos Lomeli

6. THE LICENSEE shall present the work in accordance with the approved translation of **Claudia S. Sierich** and with the spirit and content of the Work (droit moral). No additions, deletions or alterations to the text may be made without the prior written consent of the Licensor.

7. THE LICENSEE agrees that on all programmes posters and pamphlets and all other material and advertising relating to the production of the work the names **Feridun Zaimoglu and Günter Senkel** shall appear as sole authors of the work and the typeface and size of billing shall, in any event, be no less than that accorded the **Translator Claudia S. Sierich**, whose name shall appear too. The name of the Licensor as representative of the stage rights in the work shall appear in each programme.

8. THE LICENSEE shall supply the Licensor with three copies of the programme, a poster and press comments of the production therefor.

9. Unless otherwise provided for in this Agreement, the Law of the Federal Republic of Germany shall apply. Any amendments to this Agreement shall be subject to written arrangement by and between the parties hereto.

10. EXPIRING DATE of this Agreement is **15/12/2015**.

11. SPECIAL ARRANGEMENTS: none

Reinbek bei Hamburg, 27/04/2015  
Rowohlt Verlag GmbH Theater Verlag  
Represented by  
Autorenagentur Hartmut Becher

México D. F. , 27/04/2015

  
Hartmut Becher

  
Silvia Gallegos Lomeli

Anexo 2

Carpeta

*VÍRGENES NEGRAS*

FERIDUN ZAIMOGLU Y GÜNTER SENKEL

DIRIGIDO POR GUSTAVO LUVIANO



PROPUESTA

PARA ESPACIOS TEATRALES

## **ÍNDICE**

**DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO**

**JUSTIFICACIÓN**

**OBEJTIVOS GENERALES Y ESPECIFICOS DEL MONTAJE**

**-PÚBLICO AL QUE VA DIRIGIDO**

**-SINOPSÍS**

**-CRÉDITOS**

**REQUERIMIENTOS LOGÍSTICOS BÁSICOS E IDEALES PARA SU REALIZACIÓN.**

**-TABLA DE LOGÍSTICA DEL MONTAJE POR FUNCIÓN**

**SINTESÍS CURRICULARES**

**-LOS DRAMATURGOS**

**-EL GRUPO**

**--EL DIRECTOR**

**-ASISTENTE DE DIERECCIÓN**

**-LAS ACTRICES**

**-PRODUCTORAS**

## **DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO**

*Vírgenes negras* es una puesta en escena compuesta por 2 monólogos en donde 2 mujeres musulmanas que viven en Alemania exponen su particular punto de vista de acuerdo a como experimentan su religión y como esta modifica su estilo de vida, su manera de relacionarse con otros y de aproximarse al amor.

Las historias que nos cuentan revelan una realidad que va más allá de todo prejuicio; exponiendo la abrumadora diferencia de cada una de estas mujeres y los rasgos que comparten inevitablemente, dotando a esta pieza de gran intensidad y vida.

## **JUSTIFICACIÓN**

Para entender el islam tendríamos que saber que cuando hablamos de él no sólo nos referimos a una religión sino a un estilo de vida, el cual tendrá un lugar predominante en la vida de aquel que lo practica y que la posibilidad de la flexibilidad en éste tiene una correspondencia tanto social como geográfica. El islam es una religión con millones de integrantes, repartidos en Asia, África, Europa y América, es de gran impacto mundial. Sus preceptos determinan el modus vivendi de sus seguidores. El Corán es su libro sagrado.

Existen diversas lecturas del Corán, por lo que también hay gran cantidad de formas de experimentar la religión coránica y llevar a cabo los preceptos que se encuentran en este libro, tanto así que en algunos casos se ha llegado a la violencia por los desacuerdos que han sucedido entre los mismos fieles.

En occidente hay un gran desconocimiento con respecto a la mujer musulmana, la percepción que tenemos de ella es harto pobre gracias a los prejuicios que hemos adquirido de los medios de comunicación. En general, cuando escuchamos Musulmana se nos viene inevitablemente a la cabeza, sumisión, explotación del hombre por la mujer, violencia, etc., y jamás nos imaginaríamos que éstas mujeres sean capaces de tener opiniones propias, de indagar en temas políticos, sociales, religiosos, y analizar un sistema que se piensa por encima de ellas.

En la obra vemos a dos mujeres musulmanas que viven en Alemania actual cuestionar varios aspectos de su vida diaria.

Hemos tomado textos que aparentemente son muy lejanos a nuestra realidad para mostrarlos al público mexicano, que reconocerá en este par de mujeres aspectos humanos universales, y a su vez tendrá la libertad de reflexionar con respecto a la condición humana, el poder y cuestionarse qué tan lejos está el pueblo mexicano de esta realidad y si les ofrece a sus mujeres un papel más digno dentro de la sociedad del que se le ofrece a la mujer musulmana.

### **OBEJTIVOS GENERALES Y ESPECIFICOS DEL MONTAJE**

El objetivo general de este montaje es llevar al público otra mirada acerca de temas inherentes a la mujer musulmana, exponiendo que más allá de nuestras creencias existen puntos en donde todos somos inevitablemente iguales. El amor, el poder, la sumisión de los unos por los otros son aspectos humanos que se encuentran presentes no sólo en nuestro cotidiano, sino a lo largo de nuestra historia. Nuestra cultura, nuestro ambiente y nuestro carácter definirán la manera de relacionarnos con estos aspectos, pero siempre estarán presentes y formarán parte de nosotros.

Objetivo específico: crear un vínculo afectivo con el espectador a través de personajes y situaciones verosímiles, así como de elementos técnicos (escenografía, iluminación y sonido) para crear una atmosfera íntima que facilite al espectador comprender el discurso de cada una de las mujeres y hacer empatía con ellas.

### **PÚBLICO AL QUE VA DIRIGIDO**

En la obra *Virgenes Negras* se tocan temas políticos y sociales referentes a Europa y al islam, así como problemáticas que son universales con la que puede identificarse el público mexicano: la búsqueda de identidad, el amor, la sexualidad, la intolerancia, la ira y el poder. La obra está recomendada para personas mayores de 15 años.

## **SINOPSIS**

Dos mujeres musulmanas que habitan en Alemania cuestionan aspectos de la sociedad, la mujer en occidente, la política y la religión a través de la recreación de sus experiencias con estos. En este drama encontraremos historias cargadas de ternura, humor y pasión.

## **CRÉDITOS**

<b>NOMBRE</b>	<b>CARGO</b>
<b>ELIZABETH SEGUNDO</b>	<b>ACTRÍZ</b>
<b>SILVIA GALLEGOS</b>	<b>ACTRÍZ</b>
<b>GUSTAVO LUVIANO</b>	<b>DIRECCIÓN, DISEÑO DE ILMINACIÓN Y ESCENOGRAFÍA</b>
<b>JULIAN REYES</b>	<b>ASISTENTE DE DIRECCIÓN</b>
<b>SILVIA GALLEGOS ELIZABETH SEGUNDO</b>	<b>PRODUCTORAS</b>
<b>LA REBELIÓN DE HEFESTO</b>	<b>PRODUCCIÓN</b>
<b>SILVIA GALLEGOS</b>	<b>RESPONSABLE</b>
<b>FERIDUN ZAIMOGLU Y GÜNTER SENKEL</b>	<b>TEXTO</b>
<b>APOYO TÉCNICO</b>	<b>JOAQUÍN NAVA LUIS PERALTA</b>

## REQUERIMIENTOS LOGÍSTICOS BÁSICOS IDEALES PARA SU REALIZACIÓN.

Equipo de sonido básico para reproducir música e iluminación

Espacio mínimo necesario para su realización: 6 metro de frente por 4 metros de fondo, el montaje está pensado para espacios cerrado.

### TABLA DE LOGÍSTICA DEL MONTAJE POR FUNCIÓN

<b>Observaciones para la realización del montaje</b> Espacios cerrados	<b>Adecuaciones</b> Espacio mínimo necesario para su realización: 6 metro de frente por 4 metros de fondo.
Duración del espectáculo	1 hora (aprox.)
Número de integrantes	6
Tiempo de montaje	30 minutos
Tiempo de desmontaje	30 minutos
<b>Requerimientos técnicos.</b>	
Sonido	Equipo de sonido básico
Iluminación	Equipo de Iluminación básico (pares, fresneles, licos)

## **SINTESIS CURRICULARES**

### **LOS DRAMATURGOS**

**FERIDUN ZAIMOGLU** Nacido en 1964 en Turquía, creció en Berlín y Múnich. Autor y guionista en Kiel.

Como escritor se destaca por escribir periódicamente para el semanario Die Zeit y el diario Frankfurter Rundschau. Ha escrito libros “*Kanak Sprak*”, “*Koppstoff*”, “*Abschaum*” y “*German Amok*” en que se opone a una forma de multiculturalidad mal entendida.

Ha obtenido algunos premios y distinciones como: *Premio de radio y TV civis* (1997), *Premio de guion del Land* de Schleswig-Holstein (1998), *Premio Friedrich Hebbel* (2002), *Premio del jurado en el concurso Ingeborg Bachmann*, Klagenfurt (2003.), *Premio Adelbert von Chamisso* (2004), *Beca Villa Massimo*, *Premio Hugo Ball de la ciudad* de Pirmasens (2005), *Premio de Arte del Land* de Schleswig-Holstein, junto con Jochen Missfeldt, (2006), fue invitado a las jornadas teatrales Mülheimer Theatertage con *Vírgenes negras* 2007. Ha sido profesor invitado en la Universidad Libre de Berlín (2004).

**GÜNTER SENKEL** Nacido en 1958 en Neumünster Alemania, abrió, luego de sus estudios de física, una librería en Kiel, donde trabajó como autor libre. Escribió junto con Feridun Zaimoglu varios guiones y adaptaciones de dramas. En el 2007 fue invitado a las jornadas teatrales Mülheimer Theatertage con *Vírgenes negras*.

### **EL GRUPO**

La compañía teatral *La Rebelión de Hefesto*, tiene como objetivo consolidarse como una compañía de repertorio, sin perder su objetivo primordial: la difusión de la cultura a través de un teatro de calidad y de tesis. Buscamos confrontar al espectador con su realidad a través de un montaje artístico que lo lleve a la reflexión y a la catarsis.

Trayectoria de la compañía:

En 2009 debuta con el montaje *Narraciones Extraordinarias* bajo el nombre de *La Otra Opción* montaje con el que tuvo su primera temporada en la FES Aragón, al que le siguió *No Te Preocupes Ojos Azules* que tuvo apoyo del INBA a través de la Escuela No. 2 del Instituto Nacional Bellas Artes y de la FES Aragón de la UNAM. En el 2014 la compañía cambia su nombre a *La Rebelión de Hefesto*.

Dentro de sus montajes están: *No te preocupes, ojos azules* del dramaturgo Sergio Zurita, *La Representación* de David Olguín, *Homero, Ilíada* en la versión del dramaturgo Alessandro Baricco, *El Pirómano* y *Fantasia* espectáculo compuesto de dos obras, dramaturgia de Jaime Chabaud y Gustavo Luviano, *Las Historias Que Se Cuentan Los Hermanos Siameses* escrita por Martín Acosta y Luis Mario Moncada, *Huerta Se Despierta* de Sergio Zurita, *Sala de Espera*, *Polvo de Hadas* de Luis Santillán, *Demetrius O La Caducidad* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio y *El Auténtico Oeste* de Sam Shepard.

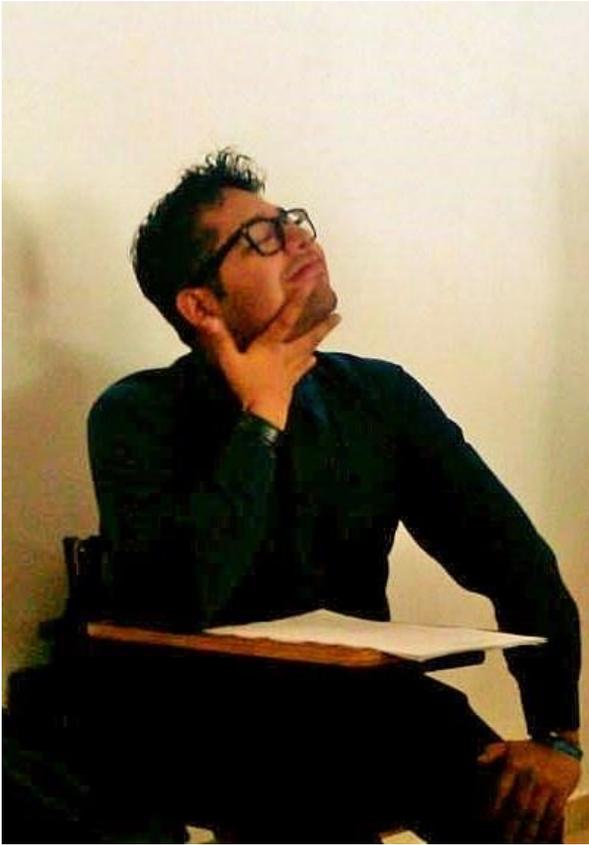
Su plantilla de actores es variada, dentro de nuestros montajes participa gente de teatro proveniente del Centro Universitario de Teatro (CUT), del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM; así como de la Escuela Nacional de Teatro (ENAT), y Escuelas de Iniciación Artística (EIA) del INBA. Dentro de nuestro reparto contamos con músicos del Conservatorio Nacional de Música.

## INTEGRANTES BASE:

ACTORES	CREATIVOS
<ul style="list-style-type: none"><li>+ Eduardo García Camacho</li><li>+ Silvia Gallegos</li><li>+ Elizabeth Segundo</li><li>+ Luis Ángel Gallardo</li><li>+ Alfredo Romero</li><li>+ Carmen Aidé Rosas</li><li>+ Angélica Barraza</li><li>+ Cesar Changolia</li><li>+ Claudio Castañeda</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>+ Oscar Alatríste (Director y actor)</li><li>+ Juan Pablo Cervantes (Dramaturgo y actor)</li><li>+ Gustavo Luviano (Director, actor, dramaturgo)</li></ul>

## EL DIRECTOR

### GUSTAVO LUVIANO



Es egresado de la Escuela #2 del Instituto Nacional de Bellas Artes en la carrera de actuación. Ha realizado estudios en dirección con los maestros: Verónica Contreras, Boris Schoemann y David Hevia; también ha realizado estudios de análisis del drama con José Luis García Barrientos en la Universidad Complutense de Madrid y en México en Ápeiron Teatro A.C. con Fernando Martínez Monroy.

Ha participado como actor, director, escenógrafo e iluminador en más de 20 puestas en escena. Entre las que destacan *Eduardo II*, *Los Amantes del Demonio*, *Las Historias Que Se*

*Cuentan los Hermanos Siameses*, *No Te Preocupes Ojos Azules*, *Hasta Que La Viudez Nos Separe*, *El Malentendido*, *La Séptima Morada*, *El Auténtico Oeste*, *La Representación*, *Bernardas* (Adaptación de obra La Casa de Bernarda Alba), *Splatter. Rojo Sangre*, *Placer o No Ser*, *Yerma*, *Cuadro México*, *Demetrius o la Caducidad*, *Aullido*, *Homero, Ilíada*, *Huerta Despierta*, entre otras. Ha trabajado con directores como Claudia Ríos, Miguel Solórzano, Martín Acosta, Alfredo Romero, Oscar Alatraste, Nicolás Rendón, entre otros.

Desde 2009 es director general de la Compañía Teatral *La rebelión de Hefesto*. Compañía fundada por Oscar Alatraste y Gustavo Luviano. Es profesor del taller de "Técnica impro" en la escuela #2 del INBA donde también se desempeña como profesor adjunto en la materia de taller de puesta en escena y producción III, así como profesor de literatura en el Instituto Tecnológico Roosevelt.

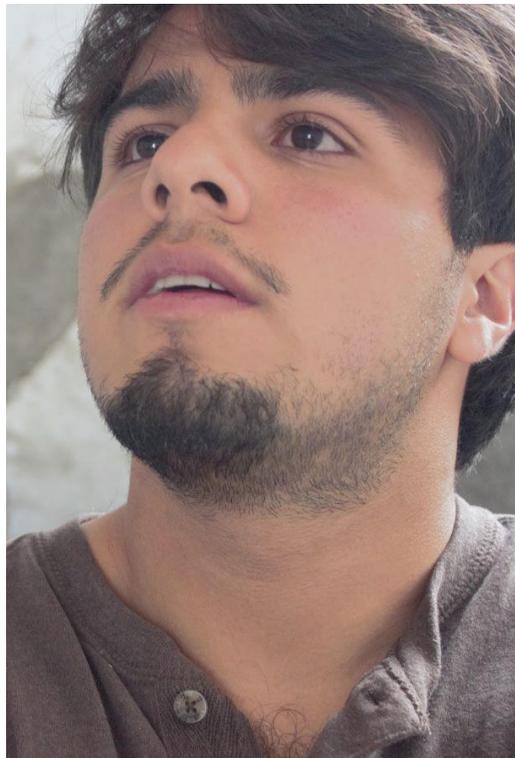
## **ASISTENTE DE DIRECCIÓN**

**JULIÁN REYES.** Estudió dos años de la Licenciatura en Actuación de la Casa del Teatro (2011-2013). Posteriormente ingresa a la Facultad de filosofía y letras de la UNAM, donde actualmente cursa la carrera de Literatura Dramática y Teatro.

Entre los montajes en los que ha participado como actor destacan: *Traición* de Harold Pinter, lectura de *Loco Amor* de Sam Shepard, *Día de Muertos*, *El mito de Orfeo y Eurídice* y *Las bacantes.*; y la improvisación *Escenas de un matrimonio*,

En el área de dirección ha trabajado asistiendo la dirección y producción del montaje de *Marat/Sade*, bajo la dirección de Mauricio Pimentel.

Actualmente asiste la dirección de *Antígona* a Emilio Savinni, dirige *Sin Paracaídas* de Gabriela Ochoa y actúa en *Neva* de Guillermo Calderón bajo la dirección de Chino Damián.



## LAS ACTRICES

**ELIZABETH SEGUNDO** Egresada del colegio de Literatura Dramática Y Teatro de la UNAM. Ha participado en diferentes puestas en escena tales como:

*Doña vida y sus hermanas* de Manuel Herrera, *Atlántida* de Oscar Villegas, *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams, *Dolores o la felicidad* de David Olguín, *El retablo de las maravillas* de Miguel Cervantes y *Rosa de dos Aromas de Emilio Carballido*; está última con temporada en el *Teatro del actor* de Cuenca España.

En televisión ha participado en comerciales para SEP y Gobierno federal. Actualmente trabaja en la grabación de la web novela *Qué fue de aquel ayer* dirigida por Eddy Olmos.

Tiene bases de improvisación teatral y canto.



**SILVIA GALLEGOS LOMELI** Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

Ha participado en diversas puestas en escena tales como:

*Las historias que se cuentan los hermanos siameses*, dirigida por Gustavo Luviano, que se presentó en la Escuela de Iniciación Artística 2 del INBA y en el Foro Amílcar Vidal.



*La mujer de antes*, dirigida por Aratzi Suárez, que se presentó en el Festival de teatro para todos, en Tlaxcala y que tuvo temporada en el teatro Wilberto Cantón, *El país de la metralla*, presentado en el Festival de la Plata en Taxco. Así como *De fantasmas, brujas y engaños*, presentada en el CEPE Taxco, en la

Mega Ofrenda de la UNAM y en el 13º Bienal Liverpool International Theatre Festival, en Liverpool, Nueva Escocia, Canadá. Estas dos últimas obras dirigidas por Oscar Martínez Agiss.

Entre sus trabajos podemos mencionar también *Monstruos en el closet ogros bajo la cama*, que participó en el Festival de Teatro Universitario en el 2011, dirigida por Moisés Salazar. *Lombrices*, dirigida por Gabriel Ricaud, con presentaciones en Café 22, temporada en el centro cultural el Foco y en el embarcadero Nuevo Nativitas, entre otras.

En cine ha participado en los cortos: *¿Amigos?* Dirección y guion de Aratzi Suarez, *Si me conociera*, dirección y guion de Gustavo Borboa y en el proyecto de video arte *Himen* dirigido por Elisa Garduño.

Tiene bases de improvisación teatral, ballet clásico, jazz y danza contemporánea.

## **PRODUCTORAS**

**SILVIA GALLEGOS.** Egresada de la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Técnico en administración de recursos humanos por el Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur. En la universidad cursó la materia de *Administración y difusión teatral* con la maestra Yoalli Malpica.

Se ha involucrado en cine asistiendo la producción y apoyando la difusión del proyecto de video arte *Himen* dirigido y escrito por Elisa Garduño.

En teatro ha apoyado la producción del proyecto *Lombrices* donde se encargó de vender el producto cultural, adaptarlo para día de muertos (en conjunto con el productor ejecutivo y el director), así como de administrar el presupuesto de la producción, llevar el control y registro de los gastos, llevar la agenda y la nómina de los creativos.

**ELIZABETH SEGUNDO.** Egresada de la carrera en Bibliotecología. Es también egresada de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Donde llevó la materia de *Teatro y sociedad* con la maestra Yoalli Malpica. En este curso se trataron contenidos concernientes a la administración y difusión de proyectos teatrales, así como convocatorias.

Dentro del área administrativa- financiera se ha desarrollado en ventas, trabajando en Banamex, GNP y Seguros Monterrey.

Ha tomado los siguientes cursos en la Bolsa de Valores: *Estrategias para la resolución de problemas en finanzas personales* y *Cotización e inversión en la bolsa de valores*.

## Anexo 3

### Relación de gastos e ingresos durante la temporada.

A continuación, expongo los gastos que se realizaron para adquirir, vestuario, escenografía, postales, utilería y catering. Los rubros que dicen no aplica (NA). Son los materiales que ya teníamos y no tuvimos que gastar en ellos.

<b>Gastos de la producción</b>	
<b>Vestuario</b>	<b>Total</b>
Velo color lila	NA
Velo color arena	120
Pantalón de vestir negro	NA
Pantalón mezclilla oscura	NA
Blusa de manga larga y cuello alto	NA
Zapatos	NA
Botines	NA
Suéter Beige	NA
Blusón floreado	NA
<b>Utilería</b>	
Cuchillo	80
Postales	500
<b>Escenografía</b>	1600
<b>Derechos de autor + comisión del banco</b>	6762
<b>Catering</b>	
Vasos	60
Vino	240
	<b>9362</b>

Los ingresos de taquilla están registrados en la siguiente tabla. Podemos observar que hubo un ingreso total de \$4640 MXN. En total por toda la temporada se vendieron 43 boletos y se ofrecieron

5 cortesías. (28 de entrada general, 16 a mitad de precio ya sea por descuento INAPAM, maestro, estudiante o promoción del día de las madres).

<b>Ingresos de taquilla</b>											
Fecha	Entrada General			Descuento			Cortesía			Total de taquilla	Asistencia
	Cantidad	Precio	Ingreso	Cantidad	Precio	Ingreso	Cantidad	Precio	Ingreso		
2 de mayo	9	120	1080	4	80	320	2	0	NA	1400	15
3 de mayo	3	120	360	4	80	320	1	0	NA	680	8
9 de mayo	3	120	360	4	80	320	0	0	NA	680	7
10 de mayo	2	120	240	1	80	80	2	0	NA	320	5
16 de mayo	2	120	240	1	80	80	0	0	NA	320	3
17 de mayo	9	120	1080	2	80	160	0	0	NA	1240	11
										4640	49

Los compañeros al notar que se habían generado pérdidas acordaron no cobrar su sueldo con el objetivo de que no tuviéramos que pagarlo de nuestro bolsillo.

**Anexo 4.**

**FOTOS DE LA TEMPORADA EN EL FORO ALMICAR VIDAL**













Fotos de los ensayos.





## NOTAS:

---

<sup>i</sup> Las revelaciones incluyen las revelaciones de Moisés y Jesús, que pertenecen a la fe cristiana y judía.

<sup>ii</sup> Con infieles entiéndase no sólo los practicantes de otras religiones sino todo aquel musulmán que no lleve a cabo a la perfección las leyes que está escritas en el Corán, incluyendo aquellos que no estén dispuestos a luchar por la expansión.

<sup>iii</sup> Según Tibi, el concepto de identidad se refiere a las etiquetas sociales que se asignan a los sujetos en calidad de miembros de un grupo, esto supone el reconocimiento implícito de que toda persona vive con un sentido múltiple de sí misma. Por lo que podría desarrollar una identidad contradictoria o dispar, lo que podría significar que la elaboración de identidad es más importante que sus raíces.

<sup>iv</sup> Ambos exmiembros del Teatro de Arte de Moscú.

<sup>v</sup> Stanislavsky tomó el término *memoria afectiva* del psicólogo francés, Théodule Ribot, de su libro: *La psicología de las emociones*. Ribot no cuestionaba la realidad de los recuerdos emocionales, sino la medida en que era posible evaluarlos a voluntad.

<sup>vi</sup> Strasberg menciona que Boleslavsky dividía la *memoria afectiva* en dos categorías: la analítica, que es la que recuerda como se hace algo; y la memoria afectiva, el recuerdo de la emoción real. Stanislavsky y su círculo utilizaban el término *memoria afectiva* con el sentido que Strasberg le da a la *memoria emocional*: el recuerdo de los sentimientos.

<sup>vii</sup> Hacer vocalizaciones sin sentido, desordenadas, y en volumen bajo. Estas tienen la particularidad de sacar el sonido con vibración y ayudan a relajar.