



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Desmontaje hecho en CU...en el juego del posdrama

Informe académico por actividad profesional que para obtener
el título de

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Jazmín Ariadna Arizmendi Galindo

Asesora: Lic. Araceli Rebollo Hernández

Febrero 2015

México, D.F.

Ciudad Universitaria.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres.

A Iker y Lalo.

Con amor y agradecimiento.

A mis maestros: Ignacio López, Alejandro Ortiz, Martha Toriz, Daniel Huicochea, Yoalli Malpica, Cristina Barragán, Juan Gabriel Moreno y Rafael Pimentel. A Araceli Rebollo y Edgar Chías.

A todo el equipo de *Desmontaje hecho en CU*, en especial a Valentina Garibay por el video de la obra.

A mis amigos, teatreros, compañeros, de pulques, viajes, son y demás: *Somos Son*: Cosette, Rafa, Ceci, Pedro, Mireya, Dafne y Paty. A *Los manatís*: Hugo, Gaby, Cecil, Jorge, Eynar, Claudia y Alexa. Familiares varios: a tío *Psyco*, a mi tía Carmen y a Lupita, a mis hermanos Miguel y Manuel. A Marcos, a Magali y Rancel, a Karen, a Luis y Eleonora, a Rodrigo.

A la memoria de mis abuelos, tíos; los que ya no están.

A mis futuros nietos.

Gracias a mí por no claudicar y a alguna fuerza desconocida que me trajo hasta aquí.

INDICE

Desmontaje hecho en CU...en el juego del posdrama

INTRODUCCIÓN	3
1. Antecedentes	
1.1 Breve semblanza curricular e influencias de Alberto Villarreal	5
1.2 Panorama posdramático	
1.2.1 Teatro posdramático de Lehmann	12
1.2.2 Alberto Villarreal heredero del posdrama	29
2. Mi experiencia como actriz	
2.1 Ruta 1, trabajo físico en equipo	40
2.2 Ruta 2, ensamble con el texto	74
3. Testimonios	
3.1 Experiencias del equipo y del público	85
3.2 Conclusiones	97
4. Apéndice	
4.1 Texto: Desmontaje hecho en CU	104
4.2 Entrevistas	123
4.3 Galería de imágenes	130
4.4 Fuentes	141

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está centrado en la puesta en escena de Alberto Villarreal llamada: *Desmontaje hecho en CU* presentada de septiembre a noviembre del 2010 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario de la UNAM. En cuyo montaje colaboré dentro del equipo de actores. Por lo cual, presentaré esta recopilación como informe académico por actividad profesional.

Desmontaje hecho en CU es un proyecto que inició como idea en mayo del 2009, aunque no se pensaba precisamente que el tema fuera CU. En ese momento se convocó a alumnos de las diferentes áreas de la carrera de Literatura Dramática y Teatro para participar como egresados en el montaje. Después de reunir al equipo, se pretendía hacer un montaje en conjunto con los alumnos y algún director reconocido, un proyecto profesional que fungiera como experiencia laboral y/o plataforma para los actores recién egresados. Sería de los primeros proyectos encaminados a extender más oportunidades a los actores y de relevancia profesional dentro de la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Me interesa hablar de este proyecto porque es una forma de completar un camino de aprendizaje. Puesto que la teoría es una actividad que cobra sentido en la práctica, busco un mayor alcance sobre el entendimiento de mi trabajo como

actriz, de las carencias y las oportunidades que tuve para desarrollar las herramientas que me ha dado mi educación y utilizaré esta obra para ello.

Mis objetivos de investigación en torno a *Desmontaje hecho en CU* son los siguientes:

- En primer lugar, ubicar cuáles son los antecedentes: exponer quién es el autor y director de esta obra y cuáles han sido sus trabajos anteriores con el propósito de indagar sobre un discurso o un estilo de dirección, observar la corriente y sus influencias de las que se alimenta la obra y el estilo de dirección.
- Hablar del texto y de la puesta en escena para investigar los ejes temáticos que le dieron sentido al montaje. El proceso del montaje.
- Exponer mi experiencia en el montaje. Hablar del trabajo que se desarrolló, cómo fue, cuáles fueron los objetivos, la metodología, las variables, los resultados y el montaje final. Comparar y analizar los puntos de trabajo con base en mi proceso de formación actoral.
- Finalmente, exponer los testimonios del equipo de creadores; actores, directores y productores. Reflexionar sobre lo esperado y lo obtenido en mi proceso personal.

En el marco de la investigación documental sobre este informe y dadas las características particulares del informe académico, me basaré mayormente en la exposición descriptiva en el proceso, crítica en la teoría y testimonial en las experiencias personales.

Capítulo 1. Antecedentes

1.1 Breve semblanza curricular e influencias de Alberto Villarreal

Este primer espacio está dedicado a intentar dimensionar, no sólo de manera escueta e informativa, la relevancia del trabajo por medio del cual Alberto Villarreal ha ganado un espacio de reconocimiento en el teatro nacional e internacional. El currículum es vasto, sin embargo tomo algunos datos para ajustar la perspectiva sobre la influencia y algunos otros comentarios, anécdotas, entrevistas o reflexiones a partir de ensayos de los cuales obtuve más revelaciones y reflexiones acerca de la obra (en general) y del artista/autor de *Desmontaje hecho en CU*.

Alberto Villarreal (Ciudad de México, 1977) es un joven creador mexicano, ensayista y productor de teatro contemporáneo. Su trabajo creativo abarca más de cuarenta puestas en escena, -la mayor parte de su autoría-, con presencia en once países. Es licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM con medalla Gabino Barreda y ha cursado residencias de especialización como las del teatro Royal Court de Londres, la Fundación Carolina de Madrid, o con el Lark Center de Nueva York. Ha desarrollado proyectos creativos producidos por teatros como Vila Flor en Guimarães (Portugal) y con compañías como Teatro del Tablón en Esquel (Argentina). Sus textos están publicados por editoriales como Nick Hern Books, en Londres; Cierta pez, en Santiago de Chile; El Milagro, en México y en la colección Théâtreales de la Maison Antoine Vitez, en París. Ha sido invitado a festivales o teatros como el Transamérique de Montreal; el Iberoamericano de Cádiz, o el NTH8 en Lyon. En México ha obtenido varias becas de creación como Jóvenes Creadores y la Fundación para las Letras Mexicanas. En su trabajo como ensayista ha ganado el premio internacional de Ensayo Teatral CITRU-Paso de Gato y ha escrito para revistas de arte como *Letras Libres* o *La Tempestad*. Ha impartido cursos en las ciudades de Madrid, São Paulo, Curitiba o Córdoba (Argentina). De 2001 a 2011 fue director artístico de la compañía Artillería

Producciones y del teatro La Madriguera. Sus principales montajes son: *Memorias de una máquina a vapor* (2008-Portugal), *Desierto bajo escenografía lunar* (2010-México), *Ensayo sobre débiles* (2011-México) y *Provocación al invierno* (2012-Argentina), *La pasión de la materia* en colaboración con la Universidad de Sao Paulo de Brasil, *Ravioles negros* y *El lado "B" de la materia* y *Provocación al Invierno* en la ciudad de México.

También ha sido docente de las cátedras de Dirección VII y VIII del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, además de ser el responsable del taller de escritura Posdramática de la Fundación para Las Letras Mexicanas. Según afirma David Olguín, Villarreal es quien se ha encargado de esparcir la teoría de la posdramaticidad en el teatro mexicano¹. Él tuvo gran influencia en algunas generaciones entre ellas la mía y las contiguas las cuales son parte de las tendencias teatrales que se van colocando en los espacios culturales. Al menos, desde mi trinchera puedo mencionar algunos nombres que quizá con un poco de persistencia se puedan divisar mejor en algunos años más; como son: Javier Márquez (dramaturgo y director), Eleonora Luna (dramaturga y directora), Diego Álvarez Robledo (dramaturgo y director), Braulio Amadís (director), Raúl Villegas (actor), David Jiménez (director), Mariana Gándara (directora y dramaturga), Lorena de la Parra (directora y dramaturga), Daniel Toledo (director), Mónica Perea e Iván Arizmendi (dramaturgos). Por mencionar los que ya empiezan a establecerse en algunos espacios teatrales y que puedo identificar por cercanía generacional.

Es difícil asir la imagen a través de las palabras o tratar de explicar quién es, en qué consiste la obra de Alberto Villarreal cuáles son los parámetros de un artista que experimenta constantemente y busca traspasar sus límites. Productor escénico del teatro contemporáneo, con tendencia al teatro posdramático (más

¹Javier Márquez, "Seis Esquirlas sobre la retaguardia como vanguardia", en *Tres años en Desaprendizajes*, Alberto Villarreal, Ediciones Teatro Sin Paredes; México DF, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, p. 14.

adelante ampliaremos el término sobre tal punto). Por el momento me gustaría empezar la descripción aplicando algunos adjetivos que él mismo usó y que me tocó ver en mis generaciones cercanas: “develación, flujo, dar inspiración”.²

Por ejemplo, la palabra develar significa quitar el velo que cubre algo, para mí como actriz me hizo ver que había que ir más allá de donde me sentía cómoda como actriz, planteando nuevas cuestiones, no conformarme y permitirme fluir en mis límites. De ahí la inspiración, pues alentaba a abrir rutas de exploración.

Alberto Villarreal Identifica su labor con un trabajo más artesanal³ defensor de un teatro retrospectivo “[...] que busca ir hacia el sustento de las fuerzas más primitivas...”.⁴ Se declara en contra de la vanguardia pero a favor de la libertad, lo cual puede sonar un poco en contrasentido. Sin embargo, adelantándose un poco, si tomamos en cuenta en el rumbo de la historia, en el fin de las ideologías (nazismo, comunismo, stalinismo, o la política de prevención contra ataques terroristas) y el momento en que se articula el discurso de la posmodernidad donde la libertad y el escepticismo generan vacío en cualquier postulado; el teatro como cultura también se permea de ello. El posmodernismo fue una etapa de múltiples propuestas todas válidas, pero en ese tenor quedaban sin mucho sentido.

El surgimiento del llamado teatro posdramático deviene con la necesidad de romper con el distanciamiento que generó el posmodernismo hacia el público enmarcado además con la competencia de otros medios de consumo de entretenimiento como el cine, la televisión, las tecnologías de comunicación, que no podían competir en el mismo camino del posmodernismo.

En el posdrama toma fuerza la postura del director de escena con la intención de estimular al espectador como un copartícipe del teatro donde él cierra

² Entrevista realizada a Alberto Villarreal por Jazmín Arizmendi, acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU*, vía correo electrónico, el 1º de noviembre de 2010.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

el ciclo de percepción y deja de recibir unidireccionalmente la propuesta de un director, es decir, que deja de ser un espectador pasivo.⁵

Alberto Villarreal en las reflexiones que nos da en su texto *Meditaciones sobre el teatro posdramático* nos hace ver el rumbo de su postura con su quehacer en el teatro. Donde en su trabajo se ve la importancia de establecer un vínculo muy cercano con el espectador, busca como provocarlo y moverlo de su lugar de confort. No sólo lo digo por mi experiencia en la obra, donde esto lo pude percibir más de cerca, sino también como espectadora de otros montajes. Siendo la libertad, en el sentido de ampliar el uso del drama más allá del texto, un motor fundamental y una constante en su trabajo. Busca trabajar en retrospectiva con los maestros que lo formaron. Es decir, un pie en la vanguardia, un pie en sus cimientos y su obra, resultado de esta convergencia.

[...] La idea que me guía es la de libertad. Y si entramos en ideas de novedad, eso finalmente nos va a llevar a una enorme esclavitud de la novedad. Y esa es una de las dictaduras más desagradables que hay para el hecho creativo [...] Se trata entonces de un teatro de retaguardia y asimilación, un teatro donde ya perdimos esos excesos de la idea de sorpresa, la idea de agrandar, la idea de ser alguien dentro de este espacio. Creo que la humildad aquí es no ser nadie. Esto es un arte colectivo. Esto es un arte de todos y para que sea de todos creo que hay que ir totalmente a los fundamentos.⁶

Arriesgándome un poco a poner nombre a sus fundamentos diría que fueron sus maestros con los que ha tenido el entendimiento artístico más profundo entre los cuales podemos mencionar a los más importantes que influenciaron su trabajo directamente: Juan José Gurrola, Ludwig Margules, Rodolfo Valencia, entre otros.

Entonces todo es una búsqueda hacia atrás. Es una idea de que el mejor teatro ya se hizo y nosotros, en realidad debemos volver a hacerlo. Revivir un arte. Darle vida a algo que ya pasó y fue absolutamente extraordinario y no se vio [...]. Yo prefiero en realidad leer a los grandes maestros y poder trabajar a la par con ellos.⁷

⁵ Villarreal, Alberto. *Meditaciones sobre el teatro posdramático*, Libro Ensayo, Teatro Sin Paredes.

6-8 pp.

⁶ *Íbid.*

⁷ *Íbid.*

Alberto Villarreal, ha mencionado a estos maestros como parte de su desarrollo. En una entrevista que le realicé hace algunos años, la cual anexo al final del trabajo, los menciona como pilares.

-¿Quiénes fueron tus maestros? (memorables o risibles)

-Memorables: Valencia y Rosas. Risibles: los de todos, drogadictos, vagabundos, los de los tacos de canasta, etc....

-¿Algún gran maestro que te haya dicho algo importante en tu vida? (como de esas revelaciones de gurú a discípulo)

-Muchas. Soy un privilegiado por mis maestros/amigos: Margules, Ripstein, Jodorowski, Valencia, Pinter... Creo que cuando le dije a Jodorowski que era de mis maestros, y él volteó burlón y me dijo: pues ya es hora de que mates a tus maestros, Alberto.⁸

Trabaja con la obra a manera de ensayo⁹ donde ésta sea un espacio en activo de investigación y de experiencia dialéctica. Inspirado en Heiner Müller habla de trabajar el texto desde la confrontación del director y propiciar un diálogo. La confrontación en diversas formas, con el público, con el actor, en la dramaturgia, en escena, en imagen, experimentar para rescatar momentos genuinos y exponerlos, incluso cosas no previstas como los accidentes.

Un catalizador para generar estas experiencias es el equilibrio precario, no solo en el trabajo de actuación, donde busca posibilidades distintas. Sino el camino de la crisis como vía de revelación y creación. Menciona a Artaud como su influencia en el trabajo de actuación donde es un campo para buscar lo desconocido y que sólo se pueda ver en el teatro.¹⁰

Su trabajo de dramaturgia está íntimamente ligado a la escena, escribe para sus obras, como un generador de movimiento a través de las palabras. Están preconcebidas en función de la escena, pensado para el espectador. Incluso, cuando se le invita a montar una obra alusiva al aniversario de *El Quijote de la Mancha*, de Cervantes, decide alejarse del canon y la tradición y hace una

⁸ Entrevista a Alberto Villarreal por Jazmín Arizmendi, Fac. Fil. y Letras UNAM, Noviembre 2010.

⁹ Entrevista publicada en LETRAS LIBRES, *La crisis como método*, por Antonio Castro, junio 2008, 92-93 pp.

¹⁰ *Íbid.* p.93

relectura, trabaja con lo que él quiere decir y abre posibilidades de exploración distintas a lo que el texto literal plantea.¹¹

Su dramaturgia por ser no convencional se puede llegar a percibirse como si trascendiera la escena, tiene un interés por cambiar algo en el espectador¹² como un incendiario. El texto que escribe sobre la estancia que hacen algunos dramaturgos mexicanos en *La Royal Court Playwrights* de Inglaterra, llamado *Seminario para incendiarios*, revela su desarrollo dramático enfocado en generar algún tipo de movimiento en el espectador. Como la traducción de *playwright*, donde *play* es capacidad de movimiento y *wright* se refiere a lo escrito, así en inglés *playwright* es la relación que busca con su trabajo siendo aquél que construye la capacidad de movimiento en el teatro. Metafóricamente un tipo de “incendiario” de la escena.

Desde su primera obra publicada, *Perfumes y tentaciones para una mujer muerta* de la cual Víctor Hugo Rascón Banda escribe el prólogo, éste lo califica de ser un artista joven con lealtad hacia su búsqueda sin pretensiones ni soberbia. Según Rascón Banda su obra era densa, compleja, conceptual, desesperanzada y de múltiples lecturas.

La dramaturgia de Alberto Villarreal me parece también profunda, acertada y sin pretensiones. Y también me sorprendió y agradó que durante el tiempo de trabajo descubriera un poco de eso, sin pretensiones, con el valor y capacidad de juego de un niño. Quizá es lo que me llevó a hacerle unas cuantas preguntas personales, porque quería ser simple y comparar, además de sus textos publicados y de sus postulados, pero había cierta curiosidad, tal vez de psicóloga amateur, de saber de su vida personal. Tampoco es que haya elaborado las preguntas con la visión de experto, tampoco era mi intención, solo curiosidad natural. Y él, con apertura, no puso ninguna objeción. La entrevista se puede consultar al final del trabajo, sin embargo me gustaría señalar una pequeña parte

¹¹ *Ibid.*, p. 92.

¹² Villarreal, Alberto. *Seminario para incendiarios*, publicado en Pasodegato, octubre-diciembre 2004, p. 72.

de quienes son sus padres y su influencia sobre él e indagar en su mundo del pasado.

Creo que Alberto Villarreal es un ser humano apegado a la experimentación y creación como si hubiese tenido ya cierta predisposición de alguna forma. Si tomamos en cuenta que todo niño es un creador por naturaleza, él comenta, que “desde el *kínder* ya hacía producciones.” Se asumía como saboteador cuando las estudiantinas tocaban, e instalaba “palomas” en los botes de basura. Creo que desde entonces le atraía lo *performativo*, lo caótico y la sorpresa, lo que no está previsto, lo que se transforma, el efecto. Sus padres fueron María Díaz de Bonilla “lectora compulsiva” como la define, Raúl Villarreal, productor y amante de la televisión. Cuenta que entre las hazañas de su padre, que fue quien dirigió cámaras en el estadio azteca de México 86 cuando cayó el gol de “la Mano de Dios” y el mejor de la historia de Maradona. Podría decirse que las imágenes vistas una y otra vez (y que de hecho en Argentina venden en unos libritos-cinematográficos) son obra suya¹³.

Y como su padre era productor de televisión, sin duda le tocó, quizá deambular u observar en algún momento cómo se develaba para él la maquinaria de otra realidad “la ficción” la cual comenzaba a darle cosas en qué pensar.

Tomo esta parte porque más allá de las influencias académicas está el cómo se construye, en todos los ámbitos, la formación de la persona en sí, donde sin duda también está el plano familiar e histórico. Y estas anécdotas las asocio con sus montajes donde se mezcla el juego, el deseo de descubrir cómo son las cosas, cómo se construyen, ir más allá de lo evidente, de lo literal con la curiosidad de un niño, llevada al terreno profesional.

¹³ Villarreal, Alberto. *Seminario para incendiarios*, publicado en Pasodegato, octubre-diciembre 2004, p. 72.

1.2 Panorama posdramático

1.2.1 Teatro posdramático de Lehmann

Este capítulo trata de ofrecer algunos puntos de referencia importantes que servirán de ayuda para acercarse poco a poco al contexto local del trabajo de *Desmontaje...* Partiendo de la generalidad de una de las influencias contemporáneas con mayor fuerza como lo es el teatro posdramático y que Alberto Villarreal comparte y comulga con estas reflexiones. Se hablará de quién es el autor e investigador de dicha terminología, se planteará el panorama previo o el marco del posdrama, así como las cualidades que dan sentido al movimiento así llamado, y finalmente qué podría tener de relación con la puesta en escena de *Desmontaje...* y con el teatro de Alberto Villarreal.

El término posdramático lo empieza a difundir y a fundamentar, como ya se dijo, Hans-Thies Lehmann¹⁴ en su libro *Postdramatisches Theater (El Teatro Posdramático)* en 1999. El libro avivó el nuevo concepto alrededor del mundo con el objetivo de entender y darle explicación a los hechos escénicos de finales del siglo XX y que tomó mayor fuerza entre los años setenta y noventa. En ese entonces Lehmann observó las características principales y generales de las creaciones escénicas en aquellos años e hizo una especie de compendio reflexivo sobre la historia del drama y el teatro y su evolución hasta las propuestas escénicas actuales y su devenir.

¹⁴Hans-Thies Lehmann (Ehringhausen, Alemania, 1944) se recibió como Máster de Filología Alemana. Elaboró su tesis de Doctorado en Literatura General y Comparada. En 1988 se habilitó como catedrático en Ciencias Teatrales; a partir de ese año es profesor en Ciencias Teatrales en la universidad J. W. Goethe, Frankfurt. Entre sus publicaciones más importantes se encuentra: *Postdramatisches Theater (El Teatro Posdramático)* 1999, Main. Su interés académico se ha centrado en Georg Büchner, Bertolt Brecht, Einar Schlee y Heiner Müller, sobre los cuales ha publicado, entre otros trabajos: *The Brecht Yearbook*, vol. 17. *Der Andere Brecht (El otro Brecht)*, University of Wisconsin Press 1992, con la participación de Renate Voris. *Heiner Müller handbuch. Leben-Werk-Wirkung (El manual de Heiner Müller. Vida, obra y efectos)*, con la participación de Patrick Primavesi. Colaboración con Olaf Schmitt. Stuttgart 2003. *Georg Büchner, Heiner Müller, George Bataille. Masochismus und Revolution (Georg Büchner, Heiner Müller, George Bataille. Masoquismo y Revolución)*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 3*. Frankfurt (Main) 1984. También publica en revistas especializadas.

Hans-Thies Lehmann es profesor de Estudios Teatrales en la Johann Wolfgang Goethe Universität de Fráncfort (Alemania), es uno de los críticos de teatro más importantes de la actualidad. Sus numerosas publicaciones incluyen *Theater und Mythos* (1991), sobre la constitución del sujeto en la antigua tragedia griega; *Writing the Political* (2002) y junto a Patrick Primavesi, *Heiner Müller Handbuch* (2004).¹⁵

En una entrevista hecha por Federico Irazabal¹⁶ a Lehmann, explica que, usó el término de acuerdo con lo que se entiende por drama, en la obra *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi¹⁷ de quien fue alumno, el cual investiga el concepto de drama en la Historia, basándose en obras renacentistas. Donde al drama se le entiende como el conflicto del hombre, en soledad, como ser social, con sueños y aspiraciones en choque con sus circunstancias históricas y sociales. Puesto que, el interés, para Lehmann, era hablar del teatro de su época sin tener que introducirse a la cuestión de qué es moderno y qué es posmoderno y no casarse con ninguna definición, se atrevió a referirse a un “teatro posdramático”.

Tampoco para negar lo que dijo Szondi, sino para apoyarse de sus investigaciones y hacer un comparativo en torno al drama Renacentista de autores como: Shakespeare, Corneille, Racine, el teatro clásico alemán hasta Ibsen. En cuya dramaturgia, estos autores, buscaban la forma de la linealidad dramática, imperando la fábula, como elemento fundamental. Y, en cuanto a las investigaciones posdramáticas, Lehmann observó que las puestas en escena a partir de los años setenta en adelante se modificaron, jugando con los elementos sin un orden jerárquico, en el que la fábula ya no era lo más importante, sino que era otro elemento más de la composición escénica.

¹⁵ Hans Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, CENDEAC- Pasodegato, México, 2013.

¹⁶ Entrevista a Hans Thies Lehmann por Federico Irazabal acerca de teatro posdramático en: <http://saquenunapluma.wordpress.com/2011/12/11/el-teatro-postdramatico-entrevista-a-hans-thies-lehmann-por-federico-irazabal-funanbulos/>

¹⁷ Peter Szondi, filólogo originario de Budapest 1929-1971. Su tesis doctoral fue *Teoría del drama de la modernidad* fundador del instituto de literatura comparada de la Universidad Libre de Berlín y su primer catedrático. Sobresalen sus trabajos sobre la teoría de los géneros literarios y sobre la poesía de Hölderlin y de Celan.

Uno de los puntos principales tratados en *Teatro posdramático* es la investigación crítica sobre qué es y cómo ha evolucionado el teatro y el drama como dos entes distintos. No sólo a partir de esta publicación, sino indagando de dónde viene cada término, independientemente el uno del otro.

El término posdramático lo utiliza Heiner Müller para calificar su texto como una especie de “paisaje más allá de la muerte”¹⁸ (*Bildbeschreibung*, Descripción de un cuadro). *Hamletmachine* (1976) es uno de los parteaguas en cuanto a su forma de escritura rizomática, la cual consiste en una serie de monólogos que nada tiene que ver con la obra de Shakespeare, los cuales giran en torno a una isotopía del poder e ideología y a una aguda crítica a la sociedad posmoderna¹⁹. Es una metáfora de la caída de las ideologías totalizantes. Tomando en cuenta que fue un dramaturgo alemán cuyas obras surgen en un contexto bélico-político en el siglo XX es entendible la temática de muerte, crítica política y social en su dramaturgia.

Lehmann menciona también cómo uno de los puntos de partida de su investigación sobre el teatro posdramático fue Bertolt Brecht y su dramaturgia; ya que fueron una invitación a renovar y perfeccionar la dramaturgia clásica.²⁰ Su teatro postula el distanciamiento emotivo o catártico entre el actor y el público, es altamente político y defiende la tesis del teatro de fábula.

El teatro posdramático es de renovación, es un teatro *pos-brechtiano* como lo dice Lehmann²¹ que se sitúa en un espacio abierto a la investigación sobre el arte de cómo mostrar lo representado y por su trabajo de relacionarse más con el espectador. Pero deja detrás el estilo político de Brecht, el dogmatismo, y el énfasis en lo racional.

Dentro del ámbito de teatro posdramático, los procesos textuales y escénicos ya son campos de investigación independientes donde las puestas en

¹⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro Posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 45.

¹⁹ Fernando de Toro, *La(s) Teatralidade(s) Posmoderna(s)*, Revista de Teatro Repertorio, núm. 29, marzo, 1994, p. 9

²⁰ *Íbid.* Lehmann, p. 59.

²¹ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, pág. 45.

escena ya no están determinadas por la tensión dramática que recae en la fábula. Sino que la tensión dramática toca otras puertas, como los elementos que dan forma y que también son parte de la escena, el ritmo, la imagen, la expresión corporal, el espacio, la luz, el lenguaje etc.

Antes de continuar por los caminos que plantea el posdrama, tratando de ser consecuente, es menester abrir el panorama partiendo de un punto nodal: el drama.

Es curioso descubrir cuántos referentes se adhieren a la palabra drama. Los medios de comunicación han ayudado a proliferar su uso, independientemente de una estructura de los acontecimientos y la emplean cuando se refieren a situaciones de dolor, miedo, sufrimiento o incertidumbre. Se relaciona con la manifestación de los sentimientos o cuando algo es “grave”. Lehmann sugiere que puede ser debido a que en el siglo XVIII se utilizaba corrientemente para aludir a una puesta en escena de tono grave.²² Sin embargo, según Lehmann, el uso cotidiano de la palabra pierde el referente al patrón básico del drama, lo que Hegel denomina *colisión dramática* y que de algún modo u otro se encuentra en el centro de casi toda la teoría dramática.

El drama es, por lo tanto, un conflicto entre posiciones representadas por personas mediante las cuales el personaje dramático está completamente identificado por un *pathos* fundado objetivamente; es decir, busca asegurar apasionadamente posiciones éticas a expensas del prestigio y la imposición de la persona.²³

Es decir, se refiere a la lucha u oposición de personas, personajes o fuerzas, los cuales están afectados o son movidos por un *pathos* el cual es un estado de ánimo afectivo intenso, pasional que lleva a la conmoción.²⁴

La palabra drama está íntimamente asociada al teatro formalista o de imitación desde la poética de Aristóteles hasta el siglo XIX, como tendencia predominante, sin embargo posteriormente también hubo y hay dramaturgia

²² *Íbid.* Lehmann p. 63

²³ *Íbidem.*

²⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y poética*, 8ª edición, Editorial Porrúa, México, 2004, p. 201

convencional que se ciñe a una estructura lineal dramática, pero lo interesante es saber a partir de qué momento deja de ser una tendencia con tanto poder.

Lehmann apunta que este cambio empezó a darse en otras artes a partir de la modernidad, por ejemplo en la pintura de Jackson Pollock, Barnett Newman o Cy Twombly donde ya no se apegaban al principio de la imitación. Menciona que hubo un intento por parte de los teóricos marxistas por proteger la vía clásica comenzando a llamar esta nueva tendencia de la pintura no representacional como *principio del reflejo*.²⁵ Pero en el terreno de las emociones esto fue complicado ya que sólo se podía hacer alusión. Y en cuanto a la acción escénica, en particular, el cuestionamiento de la realidad y la legitimidad de lo abstracto tardaron en tomar fuerza hasta los años ochenta recordando lo que había ya mencionado Michael Kirby²⁶ el cual dijo que el proceso real del *performance* reemplazaba la actuación mimética, ya que se hacía con una intención distinta de presentar la realidad. Este desplazamiento provocó que el drama y la acción dramática ya no fueran el centro estético del teatro (aunque lo continúen siendo institucionalmente).²⁷

Fernando de Toro, en su artículo *La(s) Teatralidade(s) Posmoderna(s)*²⁸, señala la problemática de la pérdida de valor de la Historia como fenómeno de la Modernidad que permeó la cultura. Esta actitud fue derivada de la ruptura de la fe absoluta en la tecnología y la posibilidad de sistematización de todo conocimiento. Los cuales son factores relevantes que explican una concepción distinta en las artes y en la Historia, como ya se había mencionado con los ejemplos de la pintura de la época Moderna. Del mismo modo, esta percepción fue integrada a la escena.

En la época Moderna, afirma de Toro, el fenómeno de pérdida de sentido, la falta de un vínculo ancestral, de un mito,²⁹ además del rol de la Historia como algo

²⁵ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENCEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 63

²⁶ *Ibid.* p.64

²⁷ *Ibid.* p.64

²⁸ Fernando de Toro, *La(s) Teatralidade(s) Posmoderna(s)*, Revista de Teatro Repertorio, núm. 29, marzo, 1994, p. 10.

²⁹ *Ibid.* p. 9

que ya no es verosímil y el cual se transforma posteriormente con la posmodernidad en una forma de textualización, de reinterpretación, donde los hechos ficticios y reales son elaborados de forma similar, desdibujándose la barrera que los separaba, genera como consecuencia que todo sea un constructo deliberado.³⁰

Dentro de este contexto de tránsito de la falta de peso de la Historia en la Modernidad y la reinterpretación en la posmodernidad. Se descentraliza la hegemonía de un solo discurso y las voces minoritarias las cuales no tenían mucha escucha pasan a formar parte de la pluralidad posmoderna y se vuelve un discurso problematizado con más eco en lo político.

Lehmann también menciona esta relación dialéctica entre drama e historia a partir de lo que Szondi expone en su teoría del drama, aceptando la retroalimentación dialéctica entre estos dos campos, realidad y ficción, con base en su estudio de las representaciones formalistas. Sin embargo, este lazo suena determinante hasta cierto punto, ya que señala a Goethe y a Schiller³¹ como dos ejemplos que observaron de otra forma el vínculo de realidad y ficción y plantearon la posibilidad de la abstracción a través de “un modelo de mundo en el cual la abundancia no de la realidad en general, sino del comportamiento humano en estado experimental se hacía visible”.³² Walter Benjamin al hablar sobre las *Afinidades electivas* de Goethe escribe que:

El misterio en lo dramático, el momento en el cual se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio, a uno que sin duda es superior, y además, para este inalcanzable. Y por eso jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación, en lo dramático en cuanto a su acepción más estricta.³³

Bajo esta reflexión “benjaminiana” es donde Lehmann rescata el vínculo dramático, en el sentido extralingüístico, donde se evidencia la pertinencia de la identificación entre teatro y drama, donde se puede rescatar el rito y la ceremonia

³⁰ *Ibid.* De Toro, p. 10

³¹ *Ibid.* Lehmann, p. 69

³² Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 70

³³ Cit. Tomada de Lehmann, p. 83

como una experiencia de metamorfosis. Como ya lo había dicho Heiner Müller “lo esencial en teatro debe ser la transformación, morir”.³⁴

El teatro a lo largo de su historia ha pasado por múltiples cambios desde lo feo y absurdo frente a los postulados de unidad y sentido. Tanto en el fondo como en la forma, el teatro ha ido incorporando aquello, que no aceptaba. Lehmann apunta que la dualidad interna de la tradición clásica (teatro y texto) ya estaba presente: como una posibilidad de ruptura oculta. En este sentido el teatro posdramático, no significa un teatro más allá del drama, totalmente desvinculado de él, sino que puede definirse de modo mucho más preciso como desarrollo y florecimiento del potencial de la desintegración, el desmontaje y la deconstrucción dentro del drama mismo.³⁵

Lehmann, observa que para la formación de un discurso posdramático, hubo varias etapas que puede señalar: auto-reflexión, descomposición y división.

Para llegar a una deconstrucción existió la hegemonía del ideal del *drama puro* como así lo señala Lehmann. El drama no sólo es un modelo estructural sino que implica problemas teórico-cognitivos y sociales: el significado objetivo del héroe, del individuo, la posibilidad de representar la realidad mediante el lenguaje y la relevancia del comportamiento humano en sociedad. Aunque, es menester aclarar que ya existían antes desviaciones considerables a la regla a los cuales Lehmann menciona como *drama impuro* como en la Edad Media, Shakespeare y en el Barroco. Sin embargo, partiendo de la generalidad los anteriores son elementos *épicas* del drama.³⁶

Posteriormente, este matrimonio (drama y teatro) entra en crisis y se vislumbra el camino individual del teatro. Lehmann indica el año de 1880 como inicio de un nuevo ciclo. Jugando con la metáfora de este matrimonio, teatro vs drama, en el contexto en que se cuestiona la Historia³⁷ bajo las circunstancias de:

³⁴ *Ibid.* p. 83

³⁵ *Ibid.* p. 76-77

³⁶ *Ibid.* p. 85

³⁷ Erika Fischer-Lichte, *El Posmoderno: ¿continuación o fin del Moderno?*, en: <http://www.criterios.es/pdf/fischerpost.pdf>

la industrialización, la ilustración, Nietzsche, el psicoanálisis que fueron parte del termómetro cultural y marco para el avistamiento de la primera guerra mundial, es entendible el terreno de esta separación. Completando el panorama, Fischer-Lichte apunta cuestiones literarias para distinguir la época moderna de la posmoderna y señala el inicio de la disolución del ego del individuo, de la subjetividad, en el moderno; y en el posmoderno el distanciamiento y la fragmentación ya consumada, la a-subjetividad.

Lehmann menciona que Szondi se refiere a esta transición del moderno al posmoderno como *intentos de solución o salvación*.³⁸ Es el momento en que se acepta una incompatibilidad entre estos dos entes que vivían bajo el mismo techo, pero que no pueden seguir juntos. Es así que cuando sale a la luz *El arte del teatro* de Edward Gordon Craig, cual abogado defensor de una de las partes, expone al teatro como algo que tiene sus propias reglas y raíces independientemente del drama, según concluye con que el texto debe desistir del teatro precisamente debido a sus cualidades y a su dimensión poética.³⁹

Por la otra de las partes que es el drama, también hay cambios. Con el paso al siglo XX, se desarrollan nuevas formas textuales que desfiguran la narración tradicional y las reminiscencias de la realidad en fragmentos: el *Landscape Play* de Gertrude Stein, considerada como la creadora de un tipo de texto que no se podía realizar, el *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud o el teatro de la forma pura de Witkiewicz. Estas formas textuales deconstruidas presentan elementos literarios de la estética teatral posdramática.⁴⁰

Habiéndose hecho la separación formal, el teatro abandonó la orientación segura a la que estaba acostumbrado para concentrarse en la selección de sus recursos, llamando así esta etapa como *incorporación del teatro a la era de la experimentación*.⁴¹

³⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 86

³⁹ *Ídem* p. 86

⁴⁰ *Ídem* p. 87

⁴¹ *Ídem* p. 88

Irónicamente, el paso del tiempo le da la bienvenida a un elemento que entra al terreno de juego, el cine. Y bajo la aparición y competencia de los nuevos medios, los demás se vuelven auto-reflexivos. El teatro, entonces, se pregunta qué le es propio e inherente ya que el cine a través de la imagen y el movimiento transfiere lo reproducible que era terreno del teatro. Dentro de este marco de competencia, y dado que ya se había planteado la desintegración del teatro con el drama, este cambio potencia nuevos lenguajes de expresión para la escena. No se trataba de una teatralización inmanente al teatro, sino de la apertura del ámbito del teatro a otras formas de la práctica cultural tales como las políticas, las mágicas, las filosóficas, etc. así como las confluencias entre fiesta y ritual.

Con la autonomía del teatro, se fueron develando elementos que le son inherentes, independientemente del texto, como el fortalecimiento de la imagen del director de escena, el cual, afirma Lehmann⁴², fue una premisa indiscutible para el dispositivo posdramático. Así también, por el lado del drama, hubo mayor interés en explorar otras posibilidades de escritura dramática.

Sin embargo, en el terreno europeo, donde se gesta la batalla cultural, sucede que en Alemania, durante la llamada fase de reconstitución, benefició una sospechosa restricción de la cultura y del teatro hacia un humanismo apolítico⁴³. Por una parte durante el auge económico de los años cincuenta se construyeron cien nuevos teatros; por otra, la escena alemana estuvo dominada por el conservadurismo de Gustaf Gründgens⁴⁴ y por el intento de olvidar el pasado y de reflexionar sobre la cultura. Mientras que en Estados Unidos, se estaban abriendo nuevos caminos, John Cage⁴⁵, Merce Cunningham⁴⁶ o Allan Kaprow⁴⁷ tomaban la escena.

⁴² Lehmann, Hans THIES. *Teatro posdramático*, CENDEAC, Pasodegato, México, 2013, p. 91

⁴³ *Ídem* p. 92

⁴⁴ 1899-1963 fue uno de los directores y actores de teatro más famosos en Alemania. Cit. En Lehmann p. 92

⁴⁵ 1912-1992 Músico experimental, figura principal del *avant garde* de la posguerra.

⁴⁶ 1919-2009 Bailarín y coreógrafo.

⁴⁷ Artista pionero en el arte del performance.

A finales de los años cincuenta comenzó el desarrollo de las vanguardias y de la cultura *pop*. Por primera vez hubo música pensada para la gente joven, esta actitud se extendió también a la escena como una reacción al teatro de formación. Por lo tanto, los textos de Beckett, Ionesco, Sartre, Camus, la confluencia de la filosofía, el teatro del absurdo toman fuerza junto con las nuevas posibilidades del surrealismo y el expresionismo. Se desarrolla especialmente en Alemania occidental alrededor de 1965 un nuevo teatro de provocación y protesta encabezados por Peter Weiss en Berlín y Londres, Konrad Swinarski y Peter Brook.⁴⁸ Mientras que en Estados Unidos en 1969 se forma una *comunidad artística* cuya norma consistió en transgredir los límites entre las artes. En ese mismo año Richard Schechner escenifica *Dionysus 69* en el que los espectadores contactan corporalmente con los *performers*⁴⁹.

En la década de los sesenta hay mayor interés sobre el teatro del absurdo de Ionesco, cuya estructura dramática es respetada pero con un uso del lenguaje distinto. Según Martin Esslin⁵⁰ se vislumbra el teatro posdramático a partir de entonces, porque comparte con el teatro del absurdo, la falta de sentido. El absurdo y el repliegue existencial sobre el individuo se convierten en humor, comedia, donde se expresa el fin de una posibilidad de interpretación trágica del mundo.⁵¹ Esslin nombra a este catalizador como *angustia metafísica*, que para los ochenta y noventa ya no presupone ningún problema de angustia como tal, sino una circunstancia cultural plenamente asumida.⁵²

Posteriormente, se vislumbra otra nueva dirección con *Poemas para interpretar* (1960) de Jean Tardieu, nombrada como *teatro poético* que junto con el teatro del absurdo y de Brecht mantienen relación con la tradición de teatro dramático, en cuanto a la estructura lógica.

Otro rubro de la experimentación de los años sesenta fue el *teatro documental*, un espacio para la representación de casos de investigaciones

⁴⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 93

⁴⁹ *Ibid.* p. 93

⁵⁰ Citado por Lehmann p. 94

⁵¹ *Ibid.* p. 95

⁵² Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 95.

históricas, en el terreno ético-moral, altamente político y crítico, con tendencia a la oratoria, más cercano a los rituales, explica Lehmann.

Este camino abre paso a las piezas habladas de Peter Handke, por ejemplo; ante el endeble poder de los signos teatrales que devienen en auto-referencialidad, mensajes directos, la problematización de la realidad, de ver las cosas como son, tratando de despojarlas de su significante, amplía su cuestionamiento de la vida del teatro después del drama. Cambia la percepción en cuanto a que, el teatro corresponda adecuadamente a todo lo que dice el texto eclipsando lo demás, sino que se busca que el texto sea un material idóneo para la realización de un proyecto teatral.

Ya no se aspira a la totalidad de una composición teatral estética de palabras, significados, sonidos, gestos, etc. que se ofrece como construcción holística de la percepción, sino que el teatro adopta su carácter de fragmento y de parcialidad [...] se abandona al riesgo, a los impulsos individuales.⁵³

Se descubre con ello, un terreno de experimentación: los actores como *performers* y se establece un panorama multiforme más allá de las formas del drama.⁵⁴

Por otro lado, en el panorama de apertura y reflexión, las influencias orientales, por ejemplo, el teatro asiático, como el *Nô* funge como un estímulo al teatro europeo llegando su impacto hasta Maeterlinck, Robert Wilson, Mallarmé, quienes comparten el carácter ritual del teatro. Incluso el teatro posdramático de Tadeusz Kantor y Heiner Müller se sitúan en esta tradición.⁵⁵

Sobre este giro hacia el acto performativo, se desarrolla también otro tipo de relación entre obra de teatro y espectador, como si fuera un fragmento de poesía que se parte en dos y una de las partes se identifica ante su portador como la auténtica cuando encaja con la otra mitad; esta idea surge del Romanticismo⁵⁶ y se traslada al teatro ampliando sus posibilidades comunicativas con el espectador.

Otro aspecto que se va develando poco a poco, con el ritmo del crecimiento de las ciudades es el *tempo* el cual surge a raíz de la popularidad del *vodevil* y su

⁵³ *Ibid.* p. 99

⁵⁴ *Ibid.* p.99

⁵⁵ *Ibid.* p. 103

⁵⁶ *Ibid.* p. 107

técnica de instantes rápidos y humorísticos; este rasgo también lo adopta el teatro posdramático de modo que el drama se fragmenta.

Como ya se había mencionado algunos de los influyentes del teatro de hoy fueron Craig, Brecht, Artaud y Meyerhold, pero también está Gertrude Stein y Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Gracias a estos dos últimos, hoy día, el teatro, la escena y el texto se conciben como un paisaje (Stein) y como una realidad de construcción deformada (Witkiewicz) ampliando los modos de percepción. Lehmann comenta que desde Cézanne en la pintura y desde la poesía francesa moderna en la literatura se observó una *autonomización del significante*⁵⁷, cuya presencia estimula la práctica teatral.

Con el pensamiento de Witkiewicz en *Las nuevas formas de la pintura* explica que el teatro de la *forma pura* debe concebirse como una construcción absoluta de elementos formales que no representen ninguna imitación de la realidad. Señala que, el teatro busca transmitir un sentimiento de *unidad* del mundo mediante la diversidad, pero sólo en pequeños grados ya que el teatro se compone de elementos heterogéneos. Y por lo anterior el teatro no puede hablar de conflictos de seres humanos *normales*, sino que obedece al lema de distanciarse de la vida⁵⁸ de lo cual deriva en la investigación de la *deformación de la psicología y de la acción*. Lehmann, menciona una breve síntesis del pensamiento de Witkiewicz “Al salir del teatro uno debe tener la impresión de despertarse de un sueño bizarro, en el cual las cosas más ordinarias tenían el encanto extraño, impenetrable y característico del sueño, imposible de comparar con cualquier otra cosa.”⁵⁹ Sentencia que en nuestros tiempos no parece nueva, sobre todo refiriéndose al teatro de Alberto Villarreal.

El expresionismo también fue inspirador del teatro posdramático sobre todo en las formas derivadas de la danza transpuestas a la escena con el objetivo de contribuir a la expresión de emociones subjetivas. También y con más razón el surrealismo fue un movimiento con mayor impacto a través del tiempo debido a su

⁵⁷ Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC- Paso de gato, México, 2013, p. 111

⁵⁸ *Ibid.* p. 112

⁵⁹ *Ibid.* p. 113

ámbito sobre las posibilidades innumerables de los sueños y el inconsciente. Tomando fuerza con la idea de André Breton de una obra de arte acontecimiento.⁶⁰

El surrealismo fue precursor de muchos formatos en el teatro; por ejemplo el teatro ambientalista de Schechner, el teatro de imágenes mágicas y gestos políticos de revuelta contra los marcos de la práctica teatral, Lehmann menciona el *cool fun* de ciertos grupos contemporáneos, así como también el *performance art*. En cuanto a la realización escénica, Lehmann señala el *Aktionkunst* (arte de acción), la comunión y la agresión que pudiera ser por ejemplo *Marat Sade* de Peter Brook de los sesentas; también se deriva el neo-surrealismo de Zinder. Incluso la vía negativa de Grotowski, que plantea la ruptura de los procesos racionales y conscientes para encontrar un acceso a las imágenes del inconsciente, esta vía la utilizan artistas como Robert Wilson, menciona Lehmann. Y en nuestro contexto también se podría señalar a Alberto Villarreal como un director de escena que se inclina por este tipo de trabajos, mayormente interesado en el ámbito de la investigación actoral.

A partir de este punto trataré de abarcar, resumidamente, los contenidos valorativos que menciona Lehmann en sus reflexiones acerca del teatro posdramático que nos ayuden a enmarcar el teatro de Alberto Villarreal y la obra de *Desmontaje...* como Lehmann bien lo apunta no en el sentido de una *lista descriptiva*, sino de un acompañamiento a la mirada.⁶¹

Uno de los primeros puntos que menciona Lehmann sobre la praxis del teatro posdramático es que es un teatro de estados y de formaciones escénicamente dinámicas. “Se concentra en la sustitución de la acción dramática por medio de la ceremonia, a la cual estaba en sus inicios inextricablemente unida.”⁶² Lehmann expone como formas ejemplares de *ceremonia, voz en el*

⁶⁰ *Ibid.* p. 115

⁶¹ Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 143

⁶² Schechner R. *Performance Theory*, cit. por Lehmann, en *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 121

*espacio y paisaje*⁶³ a Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Klaus-Michel Grüber. A partir de R. Wilson se da una des-jerarquización de los recursos teatrales que existe gracias a la ausencia de acción,⁶⁴ la cual no ofrece ninguna posibilidad de síntesis. Con Kantor hay una tendencia hacia valorar los objetos en sí mismos, a explorar un tipo de actuación deformada, expresionista promoviendo el acontecimiento. Con Grüber, la voz en el espacio toma particular importancia y los fragmentos dramáticos por sí solos son los que destacan en escena.

El abandono de la síntesis, ya marcado desde el divorcio entre drama y teatro y la imposibilidad de que el texto y la escena sean uno mismo, a partir de Craig, ya se venía percibiendo. Se rompe la correspondencia entre significante y signo. Se manifiesta la demanda a una percepción abierta y fragmentaria en vez de una unificadora y cerrada. Aquí bien puede hacerse referencia a los ensayos de Deleuze y su forma rizomática como líneas de fuga frente a una estructura totalizadora.

Las imágenes oníricas se hacen presentes como una forma de libertad frente a la arbitrariedad. Herencia del surrealismo, configuración de fragmentos en forma de *collage*.

La sinestesia es una plataforma de reencuentro a partir del impedimento de relacionar los elementos con el fin de encontrar un nuevo orden, valor o sentido bajo la pauta de búsqueda, decepción, eliminación y redescubrimiento. Así la escena se abre hacia un mundo de posibilidades de correspondencias entre los elementos a través de los sentidos.

El *performance text* es el encuentro del texto no sólo literario, sino pensado para el hecho escénico del presentar, no del representar; es más bien una experiencia compartida, un proceso más que un resultado, manifestación más que significación, energía más que información que permite un nuevo tipo de uso de los signos.⁶⁵ El estilo o como lo dice Lehmann⁶⁶, la paleta de rasgos estilísticos del

⁶³ *Ibid.* p. 124.

⁶⁴ *Ibid.* p. 138

⁶⁵ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 149

teatro posdramático permite reconocer las siguientes características: parataxis, simultaneidad, juego con la densidad de los signos, musicalidad, dramaturgia visual, corporalidad, irrupción de lo real, situación o acontecimiento. Sin embargo, también los elementos evidentes del teatro se modifican como el lenguaje, la voz y el texto de los cuales Lehmann habla de ellos separándolos temáticamente.

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española⁶⁷ la palabra parataxis significa coordinación o yuxtaposición de oraciones. En teatro se asume como una no jerarquía de los signos lo que conduce a una contemplación relajada, donde según Freud, explica Lehmann, en el psicoanálisis se habla de una *atención sostenida equitativamente* entre el psicoanalista y el paciente, lo que consiste en no comprender todo inmediatamente para dejar que la comprensión llegue después y se aprecie desde otra perspectiva.

Otro elemento que va de la mano con el anterior es la simultaneidad. Lehmann explica que el modo fragmentario de la percepción se vuelve explícito con la oferta al espectador de ver una parte o un todo, según su gusto, pero planteando la imposibilidad de encontrar un solo sentido, porque la estructuración sólo es posible como acoplamiento de unas estructuras o micro-estructuras.⁶⁸

La pérdida de verosimilitud en los signos de un teatro formalista aunado al contexto global y el surgimiento de competencias tecnológicas hace que en el teatro se apoye en una lucha por ampliar la percepción a través del juego con la densidad de los signos. Por ejemplo recurre a la ausencia, la reducción, el vacío, silencios, repetición duración, como estrategia de rechazo al bombardeo de signos de la vida cotidiana.

Sobreabundancia o proliferación desbocada de los signos en el sentido que le otorga Gilles Deleuze y Guattari a través del término *rizoma*⁶⁹, para designar realidades en las cuales las ramificaciones inabarcables y los acoplamientos impiden la síntesis.

⁶⁶ *Ibid.* p. 149

⁶⁷ En: <http://lema.rae.es/drae/?val=parataxis>

⁶⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato. México, 2013, p. 154

⁶⁹ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p.157

Surge una semiótica auditiva independiente para la escena. Las posibilidades del lenguaje musical son explotadas y sirven para potenciar, protagonizar y fungir como un elemento ya no de fondo, sino también como un elemento al mismo nivel que los demás.

La escenografía y la dramaturgia visual son un complemento que comenzó a predominar a finales de los setenta y ochenta desplazando el lugar del texto imponiendo su propia lógica. Un ejemplo la danza como escritura corporal.

Lehmann menciona que el público no siempre está preparado para recibir este tipo de experiencias sin lógica aparente, sin una historia que seguir y se enfrenta a fragmentos, sensaciones que son percibidos a través del cuerpo del actor, ya no de un personaje bajo ficción, sino que se presentan tal cual son. A esta cercanía la califica como calidez. Pero, por otro lado, también el espectador puede percibir frialdad ya que no hay una absoluta seguridad de asirse y asociar la imaginación con procesos psicológicos humanos, sino que son una variedad de experiencias a veces difícil de soportar, es por eso que ambivalentemente menciona calidez y frialdad.

Precisamente por la ausencia o desvinculación a una historia otros elementos escénicos entre ellos la actuación exploran posibilidades de ser expuestos, como a través de la corporalidad de los actores como presencias, no como personajes. Las posibilidades de existencia generalmente reprimidas o excluidas se expresan con mayor preeminencia cuestionando los paradigmas de normalidad, de personalidad, etc. El *Tanztheater* influye en manifestar las huellas sepultadas de la corporalidad⁷⁰ a través de la exploración del lenguaje corporal. La corporalidad toma un papel particular dentro del teatro posdramático ya que es el elemento vivo de identificación donde más allá de la consciencia y la memoria histórica, la inervación corporal, las emociones se presentan más allá de la interpretación moral o política. El cuerpo se convierte en el tema exclusivo.⁷¹

⁷⁰ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 166

⁷¹ *Ibid.* p. 167

Se toma prestado de la pintura concreta, el término de Teatro concreto, donde se trata de exponer el teatro por sí mismo como un arte en el espacio y en el tiempo con todos los elementos los cuales se convierten en objetos autónomos de la experiencia estética. También llamado Teatro de la perceptibilidad el cual enfatiza lo incompletable⁷², la actuación entendida como un acontecimiento concreto creado en el momento el cual pretende modificar la lógica de la percepción.

Dentro de este tenor del acontecimiento, muy característico de la estética del teatro posdramático no es que suceda algo real como tal, sino su uso auto-reflexivo. El efecto sobre la conciencia de la incertidumbre de no saber si se trata de realidad o ficción, Lehmann lo califica como irrupción de lo real.

Para el teatro posdramático, el efecto sobre el espectador de cuestionarse lo que ve y su comportamiento ante lo que ve es donde radica la apuesta más grande por el cambio de percepción del teatro, es así que se presenta como un acontecimiento social,⁷³ donde el espectador es parte de la presentación o acontecimiento y puede modificar la obra haciéndose él mismo un co-creador.

El libro de Hans-Thies Lehmann profundiza aún más en todos los elementos que intervienen en el teatro de hoy día, mayormente posdramático y va desde las causas al devenir histórico en la escena, sin mencionar un fin del teatro, sólo plantea la evolución del acontecer escénico. Y que esta tendencia teatral es ya parte de una cultura que se expande constantemente en el tiempo y en el espacio. Gracias a esa evolución es que podemos también como espectadores ver el teatro como una invitación a experimentar a no saber qué más va a ocurrir y hacernos preguntas acerca de porqué o para qué se presenta lo que se presenta.

⁷² *Ibid.* p. 171

⁷³ *Ibid.* p. 183

1.2.2 Alberto Villarreal, heredero del posdrama

En el caso del teatro en México, Alberto Villarreal es un director y dramaturgo en el que se puede observar desde nuestro contexto cultural los fundamentos del teatro posdramático. El presente capítulo integra los pensamientos escénicos del trabajo de Alberto Villarreal en diálogo con la influencia del teatro “posdramático” y de lo que esto se observa en la puesta en escena *Desmontaje...*

Alberto Villarreal habla abiertamente, en una entrevista,⁷⁴ de la empatía artística con el investigador y teórico alemán Hans-Thies Lehmann, de acuerdo con su constante búsqueda en torno a los diferentes niveles de significación que pueden tener los elementos en el posdrama, y que esta línea de trabajo se ha vuelto de su interés. Un teatro donde se le presente al público opciones de lectura dentro de un abanico de posibilidades y que él haga su propia interpretación, donde se diversifique el objeto escénico. La idea, comenta, es crear una multiplicidad de conflictos que no necesariamente tengan una línea anecdótica y eso no significa que el drama se abandone porque el drama es acción, los conflictos están presentes, pero no de manera evidente, así busca causar una mirada diferente de las cosas.

Un ejemplo es *Desmontaje...* donde no se limita a contar un argumento, fábula o historia, pero sí se puede apreciar cierta dramatización en el uso del espacio, las relaciones entre los actores a través de secuencias físicas, la intervención musical, lumínica, la relación directa con el público. No se excluye el conflicto, aunque no está de forma representacional, o como dice Lehmann en formato de teatro de forma pura. El punto de partida es CU, como una semilla que deriva en múltiples ramificaciones, en cierto sentido rizomático. Donde lo vivo y auténtico de CU son los alumnos y en escena son los actores, así que se juega con una metateatralidad (hablar del teatro dentro del teatro) donde los actores (que son alumnos en realidad) plantean la riqueza de la vida en CU y al mismo

⁷⁴ Entrevista a Alberto Villarreal por Morris Savariego, en *Paso de gato*, enero-febrero-marzo 2011, No. 45. p. 100.

tiempo los actores-alumnos dejan ver el juego teatral, la construcción dramática del espacio a través de ellos mismos.

Villarreal ha comentado⁷⁵ que también influye en él la idea de rizoma, creación de un multinivel, como lo plantea Deleuze y Guattari. Menciona que se trabaja sobre la combinación de modelos, no solo teatrales, que se trasladan a la puesta en escena otras disciplinas como física, matemáticas, historia, etc. cualquiera que sea conveniente. En *Desmontaje...* esto se nos planteó desde el principio; incluir modelos matemáticos para trabajar diversas formas de agruparnos y formarnos. Fue uno de nuestros ejes de trabajo.

Asistimos también a la ruptura de la convención de la “cuarta pared” donde los actores-alumnos entablan una relación directa con el público y les dicen abiertamente que son “pasantes” porque se encuentran aún terminando la carrera. La ruptura de la ficción desde un principio se plantea ante el público. Cosa con la que también trabaja el teatro posdramático, la irrupción de la realidad, así como la de la presencia y corporalidad del actor. Es por eso que nos presentamos como alumnos de CU, meta-teatralizando nuestro acontecer como alumnos. Aunque tampoco es un *performance* ya que en éste no hay principio de identidad y lo que se presenta es lo que es, sin posibilidad de repetirse. En *Desmontaje...* y de acuerdo al término que utiliza Lehmann, se le denomina irrupción del principio de realidad, refiriéndose a que sólo se inserta la duda de si la ficción es o no parte de la realidad. Transitar este terreno de lo que es real y ficción en un mismo espacio. En el caso de *Desmontaje...* cada quien es quien es, pero también hay un juego de rol, no con un personaje concreto, pero sí como un organismo vivo de un sistema en masa, por el concepto de la propuesta misma, es por ello que mi referencia al hablar del proceso de actuación lo menciono implícitamente como un “nosotros”.

⁷⁵ Entrevista a Alberto Villarreal por Morris Savariego, en *Paso de gato*, enero-febrero-marzo 2011, No. 45. p. 99

Villarreal afirma que “El actor tiene la capacidad de existir en una zona intermedia entre la realidad y la ficción”.⁷⁶ Para él, la sustancia del teatro y de la actuación está relacionada con la forma de estar y eso lo convierte en un laboratorio de experimentación de los distintos modos de representación o de ficcionalidad aunque no los excluye.⁷⁷

El teatro visto como fenómeno no como anécdota de un conflicto. Esa es la libertad del nuevo teatro posdramático que también comparte Alberto Villarreal con Hans Thies Lehmann. Alberto Villarreal apuesta por un formato no convencional, ni racional. Donde los actores participan como detonadores del sistema vivo. Y es así como el teatro ocurre, como un fenómeno, no como una historia o argumento, sino como diría Lehmann de la forma impura.

En la obra *Desmontaje...* la materia prima son los actores, sus intervenciones, su diálogo con el espectador, sus propios cuerpos que construyen la escena, el plano de CU, sus facultades e institutos, por dar algunos ejemplos. La música en vivo dialoga constantemente con los actores-alumnos, ésta lleva el ritmo de la escena. Funge como el corazón que marca el ritmo del acontecimiento teatral, fue un elemento fundamental para la obra. Sobre todo hubo una parte del proceso donde como grupo no pudimos establecer un ritmo y entendimiento corporal homogéneo, fue cuando se integra el grupo musical para colaborar y completar el trabajo. Fue una integración que hizo que funcionaran las cosas⁷⁸.

Villarreal habla de que la poesía teatral emerge cuando el teatro se convierte en espacio de sucesos de lo no decible. Es por eso que su poética teatral, tiene una finalidad esencial: mostrar la insuficiencia del lenguaje, destruirlo y priorizar la escena como una hoja en blanco, generar vacío. Él hace teatro porque reconoce su imposibilidad para decir o definir algo, a través de un dispositivo poético. Como se mencionó anteriormente, el teatro como fragmento de una poesía.

Como ejemplo en *Desmontaje...* hay secuencias de movimientos que sustituyen un discurso verbal. No hay lenguaje hablado, la expresión corporal, el

⁷⁶ *Ibid.* p. 99

⁷⁷ *Ibid.* p. 99

⁷⁸ Observación de la maestra Martha Toriz.

trabajo en equipo forman un discurso vivo y en cierto sentido dramático. Se le da una prioridad al trabajo corporal expresivo por encima del texto, que sólo es informativo, pero que ayuda a potencializar el drama implícito con las secuencias de movimientos que funcionan como imágenes políticas. Por ejemplo, *la secuencia de guerra, la secuencia de sillas o la secuencia de barridas*.

Si pudiera decirse que Alberto Villarreal tiene una línea de trabajo sería, muy probablemente, el ensayo. De la misma forma que se presenta un ensayo literario, dialécticamente, sólo que sobre la escena y no con un lenguaje textual, primordialmente. Bajo este formato de exposición del ensayo o evidenciar el proceso teatral, el cual es también posdramático, se confrontan diversos niveles artísticos, se dramatiza, no sólo con el texto, sino principalmente desde el ser del actor (alumno) como detonador, del dispositivo escénico. En el teatro posdramático la presencia del actor en sí mismo funciona como un elemento vivo revelador, sin necesidad de ocultarse bajo un personaje, es ser en sí mismo, desprovisto y expuesto.

También el espectador es otro pilar que explica el teatro posdramático, donde se pretende que él sea colaborador. Por ejemplo, la salida del público en *Desmontaje* se deja a su libre albedrío, no se dijo “ya se acabó la obra,” ni hubo un oscuro en el foro; a través de la percepción de la línea que lleva la obra, el público poco a poco siente que ya concluyó y comienza a desalojar el lugar. Algunos aplauden y se van, sin orden, otros no saben qué hacer y se salen y así cada quien.

La puesta en escena es una experiencia vital donde los diferentes elementos que juegan conviven a la hora de la función. Ya que está elaborada en diferentes niveles y se trabajó elemento por elemento, por ejemplo: la corporalidad, el coro, la iluminación, etc. Por un lado trabajamos mucho las secuencias físicas y los ensayos sólo eran eso, coordinación grupal, trabajo corporal, repasar pasos, por otro lado también se trabajó la música, la actoralidad, etc.

Dentro del equipo de directores asistentes se repartían el trabajo para que cada uno avanzara por su lado y después se ensamblaba el todo. Es por eso que

decido hacer una separación en la redacción en cuanto a describir mi proceso, bajo un formato de actuación, por decirlo de algún modo, posdramático, por no referirme a la tradición de una escuela realista, hegemónica en el campo de la actuación.

Alberto Villarreal ha hablado un poco de la problemática que se enfrenta con los actores al trabajar los diferentes campos de la actuación, ya que en las escuelas tradicionales de actuación se trabaja al actor como un todo. Él busca disociar los componentes de la actuación, la respiración, las emociones, el movimiento del cuerpo, la emisión de la voz, etc. Es lo que pone en el terreno de la investigación actoral, ya que no es algo común pedagógicamente, pero él apuesta a que la actuación sea algo que se construye a cada momento que transite por caminos encontrados, sin lógica para generar en el actor algo vivo. Menciona que la actuación se ha quedado rezagada ya que es utilizada como herramienta escénica para resolver una idea, donde ser buen actor implica hacer lo que se le dice. La idea del actor, menciona, como artista de sí mismo, como filósofo de la acción o como colaborador horizontal no existe.⁷⁹

Por ejemplo, durante los primeros ensayos, que a todos nos agotaba, una compañera cansada y fastidiada decidió ponerse un libro en la cabeza y Villarreal dijo que todos debíamos hacerlo y que eso lo tomaría para el montaje. Cabe señalar que en ese momento estábamos lidiando con la dificultad grupal de una secuencia física con el manejo de sillas a una velocidad acelerada y ese hecho del libro no nos facilitaba para nada la tarea, al contrario. Creo que trataba de generar circunstancias reales con las cuales enfrentarnos y alejarnos lo más posible de un estado cómodo y generar reacciones naturales a través de retos físicos concretos y llegar a estados fuera de confort que expresaran algo más honesto y orgánico. Para él, la experimentación actoral consiste en profundizar en las formas de estar, de existir, como una de las enseñanzas más significativas que compartió de uno de sus maestros: Rodolfo Valencia.

⁷⁹ Márquez, Javier. "Seis Esquirlas sobre la retaguardia como vanguardia", en *Tres años en Desaprendizajes*, Alberto Villarreal; México DF, Ediciones Teatro Sin Paredes, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, p. 20.

La disociación también se podía observar entre los demás elementos escénicos, por ejemplo, mientras algunos actores enunciaban *Los consejos a los políticos para gobernar bien* de Plutarco, ellos mismos realizaban una compleja secuencia de acciones físicas que no representaba ni hacía referencia alguna a lo que se enunciaba. Pareciera entonces que, a la manera de Grotowski, el texto es puesto a navegar sobre la escena y se concibe más como una partitura sonora. Ya que la música y las acciones físicas eran más poderosas que el discurso textual, aunque la idea era que no se opacara el texto, sino que fuese un elemento que conviviera en sincronía. Con esto obliga al espectador a una actividad compleja: generar mentalmente la imagen que produce el texto, al mismo tiempo que observa la imagen concreta de la escena y no tener una sola lectura, sino presentarle un abanico de posibilidades y que él decida su propia interpretación.

Así como Lehmann comenta acerca del teatro posdramático que es el terreno donde el actor ya no se esconde en un papel que representará, ni que el espectador se esconde en la oscuridad de las butacas, sino que se genera una confrontación personal con el espectador. Romper eso es muy importante, central para la nueva dramaturgia. Ya Brecht dijo que no necesitamos sólo un nuevo arte de la actuación, sino un nuevo arte de espectadores⁸⁰.

Es un elemento que Villarreal comparte del teatro posdramático ya que busca involucrar al espectador, por ejemplo en *Desmontaje...* se le habla directamente al público, se le pide que participe de la declaración de los *derechos de los espectadores* incluso el público se ríe de que se les tome en cuenta como si ellos ya dan por hecho su papel pasivo de espectador, pero aún así participan. En otra obra de Villarreal, *Ensayo sobre débiles*, los espectadores al final, revelan y comparten con los actores una experiencia íntima, lo que hace que cada función sea una experiencia única y significativa en el mismo momento en que acontece. Lo que Villarreal llamaría convivio.

⁸⁰ Entrevista a Hans Thies Lehmann por Alejandro Bruna, Chile: Facultad de Artes, Jueves 2 de septiembre de 2010 en :<http://www.artes.uchile.cl/noticias/65171/hans-thies-lehmann-y-sus-postulados-escenicos>

Villarreal está de acuerdo con que el teatro está muy atrasado con relación al espectador. La capacidad del espectador –imaginativa, de sucesión de ideas, de proponer, de saber- está enormemente revolucionada por los medios con los que vivimos, y normalmente ha sido el teatro el que se ha quedado un poco atrás de la capacidad del espectador. Afirma que somos nosotros los que estamos obligados a avanzar muy rápidamente en la imaginación, la memoria, la intuición, la configuración en sí de las sociedades, para llegar a promover realmente espectáculos que puedan dialogar frente a frente.⁸¹

Es mediante el dispositivo o convención teatral donde se debe propiciar ese diálogo frente a frente a través de huecos de espacio, tiempo, presencia y significado, que a su vez puedan ser llenados por el espectador como caja de resonancia de los sucesos teatrales, siendo éste el creador definitivo del fenómeno teatral. Y de esta forma se crea un vínculo distinto con el espectador, ya no es tanto un espectador pasivo, hay un diálogo de las partes que conviven en un mismo espacio-tiempo.

Tomar en cuenta al espectador es la fuerza que tiene el teatro posdramático, que no es nuevo, ya lo habían visto también los surrealistas, establecer relaciones más cercanas con él, donde todos los elementos se articulan para hacer temblar la conciencia prediseñada del espectador. De forma que sólo en el teatro se pueda llevar a cabo esa relación a través de un lenguaje teatral. Que sea un espacio de mayor libertad para no imponer una visión sino indefinir la existencia⁸². Su suceder busca ser un ejercicio perturbador y detonante de la ampliación de conciencia, fin último del teatro. Villarreal lo llama: “Indefinir la existencia.” Indefinir un tema, un objeto, un acontecimiento, un lugar, una relación. Es lo que percibo que pasa en *Desmontaje...* no se define qué es CU, sin embargo es el espacio para entrelazar muchas historias, premisas, modelos o relaciones. Donde los actores bailan, festejan, reflexionan, revolucionan, idealizan

⁸¹ Márquez, Javier. “Seis Esquirlas sobre la retaguardia como vanguardia”, en: *Tres años en Desaprendizajes*, Alberto Villarreal; México DF, Ediciones Teatro Sin Paredes, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, p. 19.

⁸² Villarreal, Alberto. *Siete años en ensayos*, México DF, Ed. Teatro sin paredes, 2011.

y comparten con el público. Es un espacio de expresión y convivio universitario “literalmente” ése es el sentido que creo que se buscaba.

Para Villarreal, *Desmontaje...* es una especie de “teatro documento” sobre la UNAM y lo que significa ser universitario. Posee el carácter frío y concreto del documento. Elabora universos específicos que, más que presentarse en un desarrollo lineal progresivo, tienden a la autogeneración constante: lo que en una escena es contenido, en la siguiente se vuelve contenedor, a la manera de Heiner Müller, comenta⁸³. Villarreal traslada el mismo procedimiento a la escena. No privilegia la totalidad sino el instante, el fragmento, la imagen poética. Es también, como acota Laurietz Seda, un espacio donde “la hibridación cultural es el terreno en el que las identidades contemporáneas se construyen”.⁸⁴

Por eso, es el espacio perfecto para polemizar y construir la identidad de CU, en el terreno dramático. Las secuencias de movimientos son lenguaje corporal que nos hablan de injusticia, de lucha, de desigualdad social, de tiranía, de muerte; temática que reconocemos en la historia del drama, sin que tengan que ser contadas a manera de fábula.

Creo que esta obra “indefinida” y “desmontada” se “construye” a través de metáforas visuales y espaciales que son contenedoras del discurso ensayístico que se expone. Como el ser estudiante universitario, las penurias y la fortaleza que mantienen a un alumno en el proceso de una carrera, el seguir adelante; de las deficiencias que tiene CU, la historia no pública, de la clase política que gobierna CU y que gobierna el país. Y el diálogo enclenque que se sostiene en esta dialéctica pro-humanista y pro-tecnológica versus a un anquilosamiento y retraso económico y social presente en nuestra historia como país.

El teatro como espacio paradójico, útil para discutir una identidad e inútil para definir porque no concluye nada, es lo que nos deja ver, es como definir la

⁸³ Márquez, Javier. “Seis Esquirlas sobre la retaguardia como vanguardia”, en *Tres años en Desaprendizajes*, Alberto Villarreal; México DF, Ediciones Teatro Sin Paredes, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, p. 15.

⁸⁴ Seda, Laurietz. “El teatro latinoamericano ante un mundo globalizado: algunos ejemplos concretos” en Luis Mario Moncada (compilador), *Versus Aristóteles-Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México DF, 2004, p. 72.

existencia y definir es aniquilar, premisa “villarrealca”. Como ya había citado a Benjamin, a través de Lehmann refiriéndose a que:

El misterio en lo dramático, el momento en el cual se eleva del ámbito del lenguaje, que le es propio, a uno que sin duda es superior, y además, para este inalcanzable. Y por eso jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación, en lo dramático en cuanto a su acepción más estricta.

El escenario, para Alberto Villarreal, es el espacio donde la metáfora puede ser llevada a sus formas más complejas, radicales y expresivas. Sus puestas en escena son un espacio donde se puede crear metáforas literarias puestas en choque contra metáforas visuales o auditivas, que cobran algún sentido al ponerse de forma simultánea. Y estas metáforas crean otra posibilidad de lectura para el espectador.

En una parte de la obra había una secuencia de movimientos que reflejaba la transición evolutiva del hombre, desde el homínido hasta el hombre. Donde en esta última posición es representada con un hombre levantando la mano, en posición de lucha, de rebelión, de no conformidad. En esta secuencia no hay palabra, sólo movimiento y música. Y cuando la música hace mutis la secuencia se rompe y todos los actores-alumnos que estaban dando vueltas en un circuito de la evolución corrían al fondo del escenario por una silla y el que llegaba al frente más rápido, decía su número de cuenta de la UNAM y ya no hacía la *secuencia de la evolución*⁸⁵. Esta secuencia era muy significativa, porque señalaba la lucha por sobrevivir no sólo dentro de un sistema natural, también social y político. Y se hacía sin un lenguaje hablado. Y los actores-alumnos siempre se situaban enfrente del espectador al decir su número de cuenta, lo cual creaba una situación de confrontación muy directa con el público. Y el último actor que se quedaba haciendo solo la secuencia de la evolución, al final iba al frente bajo un cenital, en

⁸⁵ La cual también es muy pesada para los actores, ya que durante todo el proceso de ensayos fue muy desgastante coordinar y pulir esta secuencia; implicaba un gran esfuerzo físico para los actores quienes sufrieron algunas lesiones. Y tomar este descanso, realmente era significativo para los actores. Aunque con los ensayos se fue definiendo quien salía primero y quien se quedaba al último. En un principio, los actores, se salían aleatoriamente, pero después fue necesario coordinar y fijar para evitar percances.

una posición abierta y directa, escénicamente hablando y hacia sonidos guturales como si fuera un simio protestando y vociferando algo ininteligible.

Inmediatamente después de esa secuencia, los actores-alumnos pasaban a otra secuencia: dos líneas paralelas una frente a la otra, todos sentados sobre su silla, se quitaban los zapatos y comenzaban a atar y desatar las cuerdas de sus zapatos mecánicamente y luchando por hacerlo más rápido. Las parejas se iban saliendo de escena una por una hasta despejar el área y se hacía sin palabras. Se puede decir que lo dramático de esta secuencia radicaba en el significado de la mecanización de un trabajo, al que estamos sujetos por un sistema de productividad violentamente competitivo y enajenante en cualquier ámbito. Amenizado por una música de chelo que era contrapunto para la situación, sin necesidad de contar una historia, la imagen y la acción ya implicaban una carga dramática.

Desmontaje... no fue una obra con la capacidad de moverse ya que el espacio en el que se concibió para y desde la UNAM y las características tan particulares con que nació fue un yugo determinante.⁸⁶

Los tres textos que se publican de Alberto Villarreal en *Tres años en Desaprendizajes* tienen en común evidenciar, en todo momento, su contexto de creación; la elaboración de un proyecto académico. Y desde ese mismo punto Villarreal interroga la educación teatral recibida por los integrantes. Fueron montajes ecuación o problema, como él⁸⁷ lo dijo porque en cada proyecto buscaba meter al actor en riesgo. Largos procesos de entrenamiento donde cada obra era una idea diferente de actor.

Sus trabajos contiguos como, *Desierto bajo escenografía lunar*, *Ensayo sobre débiles* y *Desmontaje hecho en CU* fueron tres propuestas muy diferentes entre sí, reflejando distintas facetas de su poética. En su trilogía de ensayos:

⁸⁶ Seda, Laurietz. "El teatro latinoamericano ante un mundo globalizado: algunos ejemplos concretos" en Luis Mario Moncada (compilador), *Versus Aristóteles-Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México DF, 2004, p. 72.

⁸⁷ Villarreal, Alberto. (2007). "Elogio de la exposición", en *Paso de Gato*, (No. 31), oct.- dic. 2007, p. 52-57.

Ensayo sobre la inmovilidad, Ensayo sobre la melancolía y Ensayo sobre débiles refuerza sus apuestas hechas con anterioridad en *Del ensayo como ensayo*. Villarreal ya ha ido generando posteriores líneas de exploración y experimentación. Tal es el caso en otros ensayos como *Elogio a la exposición* donde habla de una actoralidad más allá de la presentación, de una actoralidad de la exposición. También lo demuestra en su ensayo *Del anfiteatro al anfibioteatro*, donde impulsa la idea del actor como filósofo, un actor que ensaya las distintas posibilidades humanas de estar en el mundo. Alberto Villarreal busca posibilidades propias que hacen de su teatro generar un estilo ya conocido.

Para el año 2010 diversas instituciones pedagógicas lo invitaron a dirigir los trabajos finales de las nuevas generaciones, esto también significa una posibilidad de difusión y apertura a las vanguardias teatrales en nuestro país y localmente dentro del Colegio de Teatro es significativo que uno de los primeros montajes profesionales que impulsaba el Colegio haya sido montado por él.

Capítulo 2. Mi experiencia (como actriz)

2.1 Ruta 1, trabajo físico en equipo:

En este capítulo es menester darle voz a la experiencia, dado que se trata de un Informe académico. Así pues, me permitiré compartir parte de mi proceso en *Desmontaje...*

Antes de empezar, me gustaría aclarar el título de este informe *Desmontaje hecho en CU, en el juego del posdrama*, el cual es una referencia que encontré en el libro de Lehmann y que me parece que comparte sentido con mi experiencia dentro de la puesta en escena. El término de teatro posdramático, menciona Lehmann, ya estaba en uso. Richard Schechner lo utilizó para referirse a los *happenings* estableciendo una referencia paradójica con Beckett, Ionesco y Genet, en la que el drama posdramático, en el cual ya no la *historia (story)* sino lo que él llama *juego (game)* constituye su *matriz generativa*⁸⁸. Es así que encuentro una relación también con la forma en la que se dio el proceso de la obra en los ensayos. Ya que era divertido, extenuante y muchas de las cosas que surgieron para el montaje fue gracias a la experiencia del permitirse ser y estar y fueron tomadas por su carga de espontaneidad, como sucede cuando los niños juegan.

Por otro lado, uno de los textos que se inserta en el discurso de la obra es la ausencia o deterioro del sentido del juego en el proceso educativo y la pérdida casi total en los adultos, el cuál trata de rescatar el discurso de *La educación del des-artista* de Allan Kaprow (texto utilizado en la obra). Es por eso que me gustó el término y tiene sentido para mí porque la actuación para mí es un juego, un juego serio para permitirse y profundizar en el aquí y en el ahora al servicio de un proceso artístico.

Bueno, habiendo tocado este punto, explico que este capítulo está dividido en dos rutas una la del trabajo físico en equipo y otra como ensamble con el texto. Puesto que en el teatro posdramático opta por la fragmentariedad y el estilo de Villarreal es también un trabajo de laboratorista que disecciona y separa para ver

⁸⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC- Pasodegato, México, 2013, p. 43.

qué puede obtener y después mezcla, es decir, experimental. Decido comenzar por el trabajo físico, desde su matriz generadora, el juego, que es la parte donde los cuerpos y las personas se reconocen y se relacionan a través de un lenguaje sensorial, corporal y emotivo, para después ir añadiendo elementos como el texto, la música, etc.

Dado que no es una obra de personajes que representan una historia, sino que se pretendía que la masa de alumnos fueran todos por igual los protagonistas o los anfitriones de este convivio. Es por eso que mi hilo narrativo lo escribo generalmente en primera persona del plural, porque la experiencia traté de asumirla como un “nosotros” ya que fue mi talón de Aquiles desde que supe que iba a ser así y quise mentalizarme y verme como un nosotros. Sin embargo, no fue posible todo el tiempo, ya que hubo ciertas cosas en particular que sólo me tocaban a mí, pero ya hablaré más adelante de ello. La segunda parte o ruta la denominé *ensamble con el texto*, tratando de integrar el trabajo anterior, buscando nuevas posibilidades.

Comenzamos ensayos⁸⁹ el 4 de julio de 2009. Yo cursaba el último año de la carrera y mis condiciones personales no eran completamente las de una alumna dedicada a terminar la carrera. Sin duda, una de mis prioridades era concluir y profesionalizarme. Por otro lado era la de ser madre, tenía un hijo de un año y me implicaba tiempo, esfuerzo y atención. Lo que me hacía tener un estímulo más para terminar. Pude no haber participado y hacerme las cosas más fáciles, pero como sea, no fue así. Antes de entrar a la carrera había cursado un proceso de tres años en Cuernavaca con un ex-alumno y discípulo del maestro Rodolfo Valencia, llamado Ignacio López, merece una mención ya que fue uno de los pilares en mi camino en esto del teatro. Y de alguna manera yo buscaba continuar el proceso a partir de mis primeras experiencias aprendidas en aquél taller. Así que cuando entré a la Fac. de Fil. y Letras al Colegio de Teatro, mi intención era tomar clase con tan mencionado maestro, Valencia. Mi fortuna me tenía preparado otro rumbo, pues en mi primer año de la carrera falleció aquél personaje.

⁸⁹ Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal, en la ex-Madriguera, 4 de julio 2009.

Como la vida teje sus propios planes busqué más opciones e investigué quién pudiera compartir de alguna forma parte de su enseñanza. Supe que se trataba de Alberto Villarreal y esa es la razón por la cual decidí, con todo y mis circunstancias, continuar el proceso. Quizá no se hable mucho de *Desmontaje...* ni sea relevante en la historia del Teatro, pero para mi historia personal conecta un círculo que debo cerrar. Ese círculo empieza desde mi decisión de dedicarme al teatro. Estudié una carrera técnica y cuando decido entrar a teatro mi madre enferma de cáncer, no teníamos seguro y como no entré a la UNAM en el primer examen decidí trabajar y ayudar con lo del seguro de mi madre por el tiempo que fuera necesario. Así que entré a trabajar en una fábrica de tapas como técnico laboratorista en control de calidad rolando turnos y arreglando horarios para poder asistir a mi taller de teatro, el cual fungía como otro tipo de alimento. Paradójicamente o no, viví la experiencia de un obrero que rola turnos y está supeditado a una mecanización. Lo cuento porque eso también fue parte de mi proceso durante los ensayos. Posteriormente pasó la enfermedad de mi madre y pude salirme de trabajar, hacer examen en la UNAM y entrar a la carrera de Teatro. Es por eso que fui un poco más grande que mi generación de inicio de carrera.

Como parte de la generación que iba a trabajar un primer montaje de egresados con un director “importante”, estaba muy entusiasmada. No sabía su nombre, ni sabía lo que me deparaba este trabajo. Pero tenía mucha confianza y disponibilidad para el trabajo.

Desde la primera sesión (sábado 4 de julio 2009) se nos hizo saber las reglas, se pretendía que para todos fuera nuestra prioridad ya que aceptamos esa responsabilidad como actores profesionales y por lo tanto se requería puntualidad y disciplina. Así que en un principio la dirección dijo que a las cinco faltas era igual a estar fuera. Así que puse mucho esfuerzo en ser puntual a pesar de cualquier eventualidad. Para mi contexto en particular implicaba armarme otra logística alterna para hacerme cargo de mi hijo. Traté de no meter tantas materias y sólo dedicar tiempo al montaje y a mi hijo. Pero la obra se volvió también como otro hijo

más que requería atención, compromiso y tiempo. La sensación es parecida porque al finalizar ensayos me dejaba extenuada y satisfecha, pero llegaba a casa y el trabajo empezaba otra vez, de otro modo.

Antes de encontrarnos para nuestro primer ensayo tuvimos una reunión en el aula-teatro Fernando Wagner del Colegio de Teatro, ahí acordamos comunicación vía correo electrónico para estar al pendiente de los espacios de ensayo. Nuestro primer acuerdo fue que los ensayos serían a las 12 pm los sábados y que debíamos llegar un poco antes para hacer nuestro propio calentamiento y alistar lo necesario. El primer día de ensayo, propiamente dicho, fue en la ex-Madriguera, espacio de *Artilleria Producciones* que en ese momento sólo se utilizaba para ensayos teatrales.

Al llegar se nos pidió que calentáramos porque habría un casting de voz. El saberlo me puso muy nerviosa pues se me cerraba la garganta al cantar a público. Pero decidí tratar de relajarme y calentar. Cuando hice el casting, efectivamente, me tembló la voz, pero de todos modos lo hice y traté de no pensar mucho en ello, ni quedarme pensando en no poder hacer las cosas. Sabía que estaba nerviosa y que regularmente me sucede en las primeras veces, pero después del proceso fui adquiriendo confianza y me fue más fácil fluir con el equipo y lo que se proponía⁹⁰.

El ensayo lo dirigió Villarreal. Él iba dando las indicaciones para las dinámicas. Sólo se nos pidió buscar un lugar en el espacio y respirar de pie, sintiendo nuestro cuerpo y abriendo la percepción. Nos habló de que la relación con el otro era un punto muy importante para el trabajo en equipo porque se pretendía manifestar la fuerza de una sola masa homogénea, sin protagonismos, según estas primeras premisas de trabajo. Alberto Villarreal, nos dijo que pretendía generar el poder, la fuerza y el caos de una masa donde las reacciones fueran igual. Nos recomendó leer algunas fuentes de trabajo para la obra: *1984*, *Rebelión de las especies*, de George Orwell y *Masa y poder* de Elías Canetti.⁹¹

⁹⁰ Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal, 4 julio 2009.

⁹¹ *Idem*.

No había hecho una posible conjetura, pero platicando con una de mis maestras, Martha Toriz, del Colegio de Teatro, me hizo pensar que Alberto Villarreal había escogido *1984* porque creía que la novela hacía alusión a un año próximo al nacimiento de la obra con la que nació mi generación. Así que tomo ese dato también como otro eslabón para cerrar un ciclo más. Yo nací en 1983, pero debido a las cosas que tuve que resolver antes de entrar a estudiar teatro, entré un poco después a la carrera, pero incluso así, mi experiencia se conecta de alguna manera con el libro de *1984* con mi trabajo en una fábrica, posteriormente el trabajo con Alberto Villarreal, el montaje y el año.

Regresando al punto, el inicio del proceso. La idea era llevar una bitácora personal, ya que durante el camino, nos mencionó A. Villarreal: “el actor suele perderse y la bitácora es una especie de hilo conductor que ayuda a salir del laberinto”⁹². Además de que se llevaría una bitácora grupal, a cargo del equipo de dramaturgia.

Nadie sabía a qué puerto llegaríamos, sin embargo confiábamos en la experiencia de Alberto Villarreal, el cual ya tenía unas pautas de trabajo que quería seguir para este montaje. Dijo que la idea de trabajo era a partir de la explotación, la organización y la producción; se iba a trabajar con el comportamiento animal en contraposición con lo humano. Nos habló de trabajar a partir de la honestidad. Lo cual implicaba ser conscientes de lo que sentíamos, de cómo estábamos, de lo que pensábamos y de nuestros movimientos.

Y un mecanismo para acceder a ello era la respiración, modificar la respiración para ayudarnos a modificar nuestro estado. La relación con el piso, era fundamental, bajar el peso, una frase muy del ambiente teatral. Lo que yo he aprendido y me resulta claro en cuanto a este término es apoyarse como si se empujara el piso con la planta de los pies y automáticamente hay una fuerza de la misma intensidad pero en sentido contrario, es decir hacia arriba, que me hace estar erguida, corregir la postura y tener un cuerpo preparado para la acción. También se nos pidió no trabajar con expectativas, quitar resistencias -de eso se

⁹² Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal, 4 de julio 2009.

trata actuar- dijo-. “La actuación, a veces, pretende demostrar, eso va a cambiar, de lo que se trata es de dejarse ver y a partir de eso el espectador podrá ver algo”⁹³. Sabía que las palabras que me acercaban a este proceso eran las que yo esperaba: honestidad, responsabilidad, respirar, no hay que demostrar nada etc. Me hacía sentir en el lugar indicado después de todo.

También dejó en claro que esos ejercicios servirían sólo para este montaje porque van de acuerdo a lo que él buscaba. Nos dijo: “No es fácil ese tipo de relación pues todos están acostumbrados a lo otro. Todos quieren que les digan cómo hacer las cosas, pero, al igual que en la vida, la realidad concreta no tiene pasos a seguir, nada en el teatro debe estar bien o mal”⁹⁴. Para él las cosas no se trataban de una repetición, sino de la regeneración constante. “Debemos trabajar desde lo más básico, lo más primario. El piso, por ejemplo, es básico”⁹⁵. Es otra forma de vincular y nos puso el ejemplo de Pina Bausch con la danza para ver esa relación de las personas con el piso. Esto se nos dijo en nuestros primeros ensayos los cuales fueron en el espacio de la ex-Madriguera⁹⁶.

Cuando estaba diciendo esto, nosotros estábamos de pie siguiendo las pautas para tener una respiración más profunda y ayudarnos a bajar el peso. Creo que todos estábamos nerviosos, al menos yo sí, me generaba expectativas positivas y riesgosas, algo me decía que no iba a ser fácil. A pesar de que no era un discurso nuevo para mí, había cierto nerviosismo que no nos permitía estar, era una barrera, supongo que era normal, nuestro proceso empezaba y en lo particular a mí sí me intimidaba un poco la presencia de Alberto Villarreal y trataba de seguir todo al pie de la letra, pero en el interior también sentía que no debía aparentar nada, no pretender ser lo que no soy y sólo respirar. Sentía que si ponía de mi parte y me esforzaba en mi trabajo iba a tener algún reconocimiento o una parte interesante que hacer dentro del montaje.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ La Madriguera era una casona ubicada en la colonia Roma de la ciudad de México que abrió Alberto Villarreal con el apoyo de *Artilería Producciones* para la difusión y creación de proyectos escénicos. Posteriormente fue cerrada a público pero siguió funcionando temporalmente, como espacio de ensayos. Actualmente está cerrada.

Dijo: “Los actores nunca se podrán ver, por eso es importante que confíen en el director. Lo que los propios actores aporten ayudará para irse conociendo. Por eso no deben sentirse juzgados ni desprotegidos en ningún momento.”⁹⁷ A pesar de esa sensación de no querer aparentar pero querer ser reconocida, trabajar en este montaje me dio mucha confianza, no me sentí desprotegida ni juzgada, creía en la experiencia de Alberto Villarreal y en la honestidad que establece con cada quien, en cómo se relaciona con el otro, a través de la generosidad y confianza. Sus palabras tenían el poder de calmar mi ego y permitir empezar un proceso más libre de expectativas y pre-juicios.

Mientras caminaba por el espacio, entre todos los actores de pie respirando, nos decía:

El público de las salas está ahí siempre para mirar y no para ser mirado pero a su vez, también quiere ser mirado y transformado. ¿Cómo hacer que el teatro sea un espacio de exposición? Se debe tener cuidado en ese punto porque un arte sin límites termina siendo nada. Lo que se debe hacer es vincular al público y jugar con él. Por eso habrá un minuto de odio y otro de amor hacia ellos.

Me gustaba la idea de vinculación del otro porque comparto la idea de que en el teatro se experimenta una relación más cercana con el público, no sólo de distancia sino de honestidad.

Sobre la respiración, dijo que hay una cosa instintiva en la respiración que guía. Algunas disciplinas como el yoga o la esgrima ayudan a notarlo. Algunos se sintieron pesados porque están acostumbrados a estar arriba y no bajar el peso, pero así es más fácil tirar a las personas, por eso la insistencia en el contacto con el piso, para que todos se sientan más firmes en la escena.⁹⁸ Estábamos parados en el espacio, respirando, él pasó y nos empujó ligeramente, con el fin de hacernos conscientes de anclarnos al piso. Me empujó de los hombros hacia el lado, la fuerza y el peso me hicieron regresar al centro.

⁹⁷ Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal. 4 julio 2009.

⁹⁸ Javier Márquez y Mónica Perea, equipo de dramaturgia del equipo de Desmontaje, *Bitácora general*.

Para mí, sus palabras no me resultaban extrañas, ya desde la escuela sabía la importancia de la respiración, del contacto con el otro a través de la mirada, del contacto con el piso, bajar el peso, la importancia de ser uno mismo. Sin embargo, también sentía que sus palabras revivían el sentido de hacer teatro, de estar honestamente en escena y de compartir con el otro, dejarse ver. Eso me llenaba de gozo y alegría por estar ahí. Sabía que era el tipo de teatro que quería hacer.

Posteriormente entramos a dinámicas de escucha y trabajo físico en equipo. Fueron las primeras dinámicas que se fueron probando en escena, algunas funcionaron otras no.

Cantamos el Himno Nacional juntos, hizo dos grupos, debíamos estar muy juntos, concentrados en un punto y movernos dentro de esa masa, poco a poco iba mencionando a personas y éstas debían desprenderse y bailar con alguien más un vals.

Otra fue, en líneas paralelas, uno cuidándole la espalda al otro para que se dejara caer y el que estaba detrás lo recibiera y depositara suavemente en el piso. Se probó con diferentes cuerpos y tamaños. El espacio de la ex-Madriguera era un poco chico para todo el grupo, nos hacía replegarnos y chocar un poco. Nos presentó un par de tablas que ya tenía pensado para que trabajáramos con ellas. Se nos pidió que nos pusiéramos en posición fetal seis personas y sostener las tablas. Ahí empezó la larga exploración de las tablas, siempre con variantes como tamaños de cuerpos, faltas de actores, poco cuidado en los movimientos, etc.

Describiré poco a poco el suceder cronológico de los ensayos con las cosas que creo que fueron aportando al montaje o de porqué se tomó esa decisión y no otra.

Por ejemplo, otro de los primeros ensayos fue en el salón 306 de la Facultad de Filosofía y Letras. Ahí el espacio era mucho mayor y podíamos probar mayores desplazamientos y evitar accidentes, aunque no pasó así, también había accidentes. Debíamos llegar temprano a los ensayos para hacer un calentamiento personal y para cuando llegara David Jiménez, asistente de dirección de Alberto,

empezar con el trabajo de equipo y posteriormente llegaba Alberto, dos horas antes de que terminara el ensayo y se dedicaba a montar. En total los ensayos eran de 4 horas.

Probamos la dinámica de ser un cardumen y nos íbamos desprendiendo uno por uno con una actitud de miedo hacia el público, como si sólo la seguridad estuviera en estar juntos. Poco a poco nos desprendíamos con más velocidad hasta acelerar y alguien sacaba una pistola imaginaria y mataba a todos. Esta dinámica tampoco se quedó, creo que porque era un poco lenta y posteriormente derivó en otras cosas. Se nos dijo que debíamos entrenar el organizarnos rápido como un escuadrón y a una señal regresar al caos⁹⁹.

Siempre partíamos de un ser colectivo. Por ejemplo, otra dinámica que probamos fue que no se hizo, fue hacer un coro de cerdos y/o palomas para ese fin fue el casting de voz. Las secuencias físicas que ya traía pre-visualizadas se fueron probando y agregando cosas de mayor dificultad para los actores. Me estaba dando cuenta que a pesar de ser casi egresados como actores no estábamos preparados físicamente al nivel que requería la obra. Fue nuestro “talón de Aquiles” desde el principio, problemas como bajar el peso, resistencia física, trabajo de centro (de abdomen), etc. Nos hacía mucha falta el entrenamiento físico riguroso y una disciplina de trabajo en equipo, la cual, quizá otras instituciones educativas como el Centro Universitario de Teatro sí contemplan desde el examen de admisión y para la Facultad de Filosofía y Letras, no era un punto determinante. Aún así, Alberto Villarreal quería trabajar en un primer montaje profesional con actores recién egresados del Colegio de Teatro.

Otro detonador que quería probar era la semejanza entre las fábricas y las cárceles. A través de códigos que nos homogenizaran. El minuto de odio y de amor ya estaba en su mente desde entonces, creo que fue tomado de 1984 de George Orwell, porque hay una escena similar. Y emotivamente buscaba también una homogeneidad en los actores. Así que nos dijo que debíamos construir emotivamente, a través de imágenes, que nos provocaran impotencia, dolor, ira,

⁹⁹ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 11 de julio 2009.

amor, necesidad de compañía, miedo, etc. Pero que se iría haciendo poco a poco a través de los ensayos. Era una tarea de construir internamente imágenes que nos estimularan a llegar a un punto emotivo específico.

A partir de los primeros ensayos, me di cuenta de la importancia del tono corporal, de mis capacidades físicas para este montaje y del trabajo en equipo. Empecé a hacer ejercicio para compensar y aportar más al equipo. Además de que, por parte del equipo de la obra tuvimos que recibir un entrenamiento corporal adicional para unificarnos¹⁰⁰. La prioridad para él era trabajar con la fuerza que sustenta una obra: la actoralidad. Y para esta obra, la actoralidad requería que fuese desde la expresión corporal y vocal, energía en las acciones físicas; por lo tanto en todos los ensayos el énfasis siempre estaba en la respiración, en la atención, la fuerza y la expresión colectiva.

Los primeros esbozos del montaje, como ya lo había mencionado, se construyeron a partir de las premisas de que somos una masa. Idea tomada que comparte características animalescas del libro *1984* y *La rebelión de las especies* de George Orwell; así que bajo esa premisa se plantearon los siguientes juegos escénicos. Describo en particular este ensayo porque fue uno de los más significativos, como se llamaría dentro de la matriz generadora del juego (según R. Schechner) parte de la esencia actoral que se buscaba para la obra, la mayoría de los ensayos fue repetición y perfeccionamiento.

Uno de estos ensayos de exploración en el juego (22 de agosto 2009) con la intención de un acercamiento al “universo animal” como lo refería Villarreal, se trabajó bajo esa idea de vida animal en masa como referente de la novela de Orwell.

Las indicaciones fueron una tras otra, no nos daba tiempo de pensar demasiado debíamos accionar y dejarnos llevar por nuestra intuición y nuestras pulsiones. Las indicaciones fueron:

¹⁰⁰ Este entrenamiento era llevado a cabo por Raúl Villegas, egresado del colegio de literatura dramática y teatro y quien tiene un conocimiento en la disciplina boxística. Así que llegábamos 1 hr antes al ensayo para entrenar y después llegaba Alberto Villarreal a trabajar en el montaje.

Son un grupo de cerdos: en un corral, en la playa, cerdos felices en un corral / cerdos en un corral tomando el sol / cerdos en un corral mirando las estrellas / cerdos en un corral tratando de ponerse de acuerdo para construir una casa / cerdos en un desfile ante una multitud / cerdos comparándose para ver cuál es el más hermoso / cerdos con comezón / cerdos bailando / cerdos en la escuela / cerdos borrachos/vacas descansando / vacas con moscas / vacas muy inteligentes que leen un libro / vacas rezando / perros sentados / perros esperando una obra / perros a los que se les ha dado la orden de que no se muevan pero miran una pelota / perros a punto de atacar. Se cortó el ejercicio y se nos pidió a todos que regresáramos a posición neutral.¹⁰¹

Otra indicación fue:

Ahora son un grupo de niños/no moverse/ grupo de niños regañados/grupo de niños enojados / grupo de niños viejos / grupo de gente enojada / grupo de gente muy enojada / grupo de manifestantes muy enojados y violentos / grupo de manifestantes muy enojados y en silencio / grupo de idiotas. Corte.¹⁰²

Lo que siguió fueron una serie de preguntas donde se podía hacer lo que quisiera para contestarnos interiormente:

Esto es lo que más odio de mi país.

Esto es lo que necesito ahora.

Esto es lo que haría si fuera la persona más fea del mundo.

Esto es lo que haría si fuera la persona más bonita del mundo.

Esta es mi personal forma de perder el tiempo.

Esta es mi forma personal de molestar a alguien.

Esto es lo que hago cuando creo que nadie me necesita.

Estoy triste porque...

Esto es lo que hago cuando quiero regalarle una parte de mi cuerpo a alguien.

Toda la gente excepto yo es estúpida.

Hagan lo que quieran en este tiempo.¹⁰³

Fue muy divertido, me sentía como en el kínder jugando unos con otros, ni siquiera podía pensar demasiado, era sólo adrenalina y actuar, o jugar¹⁰⁴. De hecho construí relaciones personales a partir de estos ensayos, con personas que no creí que compartiera algo, era una especie de comunicación gestual y corporal. Era parte de un juego auténtico.

¹⁰¹ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea.

¹⁰² Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 22 de agosto 2009.

Hubo comentarios. Sobre los sonidos de los animales, podía buscarse la onomatopeya, pero la esencia de los animales era lo más importante. “Todos tienen una idea de algo, hay que enriquecer la idea del animal”¹⁰⁵—decía—.

Nos dijo que se irían incluyendo objetos combinando todo lo que se ha visto hasta ese momento, marcando las secuencias. “Se deben encontrar nuevas formas de organización de un grupo, luego que eso se haya logrado, podrán aparecer pequeños rasgos, como una comezón, por ejemplo”¹⁰⁶.

Por último, indicó agregar transiciones de emociones. Dijo que lo importante es que debe ser un cambio consciente y paulatino, ya que puede comenzarse a concretizar lenguajes. Dijo que los cambios debían ser muy rápidos. “Eso es lo que hay que empezar a entrenar y hacerlo durante un tiempo prolongado. Las acciones que se trabajan son las sensibles, físicas y de emociones. Es como los atletas que tienen que entrenarse para una competencia, lo mismo con las acciones.”¹⁰⁷

Ya se agregarán gestos personales (tiene que ver con la conciencia de la columna, la indicación de mirar hacia arriba, etc.) para ir al contrario de la homogenización. Eso de mostrar no importa, es como cuando yo actor trabajo algo en mí. Nunca se debe pensar en que eso se vea, ahí se exterioriza y se falsea. Es algo muy racional, es mejor trabajar sobre la construcción sin hacer nada evidente. Hay que confiar en que si ya estoy en ese lugar lo que yo haga ya se nota. Y ahí, cuando estamos en algo hay que ir a otra cosa porque lo importante es el cambio.¹⁰⁸

Deben recordar el mirar y dejarse mirar todo el tiempo. Se trabajará con las sillas. Se debe buscar un estudio de los actores mismos. Más que “voy a representar la violencia” es ver qué me pasa a mí como actor con eso. No se deben juzgar. Es un ejercicio de mucha conciencia pero no lo racionalicen, es una

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea.

¹⁰⁸ *Idem.*

conciencia del estar. No hay nada que resolver ni nada que decir. No piensen en resolver, sino en desarrollar una escena.¹⁰⁹

Luego se volvió al ejercicio. Se nos pidió que nos sentáramos y ahí, sentados, que corrigiéramos nuestra postura, que bajáramos el peso, conciencia del peso y de la respiración. “Deben abrir su capacidad de mirar, de observar”¹¹⁰. Si entrábamos en contacto visual con un compañero, debíamos permitirnos mirarlo y dejarnos mirar.

Se nos insistía en darle un tono más al cuerpo, es decir, mayor presencia. No más tensión. Debíamos corregir de nuevo nuestra postura, los detalles, pero siempre manteniendo la corporalidad, todo es presencia, es estar. No debemos buscar que se vea nada.

Yo tenía postura como de vaca¹¹¹ o eso intenté, éramos dos vacas en el grupo. La postura era extraña con la pelvis hacia el frente, rodillas flexionadas y manos en la cadera. Nada parecido a una vaca, pero mi postura, quizá no fue copia exacta, pero para mí eso era una vaca, sobre todo con la gesticulación y la mirada. Era difícil mantenerla, empecé a sentir calor y ligero temblor en las piernas y el abdomen, pero traté de respirar y mirar a mis otros compañeros como animales, se veían muy chistosos, pero en ese momento no había un juicio de cuestionar quiénes éramos sino de aceptar y jugar.

Luego la indicación fue tener la sensación de temor todo el tiempo por la persona que teníamos a un lado. Manteniendo esa sensación, se pasó de un lado a otro formando un cuadrado. También teníamos que mantener los demás elementos que se acababan de trabajar. Debíamos trabajar para ser mirados.

Luego se nos dio la indicación de cantar bajito, primero el Himno Nacional. Luego salir de la postura pero mantener la energía y tener en mente la esencia del animal que nos tocó. Luego se nos dijo que bailáramos el vals y si nos quedábamos sin pareja llevar una silla para todos lados. En el baile, teníamos que

¹⁰⁹ *Idem.*

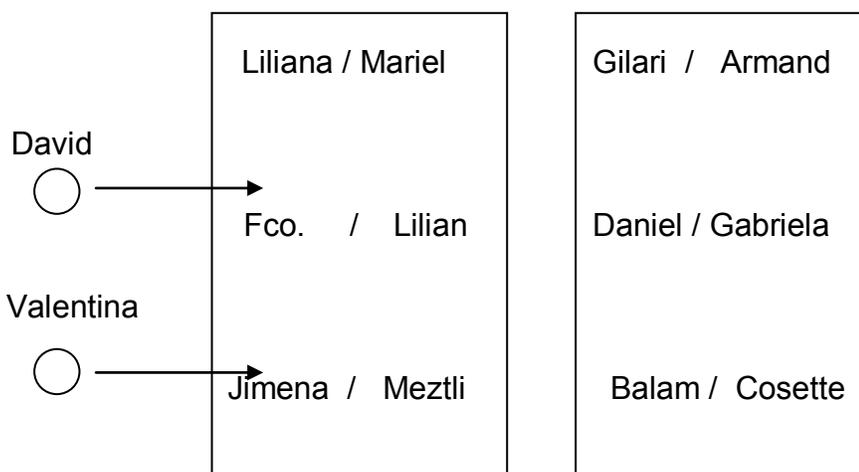
¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal, 22/08/2009.

ir danzando alrededor del resto de las sillas. Luego se nos pidió armar filas con sillas, cada quien debía tomar una.

Había una sensación de caos en el espacio, tratando de no chocar, pero nuestro estado de alerta se abría más y por momentos lográbamos sentir una homogeneidad, al menos desde mi perspectiva¹¹².

Dejamos las sillas en fila y se hizo de nuevo el ejercicio de la tabla, deteniéndola debajo por seis actores en posición fetal. Ahora se hizo de manera más ordenada, con todos formados por estaturas, de tal forma que las dos actrices más bajas de estatura se subieron a la tabla con todo y silla, sentadas, mirándose de frente y cantando el Himno Nacional. Lo importante era no dejar huecos porque cambiaban el peso a los demás.



Cuando hizo sonar un silbato todos fuimos al cuadro. Nos numeró a todos. Con sus respectivas sillas, pasaron al frente dos números. Frente a frente con el resto del grupo y en un espacio más reducido, ellos solos tenían que hacer una secuencia de movimientos. Luego se pidió que volvieran al grupo que había estado mirándolos.¹¹³

Se pidió que el grupo se hiciera un poco más atrás para poder llevar a cabo los ejercicios que seguían. Se necesitaba más espacio. Luego se pasó al frente a un grupo más grande, se incluyó la relación de amor y odio. Se separaron pares

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 22 de agosto 2009.

de un lado y nones de otro. Ambos grupos viéndose frente a frente. Se dieron instrucciones diferentes para cada grupo. Luego se pidió a otros dos que se separaran de sus grupos e hicieran otra dinámica. Volvieron a sus lugares. Ya podíamos relajarnos.¹¹⁴

El nombre técnico de lo que se hizo con las agrupaciones fue “gnomones”. Nos explicó que los gnomones son estructuras dentro de las estructuras, dentro de otras y así para siempre. Dijo que, siempre es la misma estructura, idénticas, tenían que ver con la aritmética, el orden y la progresión para probar hacer más estructuras. Todo esto es para presentar la idea de ensamblaje y maquinaria, nos aclaró.

Fue un ensayo muy productivo, porque me di cuenta que si me permitía jugar¹¹⁵ y no juzgar con risas o preocuparme de cómo me veo, la sensación de juego y creatividad la sentía yo y eso me permitía fluir más con las actividades en grupo y la percepción del trabajo grupal cambiaba.

En otro ensayo (5º de septiembre 2009) tratamos de seguir buscando la estructura adecuada para la coreografía de las tablas. Por ejemplo, se planteó que hubiera un personaje definido, la *Señora López*, la cual estaría hablando de la historia de la Universidad con su esposo sobre la tabla. Fue un esbozo, porque en realidad la actriz se salió y esa secuencia tampoco llegó a su fin, pero derivó en que una pareja estaría encima de la tabla. Nos costó mucho esfuerzo, por el trabajo físico y en la segunda etapa de ensamblaje con el texto en esa secuencia recaía la historia de la Universidad, por lo tanto debía ser un trabajo muy coordinado para no pensar en el trabajo físico, sino en el sentido y la proyección del texto. Con el transcurso de prueba y error también se decidió no involucrar ese texto para esa secuencia, sino la de *Los consejos a los políticos para gobernar bien* de Plutarco.

A mí me daba mucho miedo, en particular esta coreografía, porque por más que trataba de estar muy alerta, no dependía sólo de mi cabeza, sino de otras

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 22 de agosto 2009.

diecisiete, no me daba nada de confianza. Al principio se hizo muy lenta. Al principio tuvimos muchos inconvenientes, pleitos, discusiones porque no había la suficiente atención en todos y las faltas de algunos compañeros hacían desajustarnos. Había riesgo, pero se buscaba sobrepasar esos miedos y lograr derribar barreras con nosotros mismos.

Nos comentó Villarreal que buscaba “la idea de tensar y distensar el tiempo y espacio de una forma que se pudiera contrastar más que sólo con una anécdota textual”¹¹⁶. Por ejemplo, la sensación de llenado y vacío del espacio -nos comentó- lo percibía en la secuencia de las tablas, el hueco que alguien dejaba debajo en la tabla producía mucha tensión, pero la idea era que alguien más ocupara el hueco para evitar una caída y que esto lo viera el espectador. Pero todo ejecutado con precisión y fluidez no con torpeza y temor, que era lo que no dejaba de aparecer en el grupo.

La partitura física y espacial fungía como escenografía. “El espacio estaba creado por los actores. Por eso las rutinas en el espacio donde debía verse un universo emocional y de estado de alerta en común en todos debían ser contundentes para que pasara la idea de tensar y distensar el espacio-tiempo”¹¹⁷.

Conforme pasaban los ensayos, mejorábamos las estructuras, definíamos detalles de conteo, pequeñas anotaciones entre nosotros, nos ajustábamos a la distancia de los otros y a la percepción. Era el ideal que esto pasara en todos los ensayos y mantenerlo, pero los factores distractores como los accidentes, falta de atención o energía o falta de un actor no permitía que avanzáramos al mismo ritmo.

Hubo un avance en no querer mostrar algo, más bien nos íbamos acoplando, y ya había ese vínculo de confianza donde no pretendíamos aparentar¹¹⁸.

¹¹⁶ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 5 septiembre 2009.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 5 septiembre 2009.

En otro ensayo, que trabajamos con las coreografías, (13 septiembre de 2009) nos dijo:

Quando son grupo y pasan al frente del otro, ambos grupos deben estar mirándose constantemente, incluso si se trata de mirar al público pues éste es un sistema de expectación. Esto debe hacerse sin querer mostrar nada. Lo más sutil en el teatro es lo que se ve. Las cosas que son muy grandes se pierden.¹¹⁹

Villarreal puso el ejemplo con las paredes, que son tan grandes que ni siquiera las notamos, pero si tuvieran un punto rojo, eso estorbaría y, precisamente por eso, llamaría la atención. Es como en la improvisación, ahí todo está tan recargado que da la sensación de que no pasa nada. Son los manejos de contrastes los que hacen las cosas más visibles, nos explicó.

Nos aclaró que las dinámicas iban a cambiar, cuando se cambia de tarea, hay más complejidad y una construcción emotiva diferente. Dijo: “Entre más contradictorio es el eje de las emociones, más llama la atención. Es como una construcción de capas.”¹²⁰ Alguien preguntó sobre las emociones al cantar y bailar con el compañero. Se dijo que eso “debía hacerse contento pero al mismo tiempo se debía tener miedo y estar triste.”¹²¹ Entre más raro y contrastado está algo, más llama la atención”- respondió-. “Las cosas no tienen un vínculo lógico, es más bien como en el surrealismo. Como en la vida, que pasan cosas que no tienen un vínculo lógico.”¹²²

Si todo fuera lineal, no habría conflicto. Es como cocinar. Cocinar es el producto de la mezcla que produce algo. No es ciencia exacta, pero es la mezcla que debemos buscar. Las buenas imágenes en el teatro tienen una sensación de choque. Es como si fueran pequeñas maquetas de la vida cotidiana, de cuando viajamos en camión, en el metro, en una parada o cuando vamos a un baile o a un antro.¹²³

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 13 septiembre, 2009.

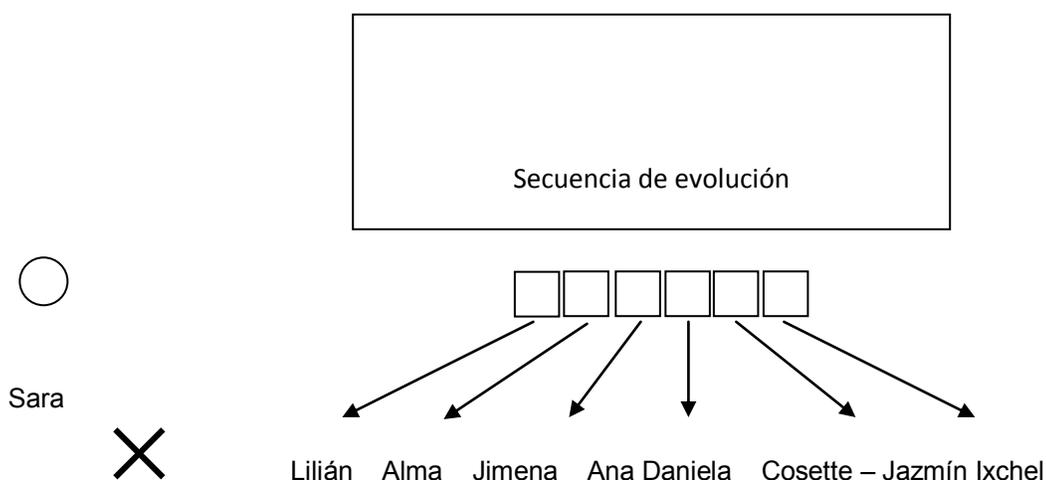
¹²¹ *Idem.*

¹²² Bitácora general Javier Márquez y Mónica Perea, 13 septiembre 2009.

¹²³ *Idem.*

Por eso, pienso que buscaba complejizar poco a poco el sistema, ponernos más pruebas para encontrar contrastes tanto físicos, visuales y emotivos en nosotros.

Después de los primeros tres meses de ensayo, de julio a septiembre, los miércoles y sábados con ensayos de 4 horas, cada uno. Hubo problemas para conseguir más espacios y sólo ensayábamos los sábados, con entrenamiento físico previo, puesto por Raúl Villegas. En esos meses, se repasó la secuencia de guerra, se empezó a trabajar la secuencia de sillas y la de tablas. Con diversas variantes de toda índole, con detalles como: dedo levantado, mano descansando sobre la pierna, movimiento en cinco tiempos, coordinación, memorización de quién sigue, dirección de mirada y corrección de posturas, etc. A finales de noviembre¹²⁴ se estableció la secuencia de evolución de la siguiente manera:¹²⁵



1. Jimena se cambia por Meztli que está en la secuencia de evolución.
2. Cosette por Daniel.
3. Lilián por Armando.
4. Armando camina hacia hasta quedar a un lado de Ixchel. Ixchel se sienta en el lugar que Armando dejó vacío y Armando toma el lugar de Ixchel.
5. Se cambian Jazmín por Francisco.
6. Alma va hacia adelante con todo y su silla hasta la altura de Armando. Se gira hacia él y hace tres empujes hacia atrás.

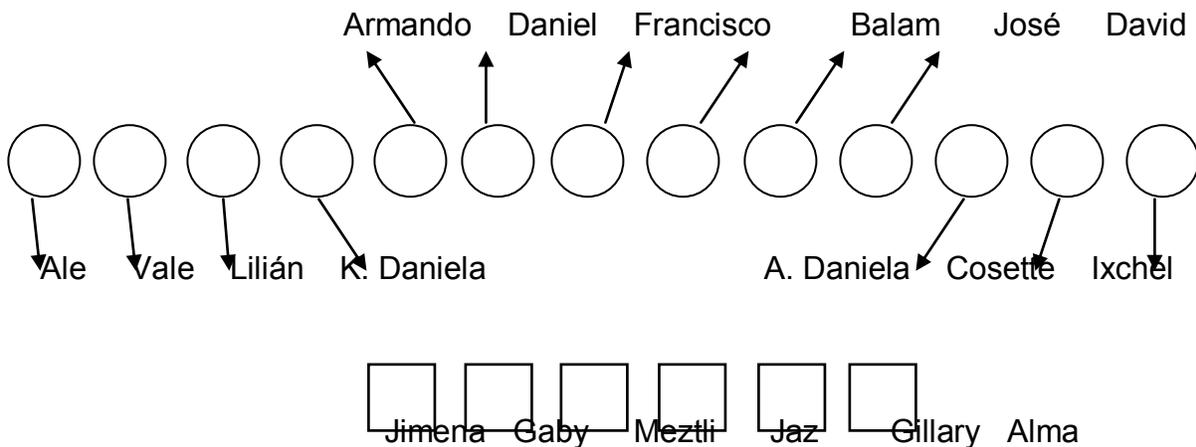
¹²⁴ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 28 noviembre 2009.

¹²⁵ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea. Cabe destacar que estábamos en 2009 y esa, aunque se intentó tampoco fue la última modificación.

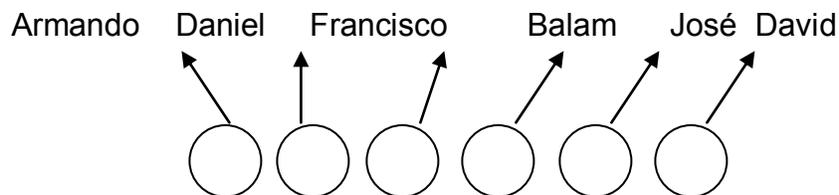
7. Ana Daniela se cambia por Alejandra.
8. Ixchel se va con la silla al frente a la altura de Armando.
9. Ixchel se cambia por Ana Daniela.
10. Armando se va hacia atrás y queda ahí de pie.
11. Meztli se alinea al frente con su silla.
12. Alejandra se alinea al frente con la silla.
13. Alma se gira al frente con la silla.
14. Meztli se cambia por Lilián.
15. Balam y José se paran a la izquierda.
16. Francisco y Daniel se van atrás con Armando.
17. Balam y José se van al lado de Francisco.
18. David se va al lado de José.
19. Ana Daniela al lado de David y K. Daniela al lado de Armando.
20. Cosette al lado de Ana Daniela.
21. Lilián al lado de K. Daniela.
22. Ixchel al lado de Cosette.
23. Valentina al lado de Lilián.
24. Alejandra junto a Valentina.
25. Alto. Changos deben ocupar los lugares restantes.
26. Adelante Alma y Gillary a sentarse a las sillas.

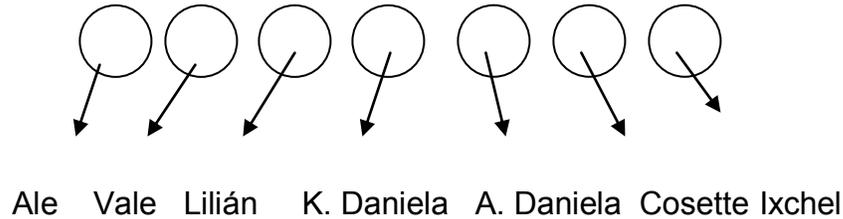
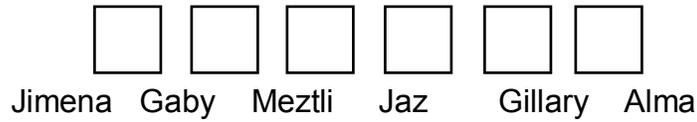
Secuencia final. Sara se voltea hacia el frente y fuma pipa. Los hombres jalan a las mujeres que quedaron al frente sentadas en las sillas. Las mujeres que quedan se juntan.

Secuencia final A:



Secuencia final B:





Hubo un cambio de coordinación del Colegio de Teatro¹²⁶, el cual era responsable de los proyectos que dejaba la anterior administración¹²⁷, y se decidió postergar el proyecto por falta de recursos. El equipo se desanimó mucho. Y la decisión del director fue negociar con el coordinador para que nos prestaran los espacios del Colegio para ensayar, ya que todos estábamos dispuestos a seguir con el trabajo pasara lo que pasara. Así que seguimos con los ensayos. Aunque se generó una pausa de reajuste de espacios y tiempos en la facultad. Algunos compañeros se salieron porque el proyecto todavía era incierto.

En este lapso de suspensión a partir de diciembre 2009 y hasta abril de 2010 ya que no fue posible asegurar un lugar permanente para los ensayos. Pero lo que se pudo establecer de julio a noviembre de 2009 fue aproximadamente las dos terceras partes del marcate. Contábamos ya con el esqueleto, digamos: *secuencia de guerra, ley fuga, secuencia de evolución, castas universitarias, lugares para comer en CU, mapa de CU, secuencia de sillas, secuencia de zapatos*, en este periodo trabajamos la parte actoral (aunque sólo fue un par de sesiones) y comenzamos con entrenamiento físico para complementar los ensayos.

¹²⁶ Tibor Bak Geler-Geler.

¹²⁷ Ricardo García Arteaga, quien antes de terminar su coordinación aprobó el proyecto de que un director hiciera un montaje profesional con los alumnos que egresaban.

La tercera parte del marcate se llevó a cabo el resto de los meses de abril de 2010 hasta el estreno el día 18 de septiembre de 2010. La mayoría del resto de los ensayos eran enfocados a integrarnos mejor como equipo y trabajar mejor físicamente.

Como retomamos el trabajo, se trató de hacernos partícipes de una masa nuevamente¹²⁸. Se nos propuso una dinámica de escucha grupal y atención, debíamos encontrar el momento de toma de decisión grupal y permitimos encontrar una canción, sin imponer.¹²⁹ De pronto fue caótico, luego cedió el grupo, luego hubo silencios y así alguien comenzó a tararear algo y todos nos conectamos¹³⁰. De pronto llegó un momento en que el grupo entero dejó de cantar y otro donde lo retomamos. Ahí fue el grupo quien tomó la decisión de seguir cantando. Ese proceso donde un grupo tomó la decisión fue importante para el proceso. Nos dijo que debíamos hacer conciencia de qué pasó en ese momento, cómo fue que eso se desarrolló.

No es algo que pueda explicar claramente, se trató de percibir, de estar, finalmente estaba encontrando el sentido en mí misma y en el grupo a partir de la experiencia de trabajo en conjunto¹³¹. Esa dinámica no fue impositiva, sólo de exploración de lenguaje corporal y sensorial con el otro.

Debo decir que, el hecho de que no hubo papeles establecidos, sino que se trataba de hacer actuar a una masa fue difícil. Por esa razón, llevar el proceso desde la primera persona y sólo hablar de mí misma no me fue posible totalmente, ya que me sentía parte del grupo y las indicaciones eran para todos.

Lo más complicado fue trabajar la comunicación, la coordinación, la conciencia corporal y grupal, la escucha, el entendimiento, la paciencia y la colaboración en conjunto. Ya que los ejercicios estaban enfocados para todo el

¹²⁸ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 17 abril 2009.

¹²⁹ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 17 abril 2009.

¹³⁰ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 17 abril 2009.

¹³¹ *Idem.*

grupo: armar las secuencias, saber las capacidades físicas del grupo, y trabajar con eso.

Cuando retomamos el trabajo continuo de la secuencia de las tablas lo importante, se nos dijo, era crear movimientos complejos para luego recargar con texto sobre esos movimientos ya fijos¹³². Todos debíamos estar muy atentos para percibir donde éramos necesarios y donde no. Era importante ayudar a los demás. Los que estaban sentados tenían que estar viendo a los que están en acción para poder hacerlo bien en el momento en el que a ellos les tocaba entrar a realizar su parte. Hubo varios conflictos, dijo que “lo importante era la funcionalidad de todo el sistema, nos pidió a todos que accionáramos, lo que importaba era la acción más allá de entrar o salir de un lugar”.¹³³

“Las obras se hacen con detalles y si los olvidamos, vienen los problemas y los accidentes.”¹³⁴ Todos debíamos poner mucha atención, estábamos en relación con el otro todo el tiempo. De nuevo se comenzó el ejercicio y casi de inmediato se detuvo. Se nos pidió que tratáramos de levantar la tabla del mismo lado para no meter en problemas al compañero. Nos pidió serenidad, paciencia y atención a todos los actores. No debíamos pensar tanto, debíamos accionar. Salir y no pensar tanto las cosas. No estábamos poniendo atención, todos estábamos dispersos y no sabíamos a quién le tocaba qué cosa. Discutíamos. No había cuidado de los unos para con los otros. Alberto Villarreal se dio cuenta de las consecuencias de haber soltado el trabajo físico grupal, sobre todo para no ponernos en riesgo.

Algo que fallaba también era que nos desesperábamos fácilmente con el otro. Los gritos de “así no” no nos ayudaban en nada y sí entorpecíamos todo el trabajo. La desesperación creaba imprecisión. Si alguien le pegaba a un compañero estaba mal porque no había apertura, ni cuidado, pero si de pronto discutíamos el problema en vez de avanzar sobre la solución estaba doblemente

¹³² Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 17 abril 2009.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*

mal porque no aportábamos, era difícil entender eso, sólo teníamos que ceder, pero no siempre se podía. “Los problemas que surjan deben tratar de solucionarse dentro del mismo sistema”¹³⁵ - nos recordaba Villarreal. Había una falta de atención por parte de todos. Así que posteriormente, trabajamos con intensidad, repetición de cada cosa. Así por semanas, no fue fácil y aún así había imperfecciones y variables como que alguien faltaba a ensayo y desajustaba el sistema. Todos éramos indispensables para sostener el montaje.

Otro de los elementos físicos que nos costaba mucho trabajo a todos era pararse sin meter las manos, con piernas cruzadas, partiendo de posición de flor de loto. La levantada debía hacerse ágil y limpia, pero muchos no podíamos hacerla, así que también le dedicamos gran parte de las sesiones a trabajo de abdomen y practicar el levantarse. Hubo un ensayo prácticamente dedicado a hacer abdominales y practicar la “levantada de chinito”¹³⁶, sobretodo porque habíamos dejado pasar algunos meses y muchos se fueron y otros perdieron condición física.

La rapidez era un elemento importante en todo la obra. Debíamos crear un hueco para poder empujar el espacio que se crea entre ambos, “se debía empujar el espacio, una fila a la otra”¹³⁷. Para levantarnos todos debíamos usar la técnica que nos costaba mucho trabajo hacer, la cual llamamos técnica de levantamiento de “chino”. Había muchas imprecisiones.

Alberto Villarreal nos decía que en el teatro no existen los errores, sólo las imprecisiones. Un error no debe existir en la obra de teatro. “Si salen errores, se cometieron, pero no deben pelear contra eso. No peleen con su habilidad para hacer las cosas. Si puedo hacerlo y funciona, está bien. Uno es su cuerpo y no debemos pelearnos contra él, sino tratar de hacer las cosas lo mejor posible. Si hay errores, no debemos hacer evidente el error”¹³⁸.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Partiendo sentados con piernas cruzadas (como postura de flor de loto) y levantarse sin apoyar las manos en el piso.

¹³⁷ Bitácora general, por Javier Márquez y Mónica Perea, 6 mayo 2010.

¹³⁸ *Idem.*

Si salía alguien a quien no le tocaba, los demás debíamos estar atentos para poder continuar la secuencia con todo y el error. La dinámica consistía en que estábamos dos filas frente a frente, uno por uno, sólo de una fila primero, iba saliendo corriendo como si estuviera escapando de algo o alguien hacia el otro compañero y el otro le disparaba, caía y se levantaba inmediatamente sin meter las manos, al estilo “chinito” y regresaba de espaldas a su lugar, todo lo más rápido y contundente posible, tratando de generar un ritmo grupal y acelerar la situación para dar la sensación de tensión creciente.

Se introdujo un nuevo elemento, una de las líneas tenía que desplazarse. Si alguien se equivocaba, no importaba, pero que no debía obviarse el error. Había que cuidar más la energía de salida.

“Como actores hay que aprender a ver las distancias”¹³⁹-nos decía-. “No se deben fiar de las marcas en el suelo porque eso es algo que no siempre toman en cuenta todos los actores. Lo que importa que se memorice es la cantidad de espacio que debe haber entre unos y otros. El espacio es un elemento fundamental para el trabajo”¹⁴⁰.

Varios estábamos cansados y nos dijo que cuando el cansancio aparece, lo que se tiene que hacer es agregar más energía.” Yo estaba cansada, los ensayos eran largos, primero había un entrenamiento físico previo y después llegaba Villarreal para empezar el trabajo de montaje, lo cual implicaba cuerpo, emoción y atención, otra vez. Me sentí desanimada¹⁴¹, pero no veía otra solución más que seguir tratando de trabajar en equipo, pero era una tarea siempre inacabada, siempre se inicia desde cero en cada ensayo, en reconstrucción constante, como una relación de pareja.

“Para que una obra pueda darse debe haber un poco de fe. Así como todos tenemos fe en el director, él tiene fe en nuestro trabajo y capacidad para llevar a

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 5 junio 2010.

cabo el montaje.”¹⁴² Este comentario se refirió a que debíamos tomar conciencia de que estábamos haciendo un trabajo profesional y por lo tanto debíamos ser profesionales en todo sentido y no estar pensando en quien se equivocó, en cómo me veo y sólo confiar y accionar. También confiábamos completamente en Alberto Villarreal, no sabíamos a donde nos llevarían los ejercicios que nos proponía, pero confiábamos en su trabajo y en su profesionalismo. Era una especie de convención o acuerdo de trabajo, sobra decir que no obteníamos otra cosa más que la experiencia y lo hacíamos por convicción.

Supuestamente ya habíamos trabajado la actoralidad en unos ensayos anteriores cuando conectábamos con la respiración con nosotros y los otros, el juego de animales y el trabajo de relacionarnos como una masa. Pero nos dijo que le faltaba emotividad, que estábamos pensando todavía en las secuencias. Nos dijo que todos íbamos a formar grupos de los cuales se iban a desprender escenas. Todo el tiempo en la obra íbamos a ser grupos que nos dividiríamos y luego nos integraríamos de nuevo, como los gnómones que ya había comentado.

Como nos hacía falta integrar o interiorizar más el texto a las acciones físicas, hubo un día¹⁴³ en que se dedicó al trabajo con el texto, pero más que nada con la emisión de palabras. Podíamos decir un texto que nos gustaba mucho o que nos supiéramos bien. Lo más importante era el sistema actoral que se iba a construir. De ahí en adelante se iba a trabajar a partir de ese estado que iba a reforzarse en esa sesión. Se aclaró que sólo podía aplicarse para esta obra. A estas alturas, el proceso de actuación creía que era más bien un proceso de coreografía de danza porque no fue un proceso de actuación según los cánones pedagógicos hegemónicos de la academia.

En el ensayo de ese día teníamos dos objetivos principales: número uno, comprender más el modo de actoralidad y número dos, sostener esos niveles. Retomo este día del proceso, porque pasamos muchos ensayos físicos, pero pocos referentes a la actuación, que era nuestro punto importante, al menos al

¹⁴² Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 5 junio 2010.

¹⁴³ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 12 junio 2010.

que yo pretendía llegar. Y por todas las referencias anteriores teníamos cierta expectativa para descubrir qué era lo importante dentro del proceso de actuación del teatro de Villarreal como director contemporáneo y saber si había un diálogo con el resto de la educación de la materia de actuación en el colegio de teatro. Ese día nos dijo:

La mente siempre está en el pasado y en el futuro, casi nunca en el aquí y ahora, es muy fácil salirse de personaje pero muy difícil poder recuperarlo y eso en escena es muy peligroso. El buen actor no es el que NO se sale de personaje o situación, sino el que sabe volver. Para hacerlo, hay que volver a construir todo. Es algo sencillo siempre y cuando se entrene para llevarse a cabo. El proceso no es sólo de la puesta en escena, sino que se sugería que fuera una especie de taller personal para conocernos mejor como actores.¹⁴⁴

De todo el discurso que nos hacía estar ahí, creo que era porque decía las cosas con asertividad y convencimiento absoluto, como director. Nos decía: “No hay que pensar en concentrarse para el teatro. Al concentrarse uno lleva su energía hacia adentro. Lo ideal es enviarla hacia afuera, es mejor la atención que la concentración. Así que atención a lo que hay a su alrededor”¹⁴⁵. Máxima de uno de sus maestros del colegio, Rodolfo Valencia, del cual fue alumno. Sobre todo porque era un trabajo en equipo que incluía a mucha gente.

Ése día estábamos todos distribuidos por el espacio. Nos señaló que para empezar debíamos bajar el peso sin forzar nada, permitir involucrarnos con nuestro alrededor. “Actuar es permitir”¹⁴⁶.

Trabajamos sobre todo la conciencia de la respiración en cuatro tiempos. Con la conciencia del apoyo sobre el piso. Si había cansancio o incomodidad, había que ignorarlo. Ojos abiertos. Las indicaciones fueron:

Ausentarse de ustedes mismos, no están aquí. Salgan totalmente, su cuerpo está vacío. Ahora vuelvan a ustedes. Noten lo que cambian. Trabajen un deseo e impulso enorme a moverse sin que el cuerpo reaccione, quieren moverse. Generen más deseos de

¹⁴⁴ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 12 de junio 2010.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 12 junio 2010.

movimiento. Traten de desplazarse sin mover el cuerpo. Si no pasa nada agreguen más energía. Vayan creciendo en la energía de la intención del movimiento. Trabajen en su límite. Sientan la enorme cantidad de energía que tienen dentro. Veán y piensen en el movimiento que no pueden hacer, el cuerpo no responde, al contrario, está cada vez más relajado. Pero la energía de movimiento y la necesidad de moverse es cada vez más grande. ¿Qué quiero hacer hoy? ¿Qué les gustaría hacer? Piensen en eso que no pueden hacer y carguen cada vez más y más de energía y necesidad de movimiento. No descansen, no suelten, llévense a un lugar que no conocen ustedes mismos como actores. Ahora, auséntense otra vez. Nadie. Vuelvan a la posición con más energía. Miren el espacio vacío, sientan el espacio a su alrededor, abajo, arriba, a los lados, el piso que los sostiene. Quieren moverse, pero el cuerpo no responde. A lo mejor pide algo pero estamos en oposición contra él. Manteniendo el cuerpo relajado, tienen que caminar. No piensen más que en ustedes. Suban la respiración. Caminen lento, sin construir nada. Sólo piensen en ustedes mismos. Cada vez es más la necesidad de correr y el cuerpo reacciona menos. Trabajen contra ustedes mismos. A mayor energía el cuerpo reacciona menos y siempre hay más energía. Observen el espacio, miren cómo se modifica según se mueven y según se mueven los otros. Hagan conciencia del vacío. ¿Qué les produce todo eso? ¿Hacia dónde los lleva? Todo siempre en aumento, la relajación y la necesidad de movimiento.

Tal cual están, deténganse. No ajusten nada, relajen el cuerpo, suban la tensión. Ayúdense con la respiración. Sin moverse, miren lo que les rodea. Escuchen y vean el mundo con atención. Mientras quieren moverse el cuerpo se relaja más y más. Comiencen a mirar a los demás. No hay vínculo con nadie, se mira fríamente al otro. Hagan pequeños ajustes que les permitan ver a los demás. Mírenlos. Nunca bajen la intensidad. Vayan un poco más. Que el tiempo no se convierta en un espacio fácil. Observen qué ha cambiado. Miren al otro de forma fría, pero véanlo a detalle. Traten de accionar sobre esa persona, pero el cuerpo se relaja más. Más, más, más. No hay cansancio, noten qué hacen. Recuperen lo que están perdiendo. No descansen. No hay dudas, ni cansancio. Hay que subir la necesidad interior de moverse. Miren, miren, entren en sus ideas. Nada de lo que sucede alrededor me es ajeno, noto los sonidos, los movimientos que todos hacen. Agreguen más energía si aparece el cansancio. Mientras miran y son mirados noten el espacio. Miren cómo el cuerpo quiere hacer cosas en contra de su voluntad. No hay que forzar, permitan que pasen cosas. No hay expresión, sólo mirar. Prevenidos para salir corriendo en cualquier momento. Suban la energía, están a punto de...relajen el cuerpo y ahí sostengan. Poco a poco vayan formando un círculo, sin prisa. ¿Cómo cambia el espacio? Miren realmente al otro y dense cuenta de que nunca lo habían visto realmente. No hay cansancio. Todo aumenta. El círculo se empieza a formar de manera concreta empujando el espacio. Todos somos iguales en el círculo. Ahora es más fácil todo porque lo estamos haciendo juntos. Hay todavía más energía y más tensión porque está la de todos. Todos deben estar en contacto con quienes son en ese momento, sin contar ni expresar nada, sólo dejando que el otro nos vea. Lo que hay afuera es una amenaza del grupo. Ellos son lo más importante, "el grupo". Todo lo de afuera es una amenaza. Juntos van a sentir una sola emoción: "es necesaria la rebelión, es necesario destruir a los que nos tienen así". Es un sentimiento común, no importa a quién mire, está de acuerdo conmigo, es necesario destruir a los enemigos y defenderse juntos.¹⁴⁷

Luego tocó a tres personas que tuvieron que salir del grupo. Todos debíamos estar prevenidos y listos para atacar, mientras que el cuerpo estaba cada vez más y más relajado. Los otros que estaban fuera debían elegir a tres que estarían fuera del ensayo. Del círculo se pasó a hacer una fila. Posición neutral. Cada uno tuvo la opción de decir algo en voz alta. Una vez que lo dijeron se pidió

¹⁴⁷ Bitácora general.por Javier Márquez y Mónica Perea, 12 junio 2010.

que miraran a lo que los rodeaba, que subieran la posición y luego se dio un descanso de quince minutos.

Luego del descanso todos nos sentamos en círculo a platicar sobre el ensayo. Nos pareció que el tiempo había pasado rápido. Varios teníamos dolencias físicas, se dijo que era normal por el tipo de ejercicios que se realizaron. “Nadie estuvo ni bien ni mal, cada quien tuvo sensaciones distintas que compartieron pero no era correcto o incorrecto sentir determinadas cosas, sino que este trabajo de exploración personal, cada quien debía sentir cómo estaba su cuerpo, dónde había carencias y qué debía mejorarse.”¹⁴⁸

A mí me generó conflicto¹⁴⁹ interno tener la sensación de querer correr, moverme, pero a la vez debía estar quieta, observando el espacio, a mis compañeros, las ventanas del salón, la gente que caminaba a lo lejos en los jardines de CU, y yo ahí, sin poder moverme. Algo que me mantuvo fue atender cómo estaba respirando y tratar de que mi misma respiración me diera el impulso de correr, porque toda esa sensación se estaba generando y era cuestión de fe, como ya había dicho Villarreal y dejarse sentir. Así que decidí tener fe y decidí sentir, y lo que generó en mí fue una especie de sensación creciente de energía contenida de huir de ese lugar y correr hacia una isla en la playa, sólo se me vino a la cabeza, esa fue mi imagen.

En general, comenté:

Ése es el estado que debe generarse en escena y del que se debe intentar no salir. Es lo que debe construirse para las funciones y a lo que se debe regresar siempre. Hay que irlo reforzando y mucho dependerá del trabajo en casa. Así que, de preferencia, ensáyenlo en sus casas. La suma de todos los elementos que se utilizaron el día de hoy es lo que constituye la presencia escénica, por lo que no debe faltar ninguno de ellos.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 12 junio 2010.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 12 junio 2010.

Aclaro, que Villarreal busca una actoralidad distinta para cada montaje, por lo tanto, estos elementos eran importantes sólo para este proceso. “Cada quien tiene su proceso personal y eso es lo importante de la actuación, que cada actor va desarrollando la técnica que le funciona. Es por ello que debe haber una reflexión personal compleja del trabajo en cada ensayo, así como una necesidad de no juzgarse, sino dejarse ser y reflexionar, sin juzgar.”¹⁵¹

Muchos esperábamos de Alberto las palabras mágicas para poder actuar, pero lo que nos decía, la forma en que nos guiaba era sólo para tener mayor conciencia del aquí y del ahora, no hay una técnica para actuar, todo lo que nos dio fueron herramientas para relajar, poner atención, abrirnos al otro y a partir de ese estado detonar una emoción si es que se vincula con una imagen, preparar el cuerpo para estar susceptible a través del trabajo físico y profundo. Es decir, no hay una receta secreta, todo lo aprendido son estrategias para estar y no reprimir ni impostar nada, dejarse ser y dejarse llevar. Yo entiendo que actuar es permitir que pasen cosas, permitir conocerse y compartirlo con los demás de la forma más honesta posible.

Estos ensayos eran significativos para el proceso grupal ya que nos dio herramientas para interactuar más entre nosotros, como la escucha, la atención, los movimientos, el ritmo, la energía y la respiración. Y desde mí, cada ensayo representaba un reto para “estar” ahí y ahora y esforzarme por ser un eslabón que funcionara dentro del sistema y que no detuviera el proceso.

Mis esfuerzos más grandes estaban del lado del entrenamiento corporal y de la resistencia, debía trabajar porque conforme íbamos avanzando la exigencia era la misma, pero con un grado mayor de dificultad en cuanto a las cosas del montaje que se requerían.

Me di cuenta de que en un grupo tan grande mi participación era importante, no como unidad sino como un pilar más que sostiene una estructura. Por lo tanto, a veces me peleaba internamente porque no entendía cómo los

¹⁵¹ *Idem.*

demás desarrollaban su proceso y por qué no estábamos en la misma frecuencia si la indicación era sólo una. Debo decir, que fue un trabajo arduo, desarrollar tolerancia porque hasta el día de las funciones teníamos discrepancias. Y como trabajo personal aprendí a ceder, no ser parte del problema sino proponer cosas. Desde colaborar para formar una estructura coreográfica, no imponer, estar abierta con la mirada periférica y sobre todo recordé conectarme con mi respiración. Y recurría a la frase que nos decía David Jiménez, asistente de dirección: “Cedan, que la línea no se adapte a mí, sino que yo me adapte a la línea.”¹⁵² Punto básico para el trabajo con el otro, diría yo, y también en cualquier relación personal.

Algo que me ayudaba era lo que decía Villarreal, trabajar en términos de vacío, no de llenar el espacio, poner atención en la distancia. Romper el vacío, no ejecutar una acción trazada, porque si no, eso se ve sólo como un trazo. Después de ejercicios de atención interior esta percepción de trabajar en términos de vacío y no de llenar el espacio adquiriría mayor sentido para mí porque la relación conmigo misma, con el espacio y con el otro era distinta a solo querer moverme o actuar o llenar el espacio. Y estábamos todavía en el camino para desarrollar una actoralidad que se necesitaría para ese montaje. Una actoralidad física, energética, precisa y potente.

Durante estos meses el trabajo de atención aumentó ya que se modificaban y estructuraban nuevas cosas que ya iban a ser definitivas en el montaje y cada inasistencia de un actor afectaba. Se estableció con mayor precisión la estructura *del juego de las sillas, las columnas de resistencia, ley fuga, secuencia de evolución, secuencia de zapatos, el mapa de CU, lugares para comer, castas universitarias*. Todo estaba más definido. Y nos faltaba trabajar aún más con el texto. Apenas teníamos el *mapa de CU, castas universitarias, lugares para comer, Fundación mítica de CU*, pero faltaba integrar música, ajustes coreografías, coordinar música, luz y sobre todo, el texto.

¹⁵² Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 22 agosto 2009.

Me angustiaba un poco no saber si íbamos a llegar a la fecha que teníamos de estreno. Porque parecía no progresar, había discusiones, caos, cuando no poníamos atención pasaban pequeños accidentes. Y cada desajuste leve ponía a tambalear todo el trabajo. Y lo único que nos quedaba, después del ensayo, era desazón e incertidumbre. Creo que estaba en el punto que Alberto Villarreal previó al iniciar el montaje: “Hay momentos durante el proceso donde el actor se pierde y no sabe por dónde es el camino, es por eso que cada quien debe llevar su bitácora personal, es como un hilo que los saca del laberinto¹⁵³”. Esas palabras las recuerdo y quedaron para la posteridad incluso para otros montajes, el papel de la bitácora no debe subestimarse.

Para inicios de julio, Alberto Villarreal definió que todos debíamos aprendernos algunos puntos de Plutarco sobre política y la historia cronológica de CU. Ya sabíamos que hacía falta más texto, pero nos cayó de sorpresa porque además debíamos memorizarlo lo más rápido posible, era una nueva variable para nuestro esquema. Aún así y con todo y demás tareas extras, debíamos hacerlo. Para julio nos dio el texto de *los derechos de los espectadores y el manifiesto contra la juventud de Gilles Lipovetsky*.

Justo cuando se empiezan a repartir los textos, durante un ensayo de la secuencia de sillas, tuve un accidente: choqué y me fracturé un dedo del pie izquierdo. Creí que todo se iba ir a la basura. El esfuerzo y trabajo que había implicado para mí, como organizar el tiempo entre escuela, casa, hijo, ensayos, además del trabajo físico y mental, se diluía por un accidente.

Mi ausencia fue por un mes y medio, justo antes del estreno y por supuesto yo pensé que iba a quedar fuera. Aún así me aprendí los textos que nos mandaban por correo y me daba un poco de estímulo el que siguieran considerándome en las secuencias. Pero mi estado no me permitió reintegrarme y hacer todo de nuevo con pequeños cambios en las secuencias y en el orden que se escribía cada ensayo. Alberto Villarreal me hizo saber que no me preocupara, que yo iba a estar aunque fuese en silla de ruedas o muletas. Claro, lo decía en

¹⁵³ *Ibid.* 4 julio 2009.

serio, pero para mí no tenía el mismo sentido porque no podía concluir con todas las secuencias en las que participé.

El tema de la ausencia en ese momento en mi vida fue relevante porque intentaba cerrar el ciclo con ese montaje y un accidente generó desajustes en el sistema que ya veníamos trabajando, así como desajustes en mi entrenamiento, en mi conflicto personal de querer estar y no poder, lo que me hacía sentir impotente y frustrarme en cuanto a mi trabajo. Reconozco que había una necesidad en mí de querer ser parte de aquello y querer demostrar que sí podía salir adelante con mi situación, convaleciente, con mi escuela y con mi hijo. Quizá esa necesidad interna imperó y me hizo aguantar y dejar pasar el tiempo, con cierto dolor por no estar, pero también con mayor claridad de saber que quería concluir y hacer teatro. El accidente, finalmente lo tomo como una lección que me hace ver que necesitaba paciencia, fuerza y atención, pero que no estaba en el camino incorrecto, sólo necesitaba saber esperar.

Regresé a principios de agosto de 2010. Estaba recuperada, aunque mi trabajo físico se había estancado y Alberto Villarreal me propuso algunos textos acerca de *la educación del des-artista* que quería incluir en la obra. Así que tuve que asumir mis condiciones físicas tal y como había quedado aunque no me gustaran del todo y empezar otra vez. Ya no hacía casi todas las secuencias que los demás sabían. Resentí un poco eso, porque sentía que yo hubiera podido ayudar a todo el equipo, pero me convertí en ausente. Y cuando regresé obviamente habían reemplazado mi lugar en algunas cosas y sólo fue un poco de desazón aunque me hubiera gustado aportar más.

Villarreal me integró en otros aspectos y de hecho hasta cubrí huecos, fui como una especie de comodín porque estuve desde el principio del montaje y sabía el orden. Algunos compañeros también se salieron y también generaron huecos, así que dónde había un hueco y podía hacerlo entraba yo como comodín. Reinicié, no desde cero completamente, sino como una especie de “hija pródiga”. Para empezar con ejercicio de rehabilitación y entrenamiento, lo pertinente, memorizar textos y aprenderme otro marcaje que no era el que había trabajado.

Me incluyó como “corista” del grupo musical. Así que fue como “borrón y cuenta nueva”, difícil de asumir en mi proceso, pero feliz por regresar y poder reintegrarme. Me gustó mucho el texto que me tocaba expresar. En mí resonaba el sentido de compromiso por mi quehacer escénico y que justo en ese momento se tambaleó. Y el texto me inyectaba de estímulos para el conjunto completo de la obra que ya había evolucionado en mi ausencia. Y la relación conmigo misma acerca del discurso escénico del cual quería ser parte y por el cual seguía trabajando. Fue una llamada de atención para ayudarme a definir el camino que quería continuar en ese momento. Y sólo pude concluir que no hay error, sólo oportunidades de cambio o lecciones.

No lo vi como un error o fracaso, sino desde la nada, donde estaba situada para volver a empezar y eso es lo que rescato. Tampoco fue fácil tener claridad de ello durante ese tiempo. Pero no me di oportunidad de pensar, sino de seguir haciendo. Y a la distancia, agradezco mucho esa experiencia, me cimbró, me estimuló a salir adelante y concluir y me dio una gran oportunidad de aprendizaje de trabajo conmigo misma y con otros seres humanos.

Es cierto que no había una historia y un trabajo complejo y profundo de actuación realista, donde el personaje “es verosímil” y cobra vida en el interior del actor. Pero, definitivamente, para mí fue un trabajo muy complejo de acercamiento con mis puntos más débiles como actriz, como el trabajo físico, el estar “aquí y ahora” y el asumir las cosas como son, si estoy con un pie roto ese es mi estar y tengo posibilidades distintas a si no tengo un pie roto. El hacerme consciente de mi cuerpo, de mi energía y acoplarme y escuchar a un grupo de gente diferente que convive en el espacio conmigo. Definitivamente fue lo más difícil. Herramientas como la paciencia, tolerancia, escucha, capacidades físicas, energía, trabajo, respiración, etc., fueron los pilares de mi trabajo en este proyecto y creo que son vitales para cualquier montaje porque son parte de las herramientas del cuerpo o instrumento del actor. Un tipo de aprendizaje actoral a través de la realidad concreta del sujeto como el cuerpo, las posibilidades de movimiento, desarrollar un lenguaje no verbal, habilidades físicas dentro de un

grupo, etc. ninguna subestimada en comparación con otros procesos de actuación, sólo un proceso distinto del cual no me había confrontado profundamente en un montaje con esos elementos. Fue un proceso que me abrió a conflictos y a descubrimientos de mí como actriz pero más como ser humano.

2.2 Ruta 2, ensamble con el texto:

Este montaje fue constituido sobre un gran trabajo físico y nunca fue menos intenso. Sin embargo, desde mi perspectiva, hubo dos etapas, como ya lo he mencionado, antes del texto y después del texto. Que coinciden con mi ausencia por el accidente. Antes de ausentarme ya había algunas secuencias ya teníamos textos designados y ensamblados, como *los consejos a los políticos de "Plutarco," la entrada de público, la secuencia de tablas y sillas, el mapa de CU*, donde yo participaba (como Fac. de Odontología) y en la secuencia de *castas universitarias* (donde yo era "salta pa'trás"). Pero cuando salgo por el accidente y regreso, mi lugar lo seguían considerando, pero ya había otras cosas de las cuales no participé y no me tocó ver. En este lapso, de aproximadamente un mes y medio, se incluyeron textos de Gilles Lipovetsky, *el manifiesto contra la juventud, los derechos de los espectadores, la historia mítica de CU, las barridas al estilo "primaria"*, se ajustó la *secuencia de la evolución y los manifestantes* y ya estaba el grupo de músicos los cuales ya tenían una canción. Era como un gran borrador, faltaba ensamblar las transiciones y algunos otros textos, como *La educación del des-artista* de Allan Kaprow. El montaje para mí era como mi otro hijo que dejaba de ver y de pronto no sabía cómo había crecido. Y yo en esos momentos me sentía ajena al proceso. De hecho, habían participado en el concurso de Teatro Universitario, con una versión de lo que llevábamos hasta entonces, no pasó a más, porque hacía falta mucho trabajo aún.

Por eso para mí, es más fácil separarlo en dos etapas: una, la del ensamble del trabajo corporal, y la segunda, cuando se empieza a tejer la mayoría del texto con las acciones. No fue algo que surgiera sincronizado, era un trabajo que no me había tocado antes, primero pulir una acción física, después incluir el texto y después pasarlo y pasarlo muchas veces más. Me sentía doblemente perdida, porque había perdido el trabajo físico y no sabía nada del texto, sólo sabía que sí iba a continuar.

Creo que fue mi aproximación al *mood* posdramático, donde el texto era un elemento más de la escena y mi accidente iba a ser tomado en cuenta, porque

Villarreal me dijo que si no podía caminar bien podía utilizar mis muletas. Al principio creí que lo decía de broma, pero había algo de seriedad en ello. Afortunadamente, me recuperé rápido y hasta pude bailar. De hecho todo el proceso de *Desmontaje*... se me hace un poco posdramático, en el sentido de lo fragmentado que fue y que se trabajó cosa por cosa, y al final se embonó.

A la distancia, es el momento donde puedo ubicar que el texto era un elemento más al servicio de toda la escena. En mi proceso de actuación para *Desmontaje*...el texto no cobra sentido tan fuerte como en la ejecución de las secuencias físicas. Tampoco es una estructura dramática en formato de diálogo, ni acotaciones. La obra es un espacio de reflexión en activo, de convivio donde todos los caminos llegan a CU, por decirlo de algún modo. Se polemiza, politiza, ironiza y cuestiona a CU desde diversas visiones y hacia diversos ámbitos que construyen este complejo universitario que como todo sistema es construido en varios niveles.

El proceso de la obra se fue desarrollando bajo la paradójica premisa de construir un sistema caótico y estructurado a la vez. El cual, en alguna lectura de ciencia ficción, puede resultar ser un microcosmos, reflejo de un país igualmente caótico y complejo. Cuya vida en este sistema es proveniente de los organismos que lo constituimos. Los alumnos, en este caso, como la sangre que alimentamos a Ciudad Universitaria. Es decir, no hay personajes ni nadie protagónico, éramos nosotros mismos quienes hablábamos desde nuestra condición, participando de una aventura estudiantil... y todo lo que implicaba.

Digamos que la convención comenzaba desde la fila de espera para entrar al foro. Es decir, no había una convención representacional de un argumento, sino que había una exposición *hic et nunc* de un fenómeno teatral donde los alumnos/actores se exponían para problematizar, jugar o discutir sobre CU.

La secuencia de entrada de público fue algo que surgió en la primera etapa de sólo secuencias físicas, incluso estaba cronometrada para que durara ciertos minutos, uno o dos, pero se fue modificando porque como íbamos metidos entre la fila de espectadores, no se les podía apresurar y por lo tanto el ritmo y las cosas

en la realidad se modificaron.¹⁵⁴ La gente no sabía cómo reaccionar exactamente. A veces sí reclamaban y les decían a los actores que no les quitaran sus lugares. Algunos actores se sentaban en las sillas de público y repentinamente volvían a salir, o movían la cabeza al ritmo de la música. De repente había una pausa musical y todos se paraban. Antes de mi accidente yo era parte de la fila de actores que acomodaba al público, luego pasé a sólo bailar con el grupo.

Los derechos de los espectadores, fue un texto repartido entre todos, excepto yo. Donde en cada función se postulaban como parte de una ceremonia donde los espectadores son partícipes y son tomados en cuenta, se presentaba punto por punto, a manera de índice las escenas/secuencias. Fue un texto hecho a favor de la escena como fenómeno exclusivo para presenciarlo, ni siquiera para leerlo, no hubiera tenido sentido si sólo se hubiese leído porque los espectadores a los que iba dirigido ya eran parte en ese momento del acto escénico.

En *el mapa de CU*, participaba con el rol de diferentes facultades, Odontología, Ciencias del Mar e Instituto de Física. Supongo que en otro contexto, si alguien me hubiera preguntado cómo le hacía para interpretar a “Julietta” de Shakespeare, aunque tampoco es una pregunta fácil; definitiva y honestamente no hubiera sabido qué decir acerca de cómo interpretar a la “Facultad de Odontología.” Si en el caso del papel de Julieta, tal vez me hubiera referido a las circunstancias del personaje, quién soy, de dónde vengo, a dónde voy, cuál es mi objetivo, qué emoción estoy trabajando, cuál es el tema etc. En el contexto de *Desmontaje...* “representar” a una Facultad, no me hace pensar en cuál es mi conflicto o mi objetivo (tal vez formar a los mejores odontólogos del país, no sé). No es algo que se conteste literalmente, sólo se trata de una convención. En donde como proceso de teatro no convencional o como diría Lehmann teatro de la forma impura, el cual no me implicaba un rol realista, la actuación no fue una línea de observación a un nivel de profundidad complejo de mi mundo interior, sino que

¹⁵⁴ En una función, se fue la luz cuando el público iba entrando y a todos nos sacó de nuestro esquema. Así que el músico que tocaba la batería comenzó a llevar el ritmo de la canción que se tocaba en la entrada y debimos seguir, porque además la luz de emergencia del teatro se encendió y eso fue peor porque la gente podía ver lo que sucedía con los actores. Fue muy interesante ya que nos enfrentamos realmente a la incertidumbre que se trata de evitar arduamente en cada ensayo.

debía trabajar con otras herramientas, por ejemplo, la energía corporal, la voz, el tono, la atención y reacción, el estado de alerta. Trabajar con la corporalidad y la presencia, no con el concepto de encarnación, como diría Erika Fischer-Lichte.

Fue un montaje en el cual todas estas características no las había puesto a prueba. Y creo que fue muy atinado que como generación del Colegio de Teatro se trabajaran todas estas cuestiones ya que en las materias de Actuación no se le da tanta prioridad, ni énfasis. Se sobreentiende que como actor se debe trabajar el cuerpo, la voz, la atención, pero no se le da un enfoque particular a las herramientas concretas y visibles de un actor, como la expresividad corporal, que es lo que ve el público.

Es por eso que fue un doble reto para todos. Y para mí, en particular, ahora en cada experiencia nueva de trabajo, considero estos puntos igual de importantes, los cuales me ayudan a complementar mis herramientas subjetivas, internas como la complejidad emocional o psicológica como actriz, que en muchas clases en la Facultad cuestionamos y trabajamos. Es sólo que este fue un proceso que, como decía Villarreal, fue útil sólo para este montaje.

Me pasó lo mismo, en los ensayos para las otras secuencias, por ejemplo; cómo ser un “salta pa’tras”, no debía circunstanciarme en pensar de dónde vengo, quiénes son mis padres o qué quiero, simplemente se requería una expresión corporal exacta y que siempre fuera igual y entrara a tiempo, sin causar accidentes o choques con otro compañero. Cosa que me exigía concentración y una cosa muy concreta: energía corporal.

Como me decía otro maestro de pantomima de la carrera¹⁵⁵, la energía es algo concreto: “son carbohidratos que se queman; y si no comiste bien no hay energía”. Eso es algo que podía comprobar muy claramente en este proceso porque terminaba agotada y con ganas de comerme una vaca.

Este montaje me demandaba otro tipo de cosas, cuidar mi salud, desayunar bien, hacer ejercicio, resistencia cardiaca y conocer mis limitaciones corporales.

¹⁵⁵ Enrique Estrada, maestro de pantomima, del Colegio de Teatro.

Incluso para cuando tuve el accidente, no tuve necesidad de ir a una terapia de rehabilitación física aparte. Pensé que el cuerpo es sabio y sólo tenía que escucharlo, así que yo misma hacía ejercicios leves que me pudieran ayudar a recuperarme, sin sobrepasar mis límites físicos, y si sabía que debía estar lista para cuando regresara tenía que entrenar, así que si mi cuerpo sólo podía hacer abdominales y pesas, sólo hacía eso y apenas pequeños movimientos para mi pie convaleciente. Esto no fue sólo consecuencia de mi experiencia corporal en este montaje, también le debo créditos a todas las clases de actuación y de corporales a lo largo de mi aprendizaje de actuación en la carrera y fuera de ella. Sólo que este montaje me representó la mayor demanda de mi instrumento concreto, de actriz, es decir, mi cuerpo, el cual debía estar al cien por ciento al servicio de la escena.

Como uno de los objetivos de Villarreal era el trabajo físico y la homogenización de un grupo, tuvimos ciertas dificultades porque cada uno teníamos carencias físicas distintas y concretas, por ejemplo, compañeros con problemas en las lumbares, otros en las rodilla, otros eran demasiado altos y tenían que medir y trabajar las secuencias físicas con precaución de no golpear al otro, etc.

Alberto Villarreal quería mostrar un sistema caótico pero estructurado con una masa de gente, creo que uno de nuestros talentos naturales era el caos, pero el trabajo estructurado siempre fue un trabajo constante de atención, no fue algo logrado completamente. Como ya había comentado, desde el principio, él quería trabajar con “la masa”¹⁵⁶, sus formas enigmáticas de proceder y reaccionar.

Por ejemplo, la coreografía de sillas, la cual estaba diseñada de la siguiente forma: filas de alumnos con sillas que se trasladan de adelante hacia atrás por todo el espacio, levantando la mano, como si estuvieran en un salón de clases. En teoría la dimensión de la metáfora debería haberse experimentado en escena,

¹⁵⁶ Incluso, quería una obra que hablase o hiciera referencia a *1984* de Georges Orwell y *Masa y poder* de Elías Canetti, los cuales tuvimos que leer para encontrar más referentes como actores para estar conscientes del sentido de la obra, no solo hacer una coreografía porque el director lo manda, sino buscaba el entendimiento con los actores en la mayor medida posible.

pero eso sólo lo pudo percibir el público y su interpretación. Para mí, el texto completaba a la acción física. El nivel de alerta y atención generaba una sensación de tensión física que sustituye en cierto nivel el conflicto dramático, hegemónico en el teatro.

Esta secuencia también la trabajé en la primera etapa y fue una de las más difíciles. A menudo había choques, golpes, que por no estar atentos o no ver al compañero, sucedían. Fue una secuencia que se trabajó desde el inicio de los ensayos en la ex-Madriguera. Recuerdo que en una ocasión, como no cabíamos en el espacio, salimos al camellón de la avenida a repasarla y todos los vecinos se quedaban extrañados. Por azares del destino tampoco participé en esa secuencia a final de cuentas, tal vez para el equipo fui un elemento menos, con el cual ya no debían ponerse de acuerdo. Como sea, las cosas cambiaron.

A mí me tocó decir un texto sobre la educación, el cual me dio Villarreal poco tiempo antes del estreno. El texto era de un artista estadounidense llamado Allan Kaprow. Cuando me dio el texto me dijo que lo hiciera en un tono natural, como si lo estuviera platicando casualmente, lo que le daría un efecto de contrapunto al contexto de las escenas contiguas. El texto me gustaba porque cuestionaba el sistema educativo y lo señala desde cierto punto como responsable de la pérdida del sentido en el juego en los procesos educativos y la relación con nuestra mecanización posterior como adultos. Tampoco era un texto en primera persona que debía asumir interiormente enmarcado en un proceso de circunstanciación emotiva. Era más bien informativo, no implicaba resolver variantes de ficción como quién soy, de dónde vengo, cuál es mi objetivo. Simplemente debía irrumpir en escena y decirlo. No me implicaba más que respirar profundo para que no se me acabara el aire y proyectar la voz, ver al público y no trabarme en el texto, es decir, dicción. Todas cosas muy concretas.

Para mí significa también un acercamiento a otra forma de actuación distinta al sistema tradicional. Porque en esta obra no pasa nada de lo que me enseñaron académicamente acerca de qué es actuación, sin embargo, se construye un conflicto por otro medio que no es el trabajo interno del actor. Como

muchas veces se dice, si el actor no se conflictúa, el público no lo percibe y no hay teatro porque no hay conflicto en una estructura literaria dramática. Esa idea la escuché un par de veces en las aulas. Pero yo veo que en esta experiencia teatral el conflicto no radica en la literatura dramática como el título que lleva la carrera, sino en el teatro y sus elementos que conjugan para presentarse ante un espectador el cual cierra el ciclo de la obra desde su visión personal, como después de apreciar cualquier otra obra de arte completa. Por eso muchos espectadores, no le entendían o esperaban que se les diera el conflicto ya estipulado en una historia como fórmula hegemónica, pero es sólo una forma en que fuimos educados para percibir, a través del entendimiento racional y no tanto de las sensaciones, imágenes o fragmentos.

También creo que esta obra recurre a lo meta-teatral ya que funge como detonador para develar los elementos de los cuales se construye el acto escénico. Por ejemplo, no está recargada en una actuación cuyo proceso interno es fundamental, al contrario, hay una distancia hacia el interior del actor cuestionando el sentido de verdad o de “interpretar” o “ser el personaje.” Es un teatro donde el actor sigue siendo una pieza clave, pero se trabajan otros aspectos concretos, como la corporalidad, la energía, la limpieza de las coreografías, el ritmo grupal, la sincronía con la música, la iluminación y el texto. Debía estar todo entrelazado y sincronizado para funcionar, por eso era un sistema. Un elemento dependía de otro para crear sentido en el espectador y hubiera una anagnórisis y catarsis, como fin último del teatro. De ahí el rigor en cada detalle y el ritmo de todos los elementos, como propuesta de teatro posdramático.

Para nosotros implicaba una gran atención cada función y cada función había detalles que se nos escapaban o imprevistos, unos menos notorios que otros, pero no menos importantes porque todos teníamos la mentalidad de cuidar un todo, no sólo poner atención en la participación individual, sino en abrir los sentidos, percibirnos como grupo.

Había cuatro secuencias físicas que eran consecutivas: la de *evolución*, *sillas*, *zapatos* y *tabla*. Estas secuencias eran las que trabajábamos cada ensayo

como penitencia, bajo todo tipo de variantes, compañeros menos, lesionados, espacios nuevos, asistentes de dirección distintos, versiones de secuencias distintas, etc.

La de más alto riesgo era la de la *tabla* porque seis actores sosteníamos una tabla en posición fetal y los otros actores iban entrando a reemplazar el lugar que otros dejaban; ya que debíamos ir cambiando de lugar constantemente, lo más rápido posible y además ir cantando una canción al estilo rock sesentero llamada *Fiebre de UNAM*. Corporalmente debía ser ágil, coordinada y precisa, porque si uno de los actores no entraba a tiempo no se sostenía la tabla, que además llevaba a dos actores arriba, en una posición de riesgo, donde un chico cargaba a una actriz mientras ella iba cantando. Otro elemento que coordinar ahí fue la iluminación, era un reto, se requería mucha atención y conciencia, porque estaba grabada. Esta secuencia también la padecí en los ensayos y como hubo bajas en el equipo sí tuve que ayudar en los ajustes finales para que se sostuviera.

Si no me requerían en escena, mi trayectoria era por todo el espacio bailando o como corista y “masajista” de la banda de músicos. Fue una de las modificaciones que era divertido hacer.

Mis intervenciones eran irrupciones o rompimientos que marcó Alberto Villarreal, de forma que funcionaran como espacio de reflexión social. En mis intervenciones, no había música, eran bajo un cenital y de frente a público. Una posición abierta y sin más elementos que la luz y mi voz. Lo cual al principio me intimidó un poco, pero después lo superé y me gustaba hacerlo. Era un espacio de confrontación mía con el público, abierto, donde los hacía partícipes con la mirada, donde no tenían la opción de distraerse. Fue lo más rico de este proceso de actuación, el compartir y ser honesta con lo que decía, conmigo y con el público. Una oportunidad de probar mi “estar en escena” sin accesorios, sin un texto que debiera “interpretar”. Era yo con mi voz en el espacio y la mirada del público.

Además era un texto que señalaba un compromiso ético y social con la educación y el juego del niño, dicho en un foro universitario, creo que remarcaba el discurso ético y político de hablar de la educación desde CU.

Después del texto que yo tenía, sólo se presentaban dos secuencias más de movimientos, sin texto. Donde los actores eran acibillados por los gobernantes, símbolo del poder que aniquila toda la fuerza joven representante de un conato de cambio social, una alarma para el sistema, que debe ser acallada. Estas secuencias físicas también fueron de las primeras ideas que Alberto Villarreal quería presentar necesariamente en su obra, el sentido de masa, lucha y muerte. Musicalizado con una especie de marcha militar. De las primeras que trabajamos y pulimos en cada ensayo. En esta secuencia, me reincorporé ya que se salió un chico del proceso y tuve que llenar el hueco que se dejaba. No ocupé el lugar que siempre me tocaba, sino que me tuve que adaptar y coordinarme nuevamente con mis compañeros. A lo que no me incorporé fue a las *barridas al estilo primaria* que se hacían al final porque ya había “barredores” que tenían una técnica más depurada y yo no había practicado; además de que en un ensayo antes de mi fractura de pie, me tocó una caída fuerte que me dejó tirada en el piso por un golpe en la cabeza.

Definitivamente, fue un montaje de aprendizajes y golpes, literalmente, donde nuestro sentido de equipo y resistencia se puso a prueba.

Era un espacio donde se cruzaban muchos temas, que se relacionan. Cada uno podría tener su propio desarrollo, pero al exponerlos en un espacio escénico, conviven y generan otros vínculos donde se convierten hasta cierto punto en dramáticos para el espectador. Es donde la pluralidad del teatro se hace única y se hace necesaria para la sociedad. Es por eso que veo que el teatro de Alberto Villarreal, genera conexiones que no se ven en otro lugar, que transgreden necesariamente, para dismantelar un sistema de ideologías falso y genera un espacio para re-significar y cuestionar. Genera más conexiones y complejiza los discursos, no reduciéndolos, porque la vida es caótica y compleja y tiene conexiones que no son evidentes, pero existen.

En una de las últimas secuencias los actores se levantaban y directamente a público tenían treinta segundos para demostrar su amor y otros sesenta segundos para demostrar su odio, como si fueran entes programados para descargar sus emociones en ese lapso de tiempo, como evacuar, desalojar lo que no sirve y seguir con su vida tranquilamente para seguir sobreviviendo bajo las reglas del sistema.¹⁵⁷ También fue de los primeros ejercicios actorales que hicimos en la “ex-Madriguera”, el cual se incluyó en el montaje. En esta secuencia yo estaba contemplada, pero fue de las que más me dolió dejar ya que implicaba un nivel de honestidad actoral, catártico, disfrutable.

Sin embargo, la avalancha de disparos contra el público continuaba. En ese momento, Alberto Villarreal optó por proponer su penúltimo texto que se enlaza con esta imagen anterior. Donde da lugar a mi tercera intervención con otro texto para reflexionar acerca de la importancia del jugar en la educación.

Bueno, creo que cerraba con broche de oro. No porque yo decía el texto, sino porque le da la vuelta al juego de las palabras clave en su montaje *Desmontaje*: juego, competencia, poder, educación, gobierno, sistema, libertad, represión, supervivencia pero hay una puerta importante: el arte. Es decir, la obra de arte necesita del juego para hacerse vivir y ese es el recurso de Alberto Villarreal en este montaje y bueno también por ello el título de mi informe.

Sin llegar a ninguna conclusión todavía, desde mi mera interpretación y experiencia. Tocó un punto fundamental, el papel del arte en la sociedad, ¿para qué el arte? Transitó de lo particular a lo general. Empezó hablando de CU y por medio de las múltiples conexiones que permitió este tipo de experiencia de teatro posdramático se llegó a un panorama general, donde todo lo anterior cobró sentido al dejarnos ver estas preguntas. Al menos a mí como interesada en el teatro, que busco sentido a mí quehacer, me tocó profundamente, y me hizo tener otra perspectiva preguntándome, quién soy yo y qué puedo enseñar del arte, qué

¹⁵⁷ Esta idea fue tomada por Alberto del libro de 1984, de Orwell. En un principio del montaje ese libro junto con *Rebelión en la granja*, de él mismo y *Masa y poder* de Elías Canetti, fueron pilares del proceso, hasta derivar en *Desmontaje*...

tengo que decir. Porque al final de cuentas es una carrera de expresión artística y como instrumento expresivo me hizo ver cuál es el nivel de compromiso para con mi quehacer en el teatro y para seguir un mismo sistema educativo o no, ya que una de mis posibilidades de mi quehacer es la enseñanza de y a través del teatro, las cuales veo como un punto de partida para reaprender o desaprender y compartir con los demás el descubrimiento y juego a través del arte.

Tomando este punto como una de las piezas claves, el discurso escénico de Alberto Villarreal no terminaba ahí. El equipo de actores se levantaba y terminaba con un juego más, las *barridas* por ganar el lugar del otro. Y cada actor iba diciendo cronológicamente un acontecimiento de la historia y fundación de la UNAM. Mientras que la corista/bailarina (ósea yo) del grupo *Los 30 tíos*, bailaba hasta la desarticulación al igual que la música incrementaba hasta la estridencia y regresaba el caos, punto de partida de las obras de Alberto Villarreal. Que como lo ha dicho en sus ensayos, el caos es una forma de conocimiento y de ahí se parte. El público salía por donde entró, consternado porque las barridas no terminaban y ya los estaban desalojando y no sabían si aplaudir encima del ruido y el movimiento o quedarse parados o no aplaudir y molestarse porque no entendían nada y decir que eso no era teatro.

El final para mí era arduo porque era alcanzar un nivel de energía que fuera en aumento y variaba cada función porque dependía de la rapidez del público para dejar la sala y yo debía seguir bailando. Creo que hubo varias funciones en las que sentí que mi corazón ya no podía latir más rápido y sentía que iba a salirse del pecho, pero no podía parar. Era una locura. Recuerdo que mi hijo fue a ver una función y después me decía que jugáramos al teatro y lo que recordó más es que había luces de colores y que bailaba todo el tiempo como trompo.

Capítulo 3. Testimonios

3.1 Experiencias del equipo y del público

Me di a la tarea de hacer este sondeo entre el equipo de creadores, asistentes de dirección, producción, actores, y por supuesto, el público. Debido a que me interesa la lectura del otro, qué lee, qué siente y cómo se crea este hecho escénico. Como expresa Jorge Dubatti: “La construcción de sentido en la producción no se da como la ilustración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva a posteriori de la construcción de la poética.”¹⁵⁸ Este sentido es gestado en la percepción del otro, del que lo ve, el espectador, el último eslabón para que suceda el hecho escénico. Es el lugar vivo a donde llega el sentido poético de todo el trabajo. De ahí creo prudente la pertinencia de este capítulo.

En mis observaciones, me percaté de que el público en su mayoría eran universitarios, jóvenes, egresados y familia de universitarios. Esto me trae a colación lo que había leído anteriormente de Luis Mario Moncada, donde menciona que el público de Alberto Villarreal es en esencia joven. Aunado a ello, Alberto Villarreal, habla desde y para un público joven, él lo dijo en algún momento, que los jóvenes poseen un espíritu de lucha que le interesa, de pasión, de arrojo, no tienen corrompidos los ideales con los que sueñan, todavía. A mi ver, exalta la vida de la juventud o la juventud de la vida donde se toman las decisiones de rumbo más importantes, de seguir por la lucha de un ideal o claudicar. Es una crítica fuerte a la sociedad, a la juventud, al éxito, a la búsqueda verdadera del ser.

Javier Márquez también observa que en su mayoría atrae a un público joven¹⁵⁹. Y deja ver un cuestionamiento al respecto de la juventud. Si la juventud primordialmente es seguidora de esta vanguardia, que pasará al pasar de los años

¹⁵⁸ Jorge Dubatti, “Dramaturgia (s) y canon de la multiplicidad en el Buenos Aires de la posdictadura (1983-2003)” en Moncada, Luis Mario (compilador) *Versus Aristóteles- Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, 2004, México DF, Anónimo Drama Ediciones, p. 68.

¹⁵⁹ Márquez, *Loc. cit.*

si es asimilada como tradición. Es interesante, pero aún falta mucho tiempo para una penetrabilidad del teatro mayor en la sociedad y un crecimiento en todos los sentidos de la cultura, desde mi punto de vista. Por lo tanto, la juventud es receptora y creadora, primordialmente de esta ola de agua viva que mueve el teatro de Alberto Villarreal.

Veamos pues, la huella en la percepción desde los creadores, jóvenes todos, el público en su mayoría joven, y el director, de espíritu siempre joven.

EQUIPO CREATIVO

David Jiménez Sánchez¹⁶⁰ (Asistente de dirección)

1) ¿Qué significó para ti este proyecto?

Desmontaje hecho en CU se convirtió en la posibilidad de exploración de elementos escénicos no estudiados directamente, como:

Trabajar con más de 4 actores.

Sustentar la puesta en pocos textos y secuencias de movimientos.

Trabajar con una banda en vivo.

Sin duda, este montaje fue la confrontación de una poética personal con un distinto sistema de producción y ejecución.

2) ¿Cuáles son las palabras clave que crees que hicieron a este montaje?

Secuencia. Repetición. Movimiento.

3) ¿Cuál fue tu aportación (en tu área) y cuál tu aprendizaje?

Propiciar el ambiente de trabajo para la repetición de las secuencias montadas por Villarreal. Revisar, corregir y repetir el trazo de la obra.

El aprendizaje se refleja en encontrar la dinámica grupal para el trabajo y el mejoramiento del proceso. La relación con los actores, al ser de gran número implicaba una dinámica distinta de trabajo a la que yo estaba acostumbrado.

4) ¿Cuál fue la pertinencia para ti de esta obra?

¹⁶⁰ Entrevista a David Jiménez Sánchez por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* vía correo electrónico, el 5 de abril de 2011.

Pertinencia: Un proceso de teatro profesional con un equipo de recién egresados debe ser un ejercicio obligado en todos los foros del circuito profesional. *Desmontaje hecho en CU* es, sin duda, un proceso en donde desarrollé muchas de mis capacidades como director de escena, como la comunicación con el actor, la comunicación con la producción, el diseño de un ensayo de repetición, etc.

Jimena Vera¹⁶¹ (actriz)

1) ¿Qué significó para ti este proyecto?

Este proyecto significó mucho para mí, sobre todo para mi crecimiento actoral en un aspecto ya profesional. Fue la primera vez que tuve temporada; además, estar en un teatro como el Sor Juana, lo hizo mucho más especial, es decir, a partir de ahora está en mi *curriculum* y eso lo tengo a mi favor. Por otro lado, compartir con tanta gente el escenario y el *backstage* fue todo un reto, es muy difícil organizar a tanta gente, pero creo que todos, a pesar de discusiones, mal entendidos y desesperaciones, terminamos conectándonos con un solo fin: dar una buena función cada mañana del fin de semana, aunque tal vez nunca se dio la función ideal o esperada por los directores (Villarreal y David Jiménez).

Con el proyecto también maduré profesionalmente, aprendí que el que llega temprano, es constante y se muestra interesado obtendrá más oportunidades de trabajar. Entendí el dicho que dice: "crea fama y échate a dormir". Ya no se trataba de un proyecto únicamente escolar, se fue convirtiendo poco a poco en algo más profesional, a pesar de no recibir paga, pero la actitud que uno debía tener era siempre la de profesionalismo.

Este proyecto coincidió con que yo estaba terminando la licenciatura pero comenzaba a enfrentarme con la realidad (profesional, sobre todo), entonces el estar en *Desmontaje*... me funcionó como puente para entrar poco a poco a lo que yo me propongo hacer y de lo que me propongo vivir. Así, la etapa de la facultad no se terminó abruptamente cuando comenzaron las vacaciones de verano, si no que me mantuve ocupada un tiempo dando temporada, observando el mecanismo de un proceso de montaje, así como la preparación física y mental por la que tiene que pasar un actor en un espectáculo como éste. Con todo esto quiero decir que no me quedé sin hacer nada una vez terminados mis créditos y qué mejor que comenzar una etapa nueva en tu vida que con un proyecto como este.

Agradezco mucho a todos mis compañeros, a todos los que participaron porque me ayudaron a madurar como persona y como actriz.

2) ¿Qué descubriste como actor en tu trabajo en este montaje?

La importancia de una buena condición física. Entre otras cosas como: un actor siempre debe ser puntual, no puede faltar a ensayos generales. Entre los aspectos personales descubrí la importancia de la atención, la desinhibición, ser uno mismo, respirar correctamente y sobre todo siempre llegar a ensayar con energía, llenar de energía el espacio en el que actúas, dar lo máximo, sentir que estás presente todo el tiempo, lo cual fue algo en lo que Villarreal siempre insistía, pero pocas veces logramos.

Otra cosa muy importante que aprendí fue a trabajar en equipo, para y por el otro, considerar al otro en cada movimiento y cuidar a mis compañeros en el escenario y durante ensayos.

3) ¿Cómo fue tu proceso?

¹⁶¹ Entrevista a Jimena Vera por Jazmín Arizmendi a cerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* vía correo electrónico el 30 de marzo de 2011.

¿Mi proceso durante el montaje? No lo tengo muy claro en realidad. Fue un proceso largo de un año. Pase por etapas de entusiasmo y por otras de desánimo cuando el proyecto parecía venirse abajo. Respecto a mi proceso actoral, tampoco tengo mucho que decir, a estas alturas tengo más claros los aprendizajes, las cosas buenas que me llevo del montaje.

4) ¿Por qué decidiste seguir?

Porque siempre fue un proyecto en el que quise participar y quería ver terminado. Además, me interesaba mucho experimentar la sensación que se tiene cuando uno tiene temporada, pues era mi primera vez. Quería estar ya no como espectadora sino como actriz en el foro Sor Juana. Otra razón por la que decidí estar fue porque me comprometí, no solamente conmigo misma sino con mis compañeros a participar en el proyecto y por eso era difícil dejarlo, nunca quise dejarlo.

5) ¿Cómo definirías este montaje? ¿Cuáles son las palabras clave que crees que hicieron a este montaje?

Un montaje caótico, pero que sobrevivió gracias a la unión y compañerismo de quienes formaban parte de él. A pesar del abandono por parte del director, de la falta de apoyo, de la poca producción, de la ausencia de paga y en ocasiones de la explotación mental y física.

Las palabras clave que se me ocurren ahora son: proyecto huérfano. Enriquecedor. Aleccionador.

Roberto Morales¹⁶² (director de la banda *Los 30 Tíos*)

1) ¿Qué significó para ti este proyecto?

Lo importante para mí en este proyecto fue el trabajo en conjunto de músicos, actores y productores para lograr un producto integral. Siendo que la obra tenía mucho ritmo y acción se prestó muy bien para que la música fuese un factor no solo de apoyo sino un elemento estético más.

2) ¿Cuáles son las palabras clave que crees que hicieron a este montaje?

Improvisación, ritmo, dinamismo, fuerza, trabajo en equipo, crítica universitaria.

3) ¿Cómo fue tu proceso de trabajo (algunas dificultades o inconveniencias)?

La idea fue generar tensión y contraste en las escenas y creo que funcionó bien. El trabajo de composición fue divertido pues se fue gestando durante los ensayos, dejando así que las melodías y temas fueran saliendo en el momento. Ya después en el estudio se trabajaron los temas a detalle y se ensamblaron con el grupo y los actores. Una de las cosas que requirió mayor atención fue la interiorización de parte de los actores de las piezas musicales, de tal suerte que todos los movimientos escénicos coincidieran perfectamente con la música.

4) ¿Cuál fue la pertinencia para ti de esta obra?

Propone una visión diferente, crítica y constructiva a la vez, de la UNAM en todos sus ángulos.

¹⁶² Entrevista a Roberto Morales por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* vía correo electrónico el 22 de marzo de 2011.

Valentina Veranda (actriz)

1) ¿Qué significó para ti este proyecto?

Uno de los primeros acercamientos a la vida profesional dentro del teatro, con la oportunidad de ser dirigida por una persona con la trayectoria de Alberto Villarreal y el equipo de Artillería y una temporada en uno de los foros teatrales más importantes del país, además de trabajar en una puesta en escena que tocaba el ser Universitario desde diversas aristas.

2) Desde tu punto de vista, ¿cuál fue la pertinencia de esta obra?

Una visión sobre la vida universitaria pasando por lo cotidiano, hasta lo institucional e histórico.

3) ¿Qué descubriste como actor en tu trabajo en este montaje?

El trabajo energético y de tono corporal, principalmente, y el ser parte de un discurso que se va articulando durante el proceso de trabajo. Contrario a un montaje a partir de un texto y personajes previamente establecidos.

4) ¿Por qué decidiste seguir?

Por la confianza en el director principalmente y su propuesta escénica. Y por el reto de trabajar con todo el equipo creativo, técnico y de producción.

5) ¿Cómo definirías este montaje? ¿Cuáles son las palabras clave que crees que hicieron a este montaje?

Perseverancia, paciencia, energía, confianza, entrega, aprendizaje, convivencia, tolerancia, propuesta, proyecto.

Cosette Borges¹⁶³ (actriz)

1) ¿Qué significa este proyecto para ti?

Este proyecto significa para mí, pues muchas cosas, principalmente un avance en mi trayectoria como actriz. Un acercamiento más interesante del teatro profesional, un gran reto físico y el permitir adaptarme a un grupo de personas, el ver cuestionada mi voluntad creadora, ver qué tanta disposición tengo de trabajar.

2) ¿Cuál fue la pertinencia para ti de esta obra?

Esta obra fue muy pertinente en el punto en el que estoy porque fue cuando yo iba saliendo de la carrera, porque coincidió con que terminé otra temporada que fue creada con compañeros de la facultad e inmediatamente entré a ésta y fue un seguimiento profesional. No he descansado y mi trabajo ha sido, pues enriquecido al presentarlo al público, eso.

3) ¿Cuál fue tu aportación como actriz y tu aprendizaje?

Pues de las cosas que descubrí en mi trabajo actoral en este proyecto, primero fue la responsabilidad. Sí; principalmente la responsabilidad porque en un primer momento uno cree que es responsable y que cumple, pero después en procesos

¹⁶³ Entrevista a Cosette Borges por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* grabación de 4'57" en grabadora de voz *Ipod*, realizada en el Centro Cultural Universitario el 6 de noviembre de 2010.

tan largos y tan pesados de ensayos pues se ve doblegado ese punto, se ve cuestionado y en mí lo vi. Me di cuenta de que no era tan responsable como yo creía entonces. Pero decidí querer estar aquí y me hizo darme cuenta de la magnitud de la responsabilidad que debía asumir entonces, eso me agradó mucho. También el hecho de que a veces no están todos en todas las escenas y tal vez no estás en todo el momento pero aún así sigues trabajando porque estás en escena y estás trabajando y aunque sean coreografías muy específicas y rígidas tienes que trabajar desde esto del realismo soy yo. Pues más allá de no hacer movimientos por movimientos y no por cumplir una coreografía sino realmente poner una intención, por muy mínima que sea pero siempre ponerla e intentar desarrollarla y eso es lo que yo vi, que son cosas que se tienen que ir desarrollando en el transcurso de los ensayos y en la obra y eso es lo que me ha gustado y son las herramientas que más he desarrollado. También, la paciencia grupal, la responsabilidad y el trabajo actoral en coreografías.

4) ¿Por qué decidiste seguir en el proceso?

Porque somos muchos y porque íbamos a tener una temporada en el Sor Juana y el tema me agradaba. El tema que inició siendo como un tema que tendía como hacia lo político, eso me agradaba y que fuéramos muchos, así en masa, eso me gustó mucho. Y después con el bache que hubo de tiempo con los ensayos y por la producción, realmente no fue tan fácil hacer un montaje creado por la Facultad. Estas oportunidades son pocas y con tantos actores y que aparte se vaya a presentar en el Sor Juana y pues no sé, por esa razón estoy y sigo aquí. A parte, con muchas de las personas que trabajan en este montaje comparto muchas ideas creativas, ideas del teatro y la forma de trabajar y otras que no conocía pero que me interesaba conocer, entonces eso también. La verdad me he enriquecido mucho de mis compañeros.

5) ¿Cómo definirías a este montaje?

Este montaje lo defino como un musical, como un musical alternativo, sí, donde se habla de CU. Las palabras clave que creo que hablan de este montaje pues son la música, la energía y cardumen, sí. La idea del pez cardumen, actuar como un cardumen.

6) ¿Cómo te sientes ahora en el proceso?

¿Cómo me siento a estas alturas de la temporada? Pues me siento apenas arrancando y ya va a terminar. Me siento como que apenas estamos homogenizando ciertas cosas, que los momentos se enriquecen actoralmente, apenas están llenándose de algún modo. Siento que apenas los directores o asistentes o los que están externos, no sé en la parte de dirección qué digan... pues que esta obra no resulta y es un fracaso y no cuaja. Yo me siento bien, siento que yo he trabajado a nivel actoral, pues eso he procurado no consentirme en todos los sentidos. Al principio creo que sí lo hice, por eso decía eso de la responsabilidad, pero conforme fue pasando el proceso de ensayos he intentado eliminar eso y ahora en la temporada me siento muy consciente y bien, la verdad siento que apenas está despegando la obra y ya va a terminar, ya.

Meztli Gutiérrez¹⁶⁴(actriz)

¹⁶⁴ Entrevista a Meztli Gutiérrez por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 4'20" en grabadora de voz Ipod, realizada en el Centro Cultural Universitario el 6 de noviembre de 2010.

1) ¿Qué significa este montaje?

Para mí, este proyecto significa el primer montaje a nivel profesional que hago. Porque el rigor con el que se ha trabajado, para mí es diferente, porque se buscan más resultados, no importa tanto cómo lo logres sino te piden resultados. Y es la diferencia que veo con proyectos que hice en la escuela, que aunque igual tratamos de ser lo más profesionales posible, de hecho ganamos el universitario del año pasado, pues era un buen trabajo y sí estábamos ahí todos, estaba muy bien organizado, sí había la parte de producción, dirección... pero aún así el director junto con nosotros estábamos aprendiendo. Entonces, de repente, pues era eso, se te toleraban algunas cosas, como que no salió alguna escena, como que la tallereábamos juntos, era como un proceso de escuela, todavía, entre todos. Y aquí he sentido, que muchas veces no hemos estado a la altura. Bueno, yo a veces no me he sentido a la altura de eso, de llegar y dar resultados, porque ya no se espera que *tallerees* algo, sino que ya eres actor, y ya sabes que tienes que llegar a hacer y ya nada más te dicen tal, tal y tú lo tienes que dar, ¿no? Y creo que eso ha sido bastante complicado.

2) ¿Cuál es la pertinencia de esta obra para mí?

Me parece que estoy muy contenta de estar en un montaje que hable de la UNAM, a 100 años de su fundación, me ha enriquecido mucho y está a la par de una clase que estoy llevando ahorita donde estoy viendo la historia de la educación en México y sí he valorado muchísimo más mi estadía aquí ahora que ya me voy, pero de verdad creo que es un privilegio y una obligación, que muy pocas veces lo vemos así.

3) ¿Por qué decidiste continuar?

Yo decidí seguir en este montaje porque ya habían pasado 5 meses y dije, si yo estoy aquí cinco meses, pues ya ni modo que me vaya y luego ya habían pasado diez, dije, bueno si ya pasaron diez no me puedo ir ahora y luego ya había pasado un año y dije, no pues ya, tengo que estar aquí y aparte Alberto Villarreal es uno de mis directores favoritos, bueno de aquí de México, siempre me ha gustado lo que hace, creo que entiendo su lenguaje, no sé, sí me gusta bastante.

4) ¿Cómo fue tu proceso?

Y sobre mi proceso como actriz, en este montaje creo que he aprendido a ser más propositiva, y así sin tantos miedos, como que simplemente he aprendido eso, a hacer las cosas y Alberto ha sido muy generoso en eso. Creo que siempre nos escucha siempre escucha lo que estás haciendo y de ahí lo toma y te va guiando y es muy padre trabajar así, si sientes que eres escuchada y que eres parte del proyecto, no nada más ahí como un títere, que podría parecer, ¿no? por todo el mecanismo físico, máquinas, que manejamos en la obra.

5) ¿Cuáles son las palabras que definen este montaje?

No sé serían muchos antónimos, como constancia e inconstancia. También ha sido una constante y creímos que lo íbamos a superar, pero hasta ahora ya nuestro penúltimo ensayo pues, no llegó un compañero, yo llegué veinte minutos tarde... o sea, es algo que nos marcó siempre, ¿no? Y aún así, no sé, todos permanecemos juntos porque pues sí, sí hay un cariño por el trabajo, cada vez nos divertimos más en la obra. También la unión de grupo, pero a la vez creo que nos costó muchísimo trabajo, creo que apenas así como a unos tres meses antes de estrenar en el

universitario, creo que apenas se empezó a formar el grupo. Porque son dos, tres generaciones. Bueno hay dos chicos de dos generaciones que ya egresaron, otros que apenas estaban egresando y la mía que era la más reciente, entonces éramos muy diferentes, sobretodo la generación pasada, fue muy difícil. Yo sentí que siempre estaban a la defensiva, fue muy difícil trabajar en grupo, muy, muy difícil y creo que hasta apenas lo logramos y pues me siento contenta porque he llegado todos estos meses al Sor Juana, que es un foro que me encanta y si a dar función y he reafirmado que sí quiero esto para mi vida, que quiero llegar así a la mañana al teatro y no a una oficina. Y también me siento un poco, no sé si triste, pero consciente de que hay cosas de que nunca alcanzamos, que nunca nos salieron y aunque también, en contraparte, conseguimos otras, no sé, pero creo que hay partes que llenamos con...no sé con qué, con energía, sobre todo a falta de precisión y de sí mucho entrenamiento pues no, la mayoría no tenemos, si es una deficiencia del Colegio, aunque cada quién es responsable de su entrenamiento si no hay una constante.

Luis Daniel Pérez¹⁶⁵ (actor)

1) ¿Qué significó para ti este montaje?

Yo soy Luis Daniel Pérez, soy actor, egresado de la facultad de filosofía y letras, tengo 25 años. Y entré al montaje desmontaje hecho en CU dirigido por Alberto Villarreal porque tenía muchas ganas de trabajar con este director, en primer lugar; en segundo lugar porque tenía que seguir con mi entrenamiento como actor, creo que es importante para un actor seguir entrenándose, buscando proyectos, buscando directores, relacionándose con la gente para abrirse campo laboral. Esta obra para mí significa, significó, desde el principio, un gran reto porque no conocía nada sobre el director y fue un trabajo completamente distinto al que había hecho antes, en primer lugar trabajar con muchos actores, al principio éramos como veinticinco, después se fueron yendo algunos, pero quedamos como dieciséis actores. Entonces trabajar tantos actores en escena y estar tantos actores en escena es un poco complicado, nunca lo había hecho y esa fue una de las grandes experiencias que me llevo con este montaje. La coordinación, la puntualidad, la responsabilidad, la entrega de todos porque si uno falla nos retrasamos, o no avanzábamos como quería Alberto Villarreal. Y otra de las experiencias que me llevo es el modo de trabajo de Villarreal, creo que es un modo muy preciso, muy exigente, este montaje tiene mucho trabajo corporal, mucha precisión, mucho vocal y creo que me doy cuenta de las deficiencias que tenemos como actores, como egresados de la Facultad de Filosofía y Letras, creo que tenemos nosotros un gran trabajo a seguir saliendo de la carrera, por eso es que tenemos que seguir entrenando corporalmente, vocalmente y es un reto que me llevo y una gran confrontación al decir que yo no tengo esas herramientas, ahora cómo le voy a hacer para conseguir eso que me hace falta. Siento que Alberto nos exigía mucho porque él daba por hecho que teníamos muchas cosas, cuando nosotros no las teníamos, pero a pesar de todo nos exigía que llegáramos a más, ¿no?

2) ¿Cómo definirías esta obra?

Creo que esta obra se define en tres palabras importantes, responsabilidad, entrega y pasión. Y digo pasión al final porque creo que fue más de un año de trabajo, sobretodo de ensayos exhaustivos en los que teníamos que llegar puntual siempre porque si no, no se hacían las cosas y si no tienes la pasión de estar ahí

¹⁶⁵ Entrevista a Luis Daniel Pérez por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU*, grabación de 6'20" realizada en el Centro Cultural Universitario el 13 de noviembre de 2010.

pues te vas o no lo haces o no llegas puntual o no te aprendes el texto o no haces lo que tienes que hacer: tu trabajo de actor.

3) ¿Por qué decidiste seguir en el proceso?

Y creo que yo seguí en el montaje porque mi objetivo desde el principio fue: quiero trabajar con Alberto Villarreal, quiero seguir relacionándome y quiero seguir ganando experiencia como actor y eso fue mi motivo principal para no salirme del montaje. Porque, bueno, he estado aprendiendo a duras penas con mucho esfuerzo la posición corporal, la atención en escena, estar siempre atento, el no dispersarme, estar en tono corporal, en presencia, en voz, en todo. Eso es como el gran aprendizaje, como un gran laboratorio actoral que nos dejó este montaje y eso es lo que me llevo de este montaje y ya.

4) ¿Cómo te sientes en este momento en el proceso?

Pues a estas alturas del montaje, ¿qué puedo decir? Hemos tenido como muchos altibajos en el proceso de ensayos, incluso la temporada, pero por una parte me siento muy satisfecho porque logré mi objetivo y en segundo lugar creo que también me llevo como una decepción por parte de la producción, por parte del equipo creativo y de nosotros como actores, porque pudimos haber llegado más lejos desde el principio y no lo pudimos hacer por culpa de todos, incluso desde el director porque el director en la temporada estuvo como tres funciones o cuatro. Y, bueno, son cosas que vas aprendiendo en un proceso tan largo y tan profesional como este. Otro de las decepciones que me llevo del montaje es que no hubo, creo yo, una gran entrega de parte de la producción, de los productores, de los asistentes con el cuidado del vestuario, de la producción, de los dineros, no de que nos pagaran a todos porque yo sabía desde el principio que no nos iban a pagar, ya sabía cómo se iba a manejar. Pero con esto de que nosotros lleváramos el vestuario, con eso de que los tenis iban a ser *panam* y no eran tan adecuados para todo el trabajo físico que estábamos haciendo, que podíamos llegar a lesionarnos el tobillo o lo que sea. Como pequeños detalles que se fueron acumulando que a mi parecer estaban mal, a mí no me gustaron. Pero fuera de eso, creo que como actor me llevo muchas cosas, el lidiar con este tipo de cosas de producción, que no se dan, el lidiar conmigo mismo como actor y con mis compañeros, con el director, con el asistente, es un gran trabajo y un gran aprendizaje que me llevo porque yo creo que en esta carrera uno como actor se enfrenta con muchas cosas, el no tener como la disposición para trabajar con la gente, o no tener la apertura para decir hay otras posibilidades de hacer teatro, mucha paciencia mucha entrega. Creo que eso es lo que me llevo, lo que tienes que aprender como actor, porque al principio, sales de la carrera pues no tienes como las palancas para aventarte, bueno ya tengo un título, ya voy a salir y ya voy a conseguir trabajo muy fácil y realmente no es así, porque tienes que ceder tú como actor muchas cosas, al principio para ganar otras en el futuro. Creo que ese es el gran aprendizaje que me llevo, la paciencia y la constancia, el estar siempre luchando y conseguir lo que quieres.

IMPRESIONES DEL PÚBLICO:

- **Daniel Godínez Nibon¹⁶⁶. Artista visual, 25 años.**
- -Mira, a mí me gustó mucho. Yo soy universitario también, soy estudiante de la ENAP. También siento un poco que no haya estado presente mi escuelita, ¿no? Y pues la UNAM es algo muy grande y CU aparte de la UNAM, pues creo que puede ser contemplado, la escuela de música también. Me gusta que desde el inicio nunca sabes cuándo empieza la obra. No sé tú, ese tipo de cosas están padres, ¿no? Que todo el tiempo están como bien cocainómanos, pareciera, ¿no? Es la impresión que me da y tiende a ser un poco estresante, pero divertido, ¿no? Yo veía gente grande, de edad, que estaba sonriendo mucho, porque sí veía como, pues como que se contagia, ¿no? Me gusto eso, ¿no? Me gustó. Esas son mis impresiones. Me pareció una obra extraña. Yo no soy muy asiduo al teatro ¿si me entiendes? Pero sí es un poco extraña porque todo es como una especie de hormiguero, ¿no? Cómo funcionan los hormigueros así como un solo animal, ¿no? Entonces como empieza a repetir lo que está diciendo cuando se empiezan a dar sus barridas, por ejemplo, eso está padre. Ya al final no está tan padre porque ya no se entiende, ¿no? Pero a lo mejor es parte de. Y la continuidad a veces es un poco difícil de agarrarle. Pero sí está padre que estén los estudiantes como un sólo hormiguero y como un sólo ser, ¿no? Que entre todos explican y entre todos hablan de la fauna y los pormenores de la escuela, ¿no? Como la cafetería y así, ¿no? Eso está padre, además es un poco informativo, ¿no? Estuvo bien. Pues mucho movimiento, creo que es una obra muy padre, me sorprendió ver en el folleto también que el director es tan joven, yo he visto una obra de él, la de *réquiem de cuerpo presente*, y me gustó mucho esa obra. Yo decía, ay, ¿qué le pasa? Y luego resulta que el güey tiene como treinta y tres años, ¿no? Pero es bueno, su trabajo me gusta un buen, me gustó mucho. Y, pues felicitarlos porque haya decidido trabajar con jóvenes. Me parece muy congruente también, el hecho de haber trabajado con estudiantes paseantes, como dicen, que están en último semestre y así para hablar sobre la misma escuela, es bastante congruente, creo que es una obra congruente, un poco conceptual, como que no sabes en qué momento termina, o ¿se termina? O qué? Sí me quedé con esa laguna, pero también eso me gustó, como el inicio y el final nunca son como claros, pero aún así le faltó como siento algo un poco y... ya.
- **Oscar Beltrán, actor peruano.**
- Estoy aquí desde hace un año y este... me gustó el montaje porque vi como las fases de la actuación que son el training físico y la preparación y vi a varios actores entregándose por no sé cuánto tiempo pero, esa energía es la que mantiene a la gente y el mensaje de la obra también está bueno, ¿no? Con la educación y la juventud, la gente, la generación *nini* en verdad sí es una cosa de la que hay que preocuparse, ¿no? Y que la gente joven esté con ese mensaje es importante y eso me gustó mucho.

Selene Guerra Ramírez¹⁶⁷, estudiante de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

¹⁶⁶ Entrevista a Daniel Godínez Nibon por Jazmín Arizmendi acerca de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 3' 21" en grabadora de voz Ipod, realizada en el Centro Cultural Universitario el 16 de octubre 2010.

¹⁶⁷ Entrevista a Selene Guerra Ramírez por Jazmín Arizmendi acerca de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 2' 34" en grabadora de voz Ipod, realizada en el Centro Cultural Universitario el 16 de octubre 2010.

- La obra me pareció muy interesante, como que es una forma muy divertida, muy dinámica de conocer la historia de CU, la verdad hay cosas que yo ni sabía o que ni por la mente me pasaban, muy, muy buena.

Alejandro Guerra, estudiante de administración de la UNAM.

- Una forma abstracta de ver la vida universitaria, muy de otro concepto que realmente te plasma la realidad muy sutilmente, así de una forma que te llega en lo personal y dices *orale, wow*. La forma de vida del estudiante, el gobierno de la escuela, en lo personal sí, como que hay mucho por madurar tanto parte del alumno como parte de...pues de toda la gente, los de arriba y los de abajo y los de en medio...jajaja...pero muy buena obra...muchas felicidades.

Fernando Zamora Rodríguez, estudiante de la facultad de Economía, UNAM. 20 años.

- A cerca de la obra se me hizo buena, ya que nos muestra de una forma interactiva, didáctica, cómo se vive en la UNAM, como nación, sus grandes aportes, sus errores, lo que le falta por mejorar a la UNAM y cómo influye en la vida diaria, ya sea del gobierno, de cada uno y que para poder cambiar necesitamos empezar por uno mismo y la recomiendo mucho, muy buenos actores.

Lilia Courtois, ama de casa, 56 años.

- Me llamo Lilia Courtois, soy esteticista, pero ahora soy ama de casa, tengo 56 años. Siento que hubo mucho talento, pero hubo algo, como que todavía no entendía, había mucha incoherencia, como que había cosas que no hilaba, incluso le decía a mi esposo, sabes que hay mucho talento, mucho, mucho talento, pero siento que lo desperdiciaron en esta obra, había cosas que yo no entendía, digamos de una cosa empezaba otra y no había coherencia. Pero si estuvo bien.

Christian Iván Preciado Courtois, estudiante de Letras Hispánicas.

- No tiene sentido para mí, se me hizo muy inconexa. Creo que hay diez y seis actores rompiéndose la madre, está padre, pero como que no hay mucho trabajo de dirección, tampoco hay trabajo de dramaturgia y de pronto se pierde el sentido, creo que si tiene como bonitas partes de musicales, pero no tiene como estructura, no hay argumento...y ya.

Chintia Yazmín Preciado Courtois, estudiante de actuación en ARGOS.

- Creo que muchas partes sí tiene sentido, tal vez el inicio cuando empiezan a decir todo el mapa de CU, pero después siento que se pierde, me perdí en la obra, no supe de qué estaban hablando, no se les entendía. Muchos estaban tan cansados que jadeaban tanto y hablaban tan rápido que no les entendía nada...este...no me gustó, la verdad creo que también hay un desperdicio de actores cuando los dejan sentados...este... siento que deberían estar en escena, ¿para qué los tienen ahí si deberían estar en escena? creo que, más que nada eso. Me gustó la banda que estuviera tocando y me gustó que estuvieras bailando, creo que es una de las buenas cosas, pero creo que de repente se escuchaba tanto la música que no se escuchaban las voces de los actores y empezaban a lastimarse y menos se les entendía, creo que tú eres una de las pocas personas que proyectó muy bien su voz y en toda la obra se te escuchaba bien a parte del desgaste que tenías fuerte, entonces...pero no, no me gustó.

Gabriela Alejandra Gallegos Ángeles¹⁶⁸, estudiante de letras clásicas.

- Yo asistí a esta obra y me pareció realmente buena, muy energética, incluso me transmitió eso a mí. El mensaje que da es bastante fuerte, entonces te hace reflexionar, yo lo sentí muy profundo y hasta me movía el interior y hasta ganas de llorar me dieron. Este, pues es todo, gracias.

Benjamín Sosa¹⁶⁹, estudiante de geografía.

- Para mí la obra refleja lo que es la vida de un estudiante universitario, sea puma, sea de cualquier otra universidad, realmente son esos conflictos y esas preguntas que llegamos a ponernos dentro del transcurso de nuestras carreras. Realmente me gustó mucho la obra, es muy dinámica, es muy explosiva y me gustó mucho la forma en cómo se va conjuntando la historia de la Universidad. Toda esa dinámica que existe dentro de la comunidad universitaria y la descripción que se hace. Todo lo que es el campus universitario eso fue lo que más me gustó.

Las impresiones que aquí se presentaron fueron registradas por una servidora a lo largo de la temporada a través de una grabadora de voz. El hecho de que no presentara mayor número de entrevistas fue porque en cada función al terminar siempre había notas con el director o con el asistente y no me era posible sondear fuera a la gente que iba saliendo del teatro.

Sin embargo, con esta pequeña muestra veo que la recepción en su mayoría fue de jóvenes que, de alguna manera, leía con buena intuición la propuesta escénica. La reciben no como una propuesta convencional, dinámica, con energía, un tema educativo que les compete y se ven reflejados. También notan el esfuerzo de los actores en escena, a unos les gusta, otros lo perciben excesivo, pero atractivo. No les queda claro el principio ni el final, se pierde la convención, disfrutaban el rompimiento de la cuarta pared.

¹⁶⁸ Entrevista a Gabriela Alejandra Gallegos Ángeles por Jazmín Arizmendi acerca de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 2' 15" en grabadora de voz *Ipod*, realizada en el Centro Cultural Universitario el 16 de octubre 2010.

¹⁶⁹ Entrevista a Benjamín Sosa por Jazmín Arizmendi acerca de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 2' 11" en grabadora de voz *Ipod*, realizada en el Centro Cultural Universitario el 16 de octubre 2010.

3.2 Conclusiones

Por medio del presente trabajo intento recabar información de un proceso personal de actuación dentro de una realización escénica, llamémosle artística por estar enmarcada dentro de la institución del Departamento de Teatro de la UNAM.

Sin embargo, también me interesó exponer la teoría de investigación en cuanto al tema y la historia para aclarar y entender mi proceso con mayor profundidad.

Por otro lado, me es significativo tener varios puntos de vista, por lo cual dediqué un espacio a las percepciones de los espectadores como un elemento de retroalimentación en la exposición del proceso estético.

Este trabajo ha tenido varias etapas, desde su concepción hace aproximadamente cinco años atrás, hasta hoy (febrero 2015). Lo empiezo a escribir porque me interesa en primer lugar el trabajo del director, mi acercamiento a un tipo de actuación que no conocía y finalizar un proceso escolar.

El reescribirlo y verme a la distancia me hace pensar en varios puntos: la subjetividad de la experiencia, la pertinencia del teatro que se plantea en el trabajo, mi quehacer actoral y mi compromiso con ello, la fragilidad y vulnerabilidad de asir un conocimiento o experiencia estética, la necesidad de un marco conceptual, el valor del conocimiento pasado en cuanto a revelaciones artísticas de otros seres humanos que llegan hasta hoy, el valor no sólo del conocimiento técnico sino de la sensibilidad para afrontar la experiencia de actuar, la percepción e intercambio de ideas del otro, como retroalimentación y complemento, la memoria y el filtro de significados de cada quién.

Intenté desde la generalidad ver este trabajo de una forma a-subjetiva (aunque irónicamente se trate de un informe académico) incluso en la redacción, cuando supe que no habría papeles o personajes y que seríamos una “masa”, no me entusiasmó tanto la idea de hablar de mí misma en un proceso que encontré o prejuzgue principalmente de trabajo físico. Entré en conflicto con el formato de

informe académico porque no sabía qué contar de mi experiencia, creí que iba a recabar datos descriptivos de las coreografías y secuencias y fue un factor que hizo que me estancara en el proceso. Sin embargo, ya había empezado y quería finalizar. Al final, mi percepción cambió con el tiempo, encontré conocimiento de mi quehacer que le da sentido a mi carrera y a pesar de mi insistencia en abarcar diferentes puntos para ser “objetiva” esto sigue siendo un escrito personal.

Observo que al reevaluar mi redacción hay una fuerte carga unidireccional al tipo de trabajo teatral de una sola persona, en este caso, Alberto Villarreal. No es que no tenga méritos, pero a lo largo de la investigación de fuentes, en busca de pistas, me doy cuenta que hay más antes que él. Sólo que en el momento del proceso de actuación y el haber sido dirigida por un director que no era alumno o compañero de carrera, en ese momento le di quizá un poco más de valor, lo cual, creo que es una etapa normal. Ahora, puedo diferir la experiencia de mi proceso como actriz y la investigación que me ayuda a aclarar el panorama. No descalifico el sentimiento de convicción o creencia en un proyecto, es factor de cohesión y tiene que ver con el trabajo de dirección que plantea la persona que lo dirige. El trabajo de Alberto Villarreal es un ejemplo de disciplina sobre su propio quehacer, que lo ha llevado a erigir cierto estilo. Lo rescatable o loable es que ha trabajado e insistido en lo suyo, así como cada quién tiene que trabajar en su camino.

Las realizaciones escénicas que ha llevado a cabo, quizá son llamativas por cierta estridencia, descomposición, transgresión, pero su trabajo no está des-enmarcado. Hay un estudio de investigación previo de la obra, con base en otras fuentes, teatrales y no teatrales. Y su trabajo, no por ser contemporáneo, significa que vaya delante de otras expresiones o creaciones escénicas. Sin entrar en detalles hay una amplia gama de dramaturgos contemporáneos mexicanos y también un abanico de posibilidades escénicas dentro de la cartelera que es muy variado. Reitero que fue la etapa de convicción y convención entre proyecto y diálogo personal.

En cuanto a la pertinencia de la obra en el contexto, en que se dio, el marco de los festejos por los cien años de la UNAM, me parece que cumple con el

cometido reflexivo, sin ser completamente condescendiente con la institución, porque hace crítica política y social. Sin embargo, parafraseando un poco a Erika Fisher-Lichte, en su *Estética de lo performativo* menciona que lo que pretende ser arte contemporáneo (no convencional, nuevos formatos, abierto a más gente, etc.) si se encierra nuevamente en la institución, pierde un poco el sentido de su fin. Por lo cual ella plantea una revaloración de conceptos estéticos y un marco teórico por cada tema a tratar.

Más allá del contexto de la obra o de que una institución la abale, lo cual me parece pertinente, desde el punto de vista de subsanar una necesidad profesional en el Colegio de Teatro. Pensando esta realización escénica, ahora en el año 2015, me pregunto qué efectos hubiera causado entre la institución y los espectadores el presenciar *Desmontaje hecho en CU* teniendo en cuenta que se presentaban escenas donde una masa de estudiantes era acribillada y relacionando un poco, quizá de más, los problemas político- sociales como la desaparición de estudiantes. Seguramente hubiera sido otro significado para el montaje y el proyecto. Sin embargo, era un contexto de celebraciones por los cien años de la UNAM, año del Bicentenario de la Independencia de México, el año del Centenario de la Revolución mexicana, según el gobierno de México, en un teatro de la UNAM. Un montaje al parecer que debía existir en cierto contexto y cumplir ciertas funciones públicas bajo un marco institucional.

Ahora, en lo particular, desde mi contexto de mi quehacer actoral me parece que tuve una oportunidad de ampliar mi conocimiento por medio de un camino no tan conocido, como la corporalidad y la presencia pues eso básicamente sustentó el trabajo de actuación en este montaje. Además de lo técnico que pude haber aprendido en la escuela, como entrenamiento corporal, danza, entrenamiento vocal, pantomima, comedia del arte, lucha escénica, maquillaje, canto, apreciación musical, análisis de texto, teorías dramáticas, psicología del teatro, prosa, verso, etc., creo que el teatro es más una opción de conocimiento individual, íntimo. Y los valores fundamentales que me parecen trascendentes, que me ha dejado el teatro son valores humanos, más que

técnicos, como el compartir, la honestidad, el convivio, la comunicación verbal y no verbal, quizá veo más importante la no verbal, el respeto por los demás, la paciencia, la tolerancia, la amistad. Y en ellos recaigo, vuelvo y busco en mi trabajo como actriz, como docente y como persona.

Afortunadamente el trabajo de *Desmontaje hecho en CU*, me llevó a ellos nuevamente. Tenía una gran expectativa en cuanto al tema de la actuación, del conocimiento de la materia, qué era eso, cómo decían que uno actuaba. Esperaba que el director me lo dijera, esperaba profundizar en el tema. Quizá el mal entendido estaba en el concepto de la actuación relacionado a un texto, donde yo cuerpo y mente aparte asumía un texto. Me es clarificador encontrar lecturas de investigadores como Lehmann o Erika Fischer-Lichte quienes dan un panorama de los conceptos en la historia del teatro y lo que uno va creyendo. Pero encuentro que llegan a cosas muy abstractas, inasibles e inexplicables lingüísticamente en la experiencia del teatro. El arte institucionalizado tuvo o tiene el paradigma de mostrar la verdad. Y ahí es un terreno delicado, que se debe argumentar según el contexto. Pero estos investigadores me llevan a ver que no se trata de una verdad lingüística sino experimental, básicamente emocional, que transforma al que lo vive y hace a través de una experiencia estética, artística o no. Y muy difícilmente traducible en palabras.

En el terreno del arte y del teatro es pertinente contemplar un marco teórico, conceptos con los cuáles trabajar y que se entiendan y se pongan a discusión entre los que intervienen en el proceso. En el caso de *Desmontaje...* se explicó que iba a ser un trabajo principalmente físico, corporal. Pero también se dijo que se iban a trabajar los elementos por separado. Así fue este proceso, primero se establecieron coreografías hasta pulirlas lo más que se pudo, luego hubo algunos ensayos brevísimos en cuanto a trabajar la actuación, lo que básicamente se exploró fue la relación con los otros en el espacio y la respiración para llegar a una atención consciente.

Para mí, esto era el punto que se debía cultivar y trabajar todos los ensayos, más allá de repetición física, pero por cuestiones de tiempo y número de

personas era difícil. Lo que ahora comparo con diversas lecturas y el proceso de actuación es que se pretendía trabajar paso por paso, separando elementos y después combinarlos y para mí, eso fue parte del trabajo en el que no sentí que fluía completamente. Desde la dirección lo entiendo, que se trabajan diferentes áreas como iluminación, producción, espacio. Pero las áreas que se pretendían trabajar en actuación era por un lado resistencia física, dicción, “actoralidad” lo que Alberto llamaba estar en el presente a través de la respiración. Quizá no hubo mucho tiempo para darnos la oportunidad de que los elementos se cocinaran y fluyeran completamente porque varios compañeros teníamos las mismas inquietudes acerca del fenómeno, sabíamos que algo no estaba bien en algunas funciones, imprecisiones. Tampoco sentí que llegamos a ser colaboradores del proceso, más bien éramos materia para experimentar. En *Tres años de Desaprendizajes* de Villarreal comenta que el busca que el actor sea un filósofo de la acción y un colaborador del director. Pero, más bien, sentí que éramos materia para explorar en el espacio y que nunca cumplimos las expectativas del montaje, con cualidades como velocidad, precisión, volumen, fuerza, tono corporal, respiración, emisión de voz. Eran notas muy recurrentes en cada ensayo y función.

Aún así, aunque nunca llegamos a la perfección, el camino propuesto me dejó un mayor conocimiento de la corporalidad, de mi capacidad física, de la emisión de voz, de mis necesidades personales en el entrenamiento y de la importancia fundamental de la respiración como principio transformador, primero de actuación y después como consecuencia de que la “actoralidad” llegue al espectador y se realice una experiencia de retroalimentación estética.

Parto de la propuesta de Erika Fischer-Lichte de una reformulación de conceptos en torno a las realizaciones escénicas y de la experiencia estética artística diciendo que el teatro desde la antigüedad hasta lo que se pretende hoy día es buscar una experiencia umbral (relativo al ritual, donde se genera un cambio) en el espectador en la que se lleve a cabo una transformación, a través de diversos métodos. Ya sea la representación de una ficción, literatura dramática,

el énfasis en el cuerpo a través de técnicas de movimiento, la exploración vocal, la iluminación de un espacio, teatro en espacios no convencionales, actores que no parecen actores o actores/bailarines, o actores/*performers*, etc., Con lo que me topo en el camino de la investigación es que la transformación a través de distintos medios es lo que posibilita una experiencia estética en el espectador y ese sigue siendo una categoría del teatro que le es propia.

Por lo mismo, la parte de las percepciones del público me eran muy significativa, la curiosidad de saber cómo recibían la experiencia de lo que presentamos. Algunos comentarios eran desde la angustia de no poder comprender, otros de sorpresa agradable, otros de contagio de energía, etc., Pero más allá de mi preocupación en mi proceso actoral, me di cuenta que la experiencia con el público es completamente distinta. Que la mayoría luchaba por comprender y traducir lingüísticamente, algo que estaba en el terreno de la experiencia estética, que supera el signo lingüístico. Me congratulé saber que lo vieron como un trabajo en equipo lleno de energía y novedoso, más allá de que no sabían si entendieron o no, pero la percepción en cuanto al trabajo corporal y en equipo fue algo que reconocieron y en lo cual se trabajó mucho más de lo que vieron.

En cuanto a mis debilidades personales también fue una oportunidad de reaprendizaje. El nivel de disciplina era intenso, mucha responsabilidad corporal y grupal constante en función de los ensayos. Un aprendizaje día a día de trabajo en equipo, que me implicaba, no pensar en mí solamente, sino en que soy parte de un colectivo. Me demandó cooperación, voluntad, solidaridad, tratar en contra de mi proceso automático individual de postergar, no enojarme, perdonar errores ajenos y aceptar mis equivocaciones, dialogar más y con claridad, pedir las cosas con amabilidad, y no dejar de creer, porque fue un proceso largo con un periodo de incertidumbre en medio.

Eso por parte del trabajo en equipo, pero individualmente, reconocí el valor y aporte que implica el trabajo físico para escena y que desde entonces no he

dejado de hacer, quizá no con la misma intensidad, pero fue como una semilla que empecé a regar, y que después vi los frutos. Lo he percibido en otros montajes también en los que he participado como actriz. Reconozco el conocimiento a través de un desarrollo de habilidades a través del cuerpo, como el trabajo de centro, el tono muscular, la fuerza, la presencia, el valioso trabajo de la respiración en relación con la emisión de la voz, el relajamiento, el estiramiento hasta los masajes, todo asociado siempre con el trabajo en sincronía, según sea el caso, de una estructura dramática (personaje o historia) o como fuente de trabajo *performativo* (sin roles); en el proceso de cada uno y posteriormente durante el calentamiento, antes de cada función.

Incluso, en el ámbito de mi vida personal, el accidente que tuve a mitad del proceso, también fue un aprendizaje de valor, fuerza y persistencia, pero creo que lo que más me cimbró fue la lucha con el tiempo. Ya que me frustré mucho cuando ya no podía ser partícipe del proceso y pensé que no llegaría al estreno o no como parte de los que sí pudieron hacer todo el trabajo físico. Quería estar ahí y ser parte del grupo, pero mis condiciones no me lo permitían. Así que después de mi accidente, hice una renegociación conmigo misma, mental y corporalmente. Fue como un escaneo que me hizo tomar mayor conciencia de que me estorbaban mis expectativas y que me faltaba paciencia y humildad, por un lado, y que debía ser respetuosa y cuidadosa con mi cuerpo que no podía acelerar para estar al nivel de los demás, sino que llevaba su propio ritmo de reajuste, entonces tuve que aceptar mis condiciones y empezar, literalmente, paso a paso. Cuando me reintegré al equipo, fue un nuevo proceso que me orilló a recomenzar, me sentí un poco más libre y contenta conmigo misma de poder estar en el montaje aportando algo en conjunto con los demás.

Capítulo 4. Apéndice

4.1 Texto de “Desmontaje hecho en CU”

0. SECUENCIA DE ENTRADA DE PÚBLICO.

1. DERECHOS FUNDAMENTALES Y UNIVERSALES DEL ESPECTADOR.

1. Buenas tardes queridos espectadores. Nosotros somos estudiantes y pasantes del colegio de teatro de la Facultad de Filosofía y letras de UNAM; conscientes, como humanistas que somos, de que una de nuestras primeras obligaciones como universitarios es trabajar por el mejoramiento y expansión de los derechos humanos en este mundo...
2. y en otros mundos conocidos y desconocidos...
1. conjuntamente con los ensayos y planeación de este montaje,
2. llamado desmontaje porque aún no lo terminamos...
1. hemos decidido utilizar parte de la obra para dar un paso sustancial en el desarrollo de la igualdad y la justicia en nuestro país y el mundo entero; ampliando la declaratoria universal de los derechos humanos fundamentales.
3. Si bien se reconocen derechos en muchos campos: como los de las mujeres, de los animales, plantas y seres sensibles, de la comunidad lesbicogeytransgeneroyanexos, o de los trabajadores, en el mundo del teatro aún no se ha promulgado ninguno.
4. Consideramos nuestra responsabilidad, atender a esta revolucionaria demanda, y anteponiendo el interés común al propio, aún siendo simples estudiantes, prestaremos un servicio a la historia del teatro y declararemos, antes incluso de los derechos de los actores, de los autores o de los técnicos de teatro, declararemos los derechos universales y fundamentales del espectador de teatro, dándole una histórica prioridad a este gremio por ser el más necesitado y olvidado desde nuestra independencia.
5. Las cláusulas son reales y han sido sugeridas por espectadores anónimos a través de una campaña realizada por nosotros mismos.
6. Declaración universal de los derechos fundamentales de los espectadores, que entrarán en vigencia en este montaje y en todos los demás del mundo aunque

ellos no lo sepan. La declaración entra en vigencia en el acto y este montaje debe responder a sus principios.

QUE LA OBRA SEA PROFESIONAL EN TODOS SUS SENTIDOS

Pues aún no somos profesionales, aún no acabamos la escuela.

Bueno este hoy no aplica.

QUE LOS PRECIOS SEAN ACCESIBLES

Esta sí aplica, esta obra es de entrada gratuita. Voy a cantarles una canción

QUE HAYA MÍNIMO 50 ESPECTADORES

(Los cuentan)

1. Uy, pues nos gustaría pero...
2. Ahí están, hasta () de más

QUE ME INFORMEN VERDADERAMENTE DE QUÉ VA A TRATAR LA OBRA.

A ver...

Es que esta no trata de nada en específico

De CU torpe

A sí, trata de CU. El orden de las escenas es el siguiente:

1. Fundación mítica de CU
2. Las sociedad de castas de la colonia
3. Las castas de CU
4. Mapa humano de CU
5. Lugares recomendables y otros no tanto para comer en CU
6. Escenas con sillas el estilo britney spears que representan el paso de las generaciones por CU, esa es buena
7. Representación de la evolución del hombre desde el chango (Mariel homínido, eres universitaria habla bien) desde el homínido hasta el manifestante universitario que pone su mano así, muy enojado.
8. Juego de sillas que representa la lucha por ganar un lugar en una universidad saturada
9. Luego pantomima con tenis sobre el desempleo de los que no consiguen lugar en CU
10. Luego representación de la represión de los gobiernos a los estudiantes
11. Luego estudiantes muertos por la represión
12. Luego barridas tipo primaria en la eterna lucha por el poder, por quitarle al otro su lugar y eso sigue hasta que ustedes se van

Ven no trata de algo, pero ya les avisamos

QUE SE DEJE HACER TEATRO PARA LA GENTE DE TEATRO.

Bueno, esta es para los papas y las mamás de los estudiantes que serán gente de teatro

No, no es verdad, esta es para la comunidad universitaria y curiosos

Y para todo el pueblo, para que se levante en armas...

QUE LA PUBLICIDAD ESTÉ EN LUGARES QUE YO FRECUENTE...EN PERIÓDICOS QUE YO LEO...EN REVISTAS QUE COMPRO...EN PROGRAMAS DE T.V. QUE YO VEO...LES JURO QUE NO LEO LA JORNADA, NO COMPRO EL TIEMPO LIBRE Y NO VEO CANAL 22.

Uy pues pásaselo al productor.

DEMANDAR A LOS FUNCIONARIOS PÚBLICOS ENCARGADOS DE ASIGNAR PRESUPUESTO FEDERAL PARA EL MONTAJE DE ESPECTÁCULOS DE PÉSIMA CALIDAD O QUE NUNCA VÍ... (ES COMO PAGAR POR EL AGUA QUE NO LLEGA A MI TUBERÍA...)

Pues este es para teatro UNAM

QUE ME PREGUNTEN QUÉ OBRAS, TEMÁTICAS, ETC. ABORDARÁN LAS TEMPORADAS DE LOS ESPACIOS INSTITUCIONALES

También.

QUE NO ME OBLIGUEN A TRATAR AL TEATRO COMO "SAGRADO" NO ESTOY EN MISA
QUE EN LA ENTRADA DEL TEATRO REPARTAN JITOMATES, POR SI ES NECESARIO USARLOS.

Zas.

Pues como no hay presupuesto para jitomates pues nos saltamos este ¿va?

Además la comida está muy cara.

QUE A LA SALIDA DEL TEATRO, HAYA UN SITIO DE TAXIS CON TARIFAS PREFERENCIALES.

Este está bueno.

Ahí al montón de teatro UNAM

QUE EL DIRECTOR ESTÉ PRESENTE SIEMPRE AL FINAL DE LAS FUNCIONES, PARA PODER HABLAR CON ÉL SI LO CONSIDERO NECESARIO.

¿Vino el villa?

- A) Sí ahí anda
- B) No, hay que llamarle que venga ahora mismo tiene una hora para llegar.

SABER SI LOS FUNCIONARIOS Y DIRECTORES DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES TIENEN ESTUDIOS ESPECIALIZADOS EN GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN CULTURAL, Y SOLICITAR SU RENUNCIA, EN SU CASO.

Al bonche de teatro UNAM

QUE CUANDO VENGAN PERSONALIDADES IMPORTANTES DEL EXTRANJERO, ME INVITEN, NO SÓLO A LA GENTE DE TEATRO.

Sí, nosotros te llamamos

SABER QUE PRESENCIARÉ UN ESPECTÁCULO EN DONDE NO SE MALTRATÓ A NINGÚN ACTOR, SE LE DIO DE COMER LO DEBIDO, SE LE PAGARON SUS ENSAYOS Y FUNCIONES, Y QUE NO SE VIOLARON SUS DERECHOS LABORALES.

Esto si no pasó, qué onda!

Ya cálmate

Nuestros derechos compañera

Ya luego lo vemos

Nos pisotearon, históricamente siempre ha sido lo mismo.

EXIGIR, CUANDO ENTRE AL TEATRO, QUE SE EXHIBA UNA CONSTANCIA EMITIDA POR EL SINDICATO DE ACTORES EN DONDE SE AVALA EL CUMPLIMIENTO DEL PUNTO ANTERIOR.

Esto tampoco pasó ven.

De pie todos por favor:

Se declaran formalmente y universalmente instituidos los derechos universales del espectador y entran en vigor desde: ya, y es aplicable para esta obra y todas las que se hagan en el mundo de aquí en adelante aunque ellos no los sepan, siendo las _____ hrs. Del _____ estando en el teatro _____ Ciudad Universitaria en México lindo y querido.

Habiendo dado a la sociedad lo que se merece ahora sí:

Ahora sí, compañeros: desmontaje hecho en CU.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento el Coronel Aureliano Buendía habría de recordar la vez en que su padre lo llevó a conocer ciudad universitaria y le mostró la ARQUITECTURA ARQUITECTURA ARQUITECTURA ARQUITECTURA ARQUITECTURA de ciudad universitaria

2. FACULTADES MÁS IMPORTANTES DE CU.

Facultad de Arquitectura

Sin cantar, por favor.

Arquitectura, Diseño industrial, Urbanismo, Arquitectura del paisaje.

Filosofía y Letras.

Bibliotecología, Desarrollo y gestión interculturales, Estudios latinoamericanos, Geografía, Filosofía, Historia, Letras clásicas, Letras hispánicas, Letras modernas, Literatura dramática y teatro y Pedagogía.

Derecho.

Economía.

Economía.

Odontología.

Odontología.

Medicina.

La actriz se rompió un dedo del pie.

Química.

El director corrió al actor.

Ingeniería.

Civil, Geomática, Geofísica, Geológica, Minas y metalurgia, Petrolera, Eléctrica y electrónica, en computación, Telecomunicaciones, Mecánica, Industrial, Mecatrónica.

Psicología.

Psicología.

Medicina Veterinaria y Zootecnia.

Médico veterinario zootecnista.

Ciencias.

Actuaría, Biología, Ciencias ambientales, Ciencias de la computación, Ciencias de la Tierra, Física, Matemáticas, Manejo sustentable de zonas costeras.

Contaduría y administración.

Contaduría, Administración, Informática.

Ciencias políticas y sociales.

Administración pública, Ciencia políticas, Ciencias de la comunicación, Relaciones internacionales, Sociología.

Posgrados: Maestrías en Estudios políticos y sociales, Gobierno y asuntos públicos, Comunicación, Estudios en Relaciones internacionales, Estudios México-Estados Unidos; Doctorado en Ciencias políticas y sociales; Especialización en Seguridad pública.

3. MAPA CASI COMPLETO DE CIUDAD UNIVERSITARIA

	Lugar	Actor	No. de actor
1	Dirección general de personal	Meztli	1
2	Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos	Gilary	2
3	Museo Universitario de Ciencias y Artes	Balam	3
4	Centro de Enseñanza Para Extranjeros	Armando	4
5	Instituto de Geofísica	Daniel	5
6	Centro Médico	Alma	6
7	Centro de desarrollo infantil	Cosette	7
8	Canchas deportivas	Jazmín	8

9	Estado de fútbol americano	Stefanie	9
10	Sistemas y Geotecnia	Ximena	10
11	Instituto de Ciencias del Mar	Liliana	11
12	Instituto de Investigaciones de Fisiología Celular	Pita	12
13	Instituto de Investigaciones de Química	Vale	13
14	Anexo de Ingeniería	Lilián	14
Se hace una pausa, hasta que llegan Gily y Armando todos se recorren.			
15	Centro de Investigaciones y Servicios Educativos	Mariel	15
16	Cómputo Académico	Gaby	16
17	Posgrado de Contaduría	Meztli	1
18	Taller de Mecánica	Gily	2
19	Instituto de Ciencias Nucleares	Balam	3
20	Instituto de Matemáticas	Armando	4
21	Instituto de Geofísica	Daniel	5
22	Instituto de Astronomía	Alma	6
23	Instituto de Geología	Cosette	7
24	Instituto de Física	Jazmín	8
25	Instituto de Geografía	Stefanie	9
26	Laboratorio de Paleomagnetismo y geofísica nuclear	Ximena	10
27	Estudios de Posgrado e Investigación	Liliana	11
28	Centro de Desarrollo Infantil	Pita	12
29	Instituto de Investigaciones Antropológicas	Vale	13
30	Coordinación de la Investigación Científica	Lilián	14
31	Biblioteca y Hemeroteca Nacional	Mariel	15
32	Instituto de Investigaciones Jurídicas	Gaby	16
33	Instituto de Investigaciones Estéticas	Meztli	1
34	Instituto de Investigaciones Filosóficas	Gily	2
35	Instituto de Investigaciones Filológicas	Balam	3
36	Centro Nacional para la Prevención del Desastre	Armando	4
37	TV UNAM	Daniel	5
38	Proyectos Académicos	Alma	6
39	Revalidación de Estudios	Cosette	7
40	Museo de la Ciencia	Jazmín	8
41	Dirección de Publicaciones	Stefanie	9
42	Registro de Aspirantes	Ximena	10
43	Servicio a la comunidad	Liliana	11
44	Dirección de Literatura	Pita	12
45	Sala Nezahualcóyotl	Vale	13
46	Espacio Escultórico	Lilián	14
47	Centro Universitario de Teatro	Mariel	15
48	Foro Sor Juana Inés de la Cruz	Gaby	16
49	Teatro Juan Ruiz de Alarcón	Meztli	1
50	Sala Carlos Chávez	Gily	2
51	Sala Miguel Covarrubias	Balam	3
52	Sala José Revueltas	Armando	4
53	Sala Julio Bracho	Daniel	5
54	Dirección de Teatro	Alma	6
55	Dirección de Danza	Cosette	7
56	Universum	Jazmín	8
57	Museo Universitario de Arte Contemporáneo	Stefanie	9
58	Librería Julio Torri	Ximena	10
59	Casita de las Ciencias	Liliana	11
60	Bodegas de Teatro	Pita	12
Pausa durante el movimiento de la Rectoría y la biblioteca			

61	Asuntos Laborales	Vale	13
62	Pistas de tartán	Lilián	14
63	Bomberos	Mariel	15
64	Multifamiliar	Gaby	16
65	Gimnasio	Meztli	1
66	Campo de béisbol	Gilary	2
67	Cancha de fútbol	Balam	3
68	Centro de Ecología	Armando	4
69	Jardín Botánico Exterior	Daniel	5
70	Laboratorio de Mecánica Aplicada	Alma	6
71	Planta Solar	Cosette	7
72	Unidad de Seminarios Doctor Ignacio Chávez	Jazmín	8
73	Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur	Stefanie	9
75	Estadio Olímpico México 68		

1	La Muela		Alma
Pita: México Liliana: Pumas Todos: Universidad Goya			
A mediados de los años cuarenta, Luis Rodríguez, porrista de futbol americano y por cuya delgadez lo apodaban "Palillo", negociaba con los encargados de los cines aledaños a la Preparatoria para que dejaran entrar a los estudiantes para matar clases. Esos cines eran el Río, el Venus y el Goya, que estaba en las calles del Carmen, casi enfrente de la Hemeroteca Nacional. Cuando los alumnos buscaban "irse de pinta", gritaban ¡Goya!, ¡Goya! Tiempo después se le añadió el ¡Cachún, cachún, ra, ra!, cuando alguna chica accedía a ir al cine. Entonces, la palabra cachún equivalía a cachondo.			
Goya/ Cachún cachún ra ra/ Cachún cachún ra ra Goya Universidad			
76	Islas	Liliana	11
77	Alberca Olímpica	Pita	12
78	Centro de Enseñanza de Lengua Extranjera	Vale	13
79	Metro Universidad	Lilián	14
80	Metro Copilco	Mariel	15
81	Zona comercial	Gaby	16
82	Tienda UNAM	Meztli	1
83	Metrobús Doctor Gálvez y Ciudad Universitaria	Gilary	2
84	Frontón Cerrado	Balam	3
85	Paraíso	Armando	4
86	Cajero Santander	Daniel	5
Pita: México Liliana: Pumas Todos: Universidad Goya			
A mediados de los años cuarenta, Luis Rodríguez, porrista de futbol americano y por cuya delgadez lo apodaban "Palillo", negociaba con los encargados de los cines aledaños a la Preparatoria para que dejaran entrar a los estudiantes para matar clases. Esos cines eran el Río, el Venus y el Goya, que estaba en las calles del Carmen, casi enfrente de la Hemeroteca Nacional. Cuando los alumnos buscaban "irse de pinta", gritaban ¡Goya!, ¡Goya! Tiempo después se le añadió el ¡Cachún, cachún, ra, ra!, cuando alguna chica accedía a ir al cine.			

Entonces, la palabra cachún equivalía a cachondo.			
Goya/ Cachún cachún ra ra/ Cachún cachún ra ra Goya Universidad			
76	Islas	Liliana	11
77	Alberca Olímpica	Pita	12
78	Centro de Enseñanza de Lengua Extranjera	Vale	13
79	Metro Universidad	Lilián	14
80	Metro Copilco	Mariel	15
81	Zona comercial	Gaby	16
82	Tienda UNAM	Meztli	1
83	Metrobús Doctor Gálvez y Ciudad Universitaria	Gilary	2
84	Frontón Cerrado	Balam	3
85	Paraíso	Armando	4
86	Cajero Santander	Daniel	5

4. LUGARES PARA COMER EN CU.

Paseo de la salmonella.

Entre Odontología y el CUC.

Vasta oferta gastronómica para todos los bolsillos.

COSTO físico: vasta oferta de enfermedades gastrointestinal para todos los estómagos.

El Cenote Azul.

Alfonso Pruneda 24, Copilco.

Comida Pseudo gourmet, pero decente alrededor de \$50.

Costo físico: Que no haya lugar.

Psicotacos

Facultad de Psicología.

Todo tipo de tacos y garnachas desde \$10.

Costo físico: El taco siempre está aderezado con tierrita del lugar

Cafetería de Arquitectura

Facultad de Arquitectura.

Comida corrida y rápida entre \$25 y \$40.

costo físico: (Con voz fresca.) ay pues ninguno wey!!

Harry el sucio.

Facultad de Ciencias.

Tortas desde \$15.

costo físico: la leyenda dice que un día salió una cucaracha de dentro de una torta de milanesa. Afortunadamente logró escapar.

Azul y oro.

Ubicación: Insurgentes Sur 3000

Comida mexicana Gourmet. No es para presupuesto estudiantil.

costo físico: ser golpeado por no llevar suficiente para pagar la cuenta.

Cafetería-Restaurante Cibarium.

Facultad de Ingeniería.

Concepto vanguardista. Ofrece menús universitarios de \$25.

costo físico: Comer en soledad o en la cálida compañía de uno de los meseros, porque no se paran ni las moscas.

Cafetería de la Facultad de Ciencias.

Facultad de Ciencias.

Menús universitarios completos de \$13 y \$14.

COSTO FISICO: Que tengas el doble de hambre cuando te den tu comida, porque la fila es enorme.

Pasillo de Derecho.

Facultad de Derecho.

Frituras y garnachas desde \$1 el chicle.

costo físico: Que tu comida venga enriquecida con residuos de comida dejada por otros.

Tacos de canasta.

Domicilio conocido sobre ruedas.

De chicharrón, frijol y papa de \$3.

costo físico: Tardar en encontrarlos, pues son clandestinos.

Jugos

Estacionamiento de la alberca

Jugos de frutas y verduras de \$15 a \$25.

Costo físico: Que te toque una naranja pasada en tu jugo.

Facultad de filosofía

En apoyo a tu economía estudiantil \$33 pesos el menú universitario o \$45 menú especial que es lo mismo pero más caro

Costo físico: que te toquen sobras de días anteriores.

5. CASTAS DE LA COLONIA

Alma: La ciudad de México en su fundación era un mapa de varias castas que sembraron la complejidad de nuestra sociedad actual. Vale la pena recordarlas, para observar las raíces de nuestro ser mexicano.

Balam: Castas de la colonia.

Orden:

1. Español (Valentina) con Indio (Liliana)= Mestizo (Stefani)
2. Mestizo con Español= Castizo (Gabriela)
3. Castizo con Español= Español
4. Español con Negro (Francisco)= Mulato (Daniel)
5. Español con Mulato= Morisco (Lilian)
6. Español con Albino (Alma)= Tornatrás (Jazmín)
7. Mulato con Española= Cuarterón (Cosette)
8. Cuarterón con Español= Saltatrás (Jazmín)
9. Saltatrás con Indio= Chino (Mariel)
10. Chino con Mulato= Lobo (Balam)
11. Lobo con Mulato= Gíbaro (Jimena)
12. Gíbaro con Indio= Albarasado (David)
13. Albarasado con Negro= Cambujo (Meztli)
14. Cambujo con Indio= Sambaingo (Armando)
15. Indio con Mulato= Calpamulato (Jimena)
16. Calpamulato con Saimbango= Tente en el aire (Gilari)
17. Tente en el aire con Mulato= No te entiendo (Mariel)
18. No te entiendo con Indio= Tornatrás (Jazmín)
19. Indio con No te entiendo = Ahí te estás (Cosette)
20. Indio con Mestizo= Coyote (Balam)

6. CASTAS UNIVERSITARIAS

Balam: Del mismo modo, la ciudad universitaria tiene sus propias castas, que al igual que las de colonia, se mezclan unas con otras haciendo un complejo mapa de nuestro ser universitario.

Castas universitarias.

1. Estudiante (Cosette) con Académico (Valentina)= Fósil (Armando)
2. Estudiante con Fósil= Porro (Balam)
3. Académico con Trabajador (Francisco)= Auxilio UNAM (Liliana)
4. Fósil con Porro= Actor (Mariel)
5. Actor con Porro= Jugador de Pumas (Daniel)
6. Auxilio UNAM con Actor= Rector (David)
7. Jugador de Pumas con Auxilio UNAM= La señora de la tiendita (Stefani)
8. Auxilio UNAM con La señora de la tiendita= Chofer de PumaBus (Alma)
9. La señora de la tiendita con Chofer de PumaBus= Taxista de 3 pesos (Gilary)
10. Actor con Porro= Técnico de teatro (Lilian). CORRECCIÓN: Jugador de Pumas con Rector= Técnico de teatro.
11. Académico con No más viene de paseo (Jazmín) = Público.
12. Porro con Estudiante= No más me estoy en las islas (Jimena)
13. No más me estoy en las islas con Fósil= Pacheco (Meztli)
14. Porro con Rector= Salta pa tras (Jazmín)
15. Rector con Fósil= Ahí te estás (Gilary)
16. No más me estoy en las islas con Pacheco= Dealer (Gabriela)
17. No más me estoy en las islas con Académico: Maestro de teatro de la Fac (Francisco/Dramaturgo)
18. Académico con Estudiante= PUMA.

Todos se forman en una línea viendo a público.

Se pintan una U en el torso de la mano y la muestran.

7. LOGOTIPO DE LA UNAM

1. Alrededor de 800 dibujos realizados durante tres meses, conforman el proceso mediante el que Manuel Andrade “pajarito” creó el símbolo puma, que hizo por solicitud del rector Guillermo Soberón Acevedo, para darle identidad al deporte amateur, no al club profesional de fútbol.
2. Para inspirarse, recuerda visitar el zoológico de Chapultepec, para observar a los pumas. “Nunca pensé en hacer un dibujo de un puma vivo porque no sería fácil de trabajar como imagen, entonces se me ocurrió hacer algo más simple”, explica.
3. Primero se dio cuenta que la “U”, el símbolo deportivo anterior de la Máxima Casa de Estudios, podía ser la base para la nariz y los ojos del puma, y después encontró que un puño destacaba como una segunda lectura en el diseño.
4. La elección del puma como el animal con el que se identificarían los atletas de la

UNAM fue de Roberto “Tapatío” Méndez, entrenador de futbol americano en la década de los 40.

5. El azul y oro también ya era utilizado, porque en aquella época los jugadores de este deporte ya habían adoptado los colores de la Universidad de Notre Dame”.

6. Manuel Andrade “Pajarito” creador del famoso logotipo de los pumas nunca ha visto un peso como retribución económica por la insignia que distingue a todos los equipos de la UNAM.

7. En el libro por los 50 años del club, festejados en 2004, lo reconocen como el autor, pero lo dan por muerto.

8. En entrevista, “pajarito” comenta que no tiene claro quién tiene la propiedad intelectual de esta imagen. Cree que el Patronato del equipo de futbol tiene los derechos y que la Universidad no tiene ningún poder sobre el símbolo.

9. Sin embargo, asegura que por ley le corresponden regalías de la comercialización de los productos con su diseño.

10. Y al referirse a los dirigentes del club, dice: “Yo estoy dispuesto a tomarme un café”.

8. CANCIÓN DE MOLOTOV

Cachún, Cachún Ra ra

Cachún, Cachún Ra ra

Cachún, Cachún Ra ra

Cachún, Cachún Ra ra

A mí me gusta la pasión del futbol
por que se juega con el corazón
compartirlo con nuestra afición
la Tierra redonda porque es un balón

Entra Música

A Galileo nadie le creía
por que el futbol no lo conocía
como el genio de Leonardo Da Vinci
late más nuestro penta pichichi

Este deporte también es carrera
y al que nos pongan le daremos guerra
porque del futbol somos una escuela
por eso Vergara siempre nos la pela

A mí me vale Vergara el Guadalajara
vale Vergara estoy hecho en CU

vale Vergara el Guadalajara
vale Vergara estoy hecho en CU

Cachún, Cachún Ra ra

Cachún, Cachún Ra ra

Estadio de futbol que vale un millón
equipo en primera seguro un quifón
ver a tu equipo ser el bicampeón
no tiene precio de nominación
desde la Rebel a la HS9
la directiva y la que vende cheve
y si perdemos, también si nos llueve
vamos al estadio que pumas la mueve

No enseñar a jugar a los simios
en la cancha somos uno mismo
no somos 11, somos un chingo
quiero pasar antidoping el domingo

A mí me vale Vergara el Guadalajara
Vale Vergara estoy hecho en CU
Vale Vergara el Guadalajara
Vale Vergara estoy hecho en CU

ROBOTS

Hey, ya YA!

9. SECUENCIA DE SILLAS

Jazmín:

Como todo el mundo, los padres son especialistas en lo que hacen, de modo que dependen de otros especialistas, los educadores, para hacer lo que ellos no pueden.

Consideren lo que les pasa a los niños a partir de los 5 ó 6 años. Al principio les gusta la escuela, incluso piden ir. Al profesor también parece gustarle. Profesores y alumnos, juegan. Pero en primero o segundo grado, descubren que aprender y ganarse un sitio en el mundo, no es un juego de niños, sino un trabajo duro y a menudo horriblemente aburrido.

Esa consideración subyace en casi todos los programas educativos: “trabaja duro e irás a la cabeza”. Es la guía no sólo para los estudiantes, sino para los educadores. A la cabeza, significa “ser cabecilla”. El autoritarismo clausura el atractivo papel del jugar y lo sustituye por el juego de la competitividad. La amenaza de fracaso y rechazo por no ser fuerte, flota sobre cada individuo, desde el rector de la universidad al director del colegio y de ahí para abajo.

Cada uno ejecuta el ritual del juego, según unas estrictas reglas, a veces de un modo astuto, pero hay un hecho patente, y es que muchos compiten por lo que unos pocos tienen: Poder.¹⁷⁰

10. SECUENCIA DE EVOLUCIÓN

11. SECUENCIA DE JUEGO DE LAS SILLAS

12. SECUENCIA DE ZAPATOS

13. PRIMER SECUENCIA DE TABLAS CON CANCIÓN “FIEBRE DE UNAM”

Fiebre de UNAM

FIEBRE DE UNAM

UUUUUU UUUaaaa UUUUUU

FIEBRE DE UNAM

Por la mañana

FIEBRE DE UNAM

y por la noche

FIEBRE DE UNAM

Estudiantes sin coche

FIEBRE DE UNAM

Porros y rectores

FIEBRE DE UNAAAAM

LOS PROYECTORES/ FIEBRE DE UNAM

Muchos querrán

FIEBRE DE UNAM

Pocos podrán

FIEBRE DE UNAM

Conocimientos

FIEBRE DE UNAM

Futuro incierto

FIEBRE DE UNAM

NOS SALVA LA UNAM / FIEBRE DE UNAM

¹⁷⁰ Allan Kaprow, *La educación del desartista*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007, pp. 58-59.

aaAA aaAA...

(AUUU AUUU ...)

14. SEGUNDA SECUENCIA TABLAS CON TEXTOS DE PLUTARCO

Pues nada hay tan arrogante, cruel e ingobernable, por naturaleza, como un hombre, cuando posee lo que presuntamente es la prosperidad. Por eso es difícil dar consejos sobre asuntos de gobierno a los gobernantes. Ellos, en efecto, temen aceptar la razón como guía, no sea que les recorte los privilegios de su poder, haciéndolos esclavos de su deber.

De la misma forma el gobernante debe conseguir primero el dominio sobre sí mismo, dirigir rectamente su alma y conformar su carácter, y, de este modo, hacer que sus súbditos se acomoden a él, porque, sin duda, uno que está caído no puede enderezar a otros ni, si es ignorante, enseñar ni, si es desordenado, ordenar, o, si es indisciplinado, imponer disciplina, o gobernar, si no está bajo ninguna norma.

Pues, en realidad, los gobernantes temen por sus súbditos, pero los tiranos temen a sus súbditos; por eso, con el poder, aumenta su temor, pues temen a más personas, al tener poder sobre más súbditos.

Pues, entre los débiles, los humildes y los simples ciudadanos la insensatez unida a la falta de poder resulta finalmente inofensiva, (...); en cambio el poder, unido a la maldad, añade vigor a las pasiones, el mayor peligro está en que el que puede hacer lo que quiere, quiera lo que no debe

Pues no hay que entrar en los asuntos públicos por negocio y por afán de lucro. (...) Y los que, para entrar en la lucha política y la carrera hacia la gloria, componen un personaje, como los actores para salir al escenario del teatro, es preciso que se arrepientan de su acción, ya que, o se hacen esclavos de aquellos sobre los que pretenden gobernar o chocan con aquellos que quieren agradar.

Como si de aquí en adelante fueras a vivir en un teatro expuesto al público, arregla y pon en orden tu propio carácter. Y, aunque no es fácil alejar completamente el mal del alma, al menos aparta y suprime aquellas faltas que con más claridad se destaquen. Pues tú sabes que Temístocles, cuando estaba pensando en entrar en la política, se retiró de las orgías y de los festines.

Al lobo, dicen, no se le puede dominar por las orejas, a un pueblo y a una ciudad hay que conducirlos, sobre todo, por las orejas, no como hacen algunos inexpertos en la elocuencia, que, buscando en el pueblo maneras vulgares y groseras, lo arrastran por el vientre, ofreciéndole banquetes o dándole bolsas de dinero, o los que intentan dominarlo con favores o, más bien, embaucarlo, organizando constantemente espectáculos de danzas o combates de gladiadores

El discurso del político, sin embargo, no debe ser grandilocuente y teatral, como si estuviera pronunciando un elogio público y tejiendo una corona de palabras delicadas y floridas; el discurso del hombre que se dedica a la política, del consejero y del gobernante no deben aparecer ni habilidad ni destreza, ni se les tiene que alabar por su facilidad, su virtuosismo o su sutileza en el hablar, sino que su discurso debe estar lleno de sentimiento natural, de verdadera sabiduría, de franqueza paternal, de previsión, de inteligencia atenta, y, junto a la nobleza del contenido, ha de unir el encanto y el atractivo, que procuran la dignidad de las palabras y los pensamientos apropiados y convincentes

Y así, el que primero dijo que la soberanía popular fue destruida por el primero que compró sus favores, se dio cuenta, a la vez, que el pueblo pierde su autoridad cuando sucumbe a la corrupción. Pero los corruptores deben saber también que se destruyen a sí mismos cuando consiguen su reputación a costa de grandes dispendios, y que hacen poderosa y arrogante a la multitud, pues cree que tiene poder también para dar y quitar algo importante.

El hombre que se enriquece con los fondos públicos es un ladrón de templos y tumbas; y de sus amigos, por la traición y el falso testimonio, es un consejero desleal, un juez perjuro, un magistrado corrupto; en una palabra, un hombre no libre de ninguna injusticia. Por lo tanto, sobre este tema no es necesario añadir más cosas.

Los hombres que no aman el bien y sólo son amantes de los honores y del poder no ofrecen a los jóvenes oportunidad de actuación, sino que, por envidia, los reprimen y hacen que se marchiten, arrebatándoles la gloria, que es precisamente su alimento natural.

Y Anaxágoras, habiendo rechazado los honores que le había propuesta, pidió que el día del aniversario de su muerte se dejara jugar a los niños y se les descargara de sus deberes de estudiantes.

TEXTO 2 JAZMÍN

A pesar de, y quizás, debido a las revelaciones de Freud y otros psicólogos, la gente juega para ganar. Las formas de deportes, ajedrez y otras diversiones, son simbólicamente semejantes a las formas que adoptan los negocios, el amor y la batalla.

Al descorazonar gradualmente a los niños y negar a los adultos la posibilidad de jugar libremente. El impulso del jugar, aparece no solo en juegos de placer, sino en degradantes juegos de poder y engaño. Las personas acaban jugando menos entre ellas y más con y contra los demás.

Dado que, la civilización vive para competir y compite para vivir, no es fortuito que la educación esté profundamente inmersa en juegos de esfuerzo agresivo.

Hacer un mundo despreocupado, convertir la ética del trabajo en ética del jugar, significaría abandonar nuestro sentido de la urgencia, la prisa el tiempo es oro.¹⁷¹

15. SECUENCIA COLUMNA DE RESISTENCIAS

16. SECUENCIA LEY FUGA

MANIFIESTO CONTRA LA JUVENTUD.

1. Contra el síndrome juvenilista que infecta a la sociedad occidental y prestigia al sector más inútil, ignorante, vacío y conservador de sí misma: los jóvenes.
2. Contra los jóvenes en general de nuestro tiempo, por su actitud llorona y cobarde. Su falta de imaginación y generosidad. Su pasividad en las propuestas del futuro. Su ovejuna conversión en masas consumistas disciplinadas y acrílicas.
3. Contra los estudiantes. Hibernando en las cárceles de las aulas, que aceptan todas las vejaciones del sistema con el único objetivo de ganar algún dinero del día de mañana.

¹⁷¹ Allan Kaprow, *La educación del desartista*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007, pp. 60-63.

4. Contra los dóciles lameculos que creen que su juventud es un estado de gracia que les concede el don de la impunidad.
5. Contra los artistas jóvenes. Metástasis funesta; copiones, descerebrados. Satisfechos en sus ridículas aportaciones. Que todavía confían que el arte sea un mercado.
6. Contra la música juvenil. Contra la industria, los músicos, los grupos de tarados. Se les acaba su teatrillo: hasta los niños se están aburriendo de ustedes.
7. Contra las antros. Catedrales históricas donde el alma se disuelve en blando infierno. Bebedores de refrescos, bola de impotentes.
8. Contra la moda juvenil y su obsesión por las marcas. Jerarquía espuria, clasismo de calcetín que es escuela de racismo, ligereza de opiniones y desprecio por el otro.
9. Contra los jóvenes desempleados. Auténticas marmotas en posición sadomizable. Sacos repletos de autoestima, que no se inventan nada ni se van de casa, ni emigran, ni siquiera se disuelven en el aire. Sólo dejan de llorar mientras están bebiendo.
10. Contra la industria completa del juvenilismo con sus pontingues falsarios, sus modelos desfasados, su mensaje enfermo y mentiroso.
11. Contra los que se obsesionan con el cuidado del cuerpo. Los que pedaleando al infinito en un palmo del terreno disminuyen su grasa y su cerebro. Condenados al fin, a complejadas bestias, a trotar y trotar hacia la muerte.
12. Contra los que se cambian de cara; los rejuvenecidos. No nos engañan: sabemos que son realmente jóvenes, a pesar de la máscara.
13. Contra la estupidez general, que emerge, fluye, vuela y amenaza con ahogar con lo que de humano queda en esta nueva arquitectura de la nada.

18. TREINTA SEGUNDOS DE AMOR A LOS ESPECTADORES

19. UN MINUTO DE ODIOS A LOS ESPECTADORES

20. SECUENCIA DE GUERRA

TEXTO JAZMÍN 3

Solo cuando artistas activos dejen voluntariamente de ser artistas podrán cambiar sus habilidades en algo que el mundo puede emplear: en jugar. El jugar como moneda corriente. La mejor forma de aprender a jugar es con el ejemplo y los des-artistas pueden darlo. En su nuevo papel como educadores, lo único que tienen que hacer, es jugar, como antes lo hacían, bajo la bandera del arte.

Reemplazar artista por jugador, como si se adoptara un pseudónimo, es una manera de alterar una identidad fijada y una identidad cambiada es un principio de movilidad, de ir de un lado a otro.

La obra de arte, una especie de paradigma moral, para una ética del trabajo caduca se está convirtiendo en jugar.¹⁷²

21. SECUENCIA DE BARRIDAS

FORTALEZAS Y DEBILIDADES DE LA UNAM.

Dr. Jorge Carpizo, abril de 1986.

- Con el pase reglamentado y las presiones políticas para admitir a los egresados de las preparatorias populares, la UNAM limita los lugares de ingreso a los alumnos que participan en el concurso de selección.

¹⁷² Allan Kaprow, *La educación del desartista*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007, p. 68.

- La facilidad y el bajo precio del examen extraordinario han conducido a los estudiantes a una actitud de un mínimo esfuerzo; la institución desperdicia recursos y abate las exigencias académicas.
- Muchos estudiantes no valoran el costo real de su educación ni la aprovechan como deberían, defraudándose a sí mismos y a la sociedad que paga sus estudios.
- Algunos alumnos reciben patentes profesionales, sin que se plantee si tienen una función que cumplir en la realidad nacional, o si van a estar en condiciones de ocupar un lugar productivo en la fuerza de trabajo.
- Existe ausentismo entre el personal académico que no asume sus labores como un compromiso principal. En varias facultades y escuelas los profesores no presentan su programa de trabajo ni su informe de actividades. Ante el deterioro del salario del personal académico muchos profesores se emplean en otros lugares. Existen profesores que, sin trabajar, cobran un salario.
- Quien puede contratar al personal académico va formando su grupo sin consideración de lo académico y para garantizar que los grupos de presión estén tranquilos. No se justifica el incremento de nombramientos. El banco de horas se ha utilizado para fines distintos a los marcados por la legislación.
- La productividad y el compromiso del personal administrativo no siempre son los deseables. Existe personal que se escuda en la imagen del sindicato para no cumplir sus tareas.
- Tenemos una Universidad gigantesca y mal organizada que favorece la inercia e inamovilidad; se ha perdido el buen sentido de competitividad para superarse.
- La Universidad, por sus dimensiones y su importancia en el país, posee un peso político, lo cual hace que diversos sectores la contemplen más como una institución política que académica. La tranquilidad política se ha sobrepuesto a los valores académicos. Tratar de desvirtuar los fines de la Universidad o usarla políticamente, la lesiona en lo profundo y daña a México.

Conflictos de la UNAM

- 1910
 - Fundación de la Universidad Nacional de México por Justo Sierra el 22 de septiembre aún durante el régimen porfirista. Justo Sierra dice en su discurso inaugural que la Universidad del siglo XX no tiene “árbol genealógico”
 - Díaz desconoce la representación de Rubén Darío en México luego de que E.U. rompiera relaciones con Nicaragua. Los estudiantes se manifiestan en contra de ideología estadounidense.
- 1912
 - Los estudiantes se manifiestan en contra del gobierno de Madero ya que los estudiantes eran nacionalistas y Madero revolucionario.
 - En esta época Vasconcelos dice que los universitarios son una “clase social degenerada”
 - Los estudiantes no simpatizan con las ideas de Zapata.
- 1913
 - Los estudiantes se manifiestan a favor del gobierno de Huerta cuando éste detiene el avance estadounidense en las costas de la República.
 -
- 1920

- Vasconcelos es designado rector y se preocupará más por la formación básica que por la superior.
- Hace el escrito de La raza cósmica.
- 1929
 - Bassols, director de la Escuela de Jurisprudencia ordena que se aplique el sistema de reconocimientos trimestrales a los alumnos a lo que estos se oponen y estalla una huelga.
 - El presidente Portes Gil da la autonomía que resulta limitada ya que el gobierno sigue teniendo injerencia sobre las autoridades de la Universidad, supervisa su funcionamiento que debe de estar bajo la ideología revolucionaria.
 - Se aprueba autonomía y se pasa a llamar Universidad Nacional Autónoma.
- 1933
 - Polémica Caso-Lombardo donde el primero se manifestaba a favor de la libertad de cátedra y el segundo de la aplicación del materialismo dialéctico.
 - El presidente Abelardo Rodríguez presenta iniciativa de autonomía total.
 - Se da aplicación de autonomía total donde la Universidad pasa a llamarse Universidad Autónoma de México y el gobierno renuncia a subsidiar más la institución.
 - Gómez Morín (uno de los futuros fundadores del PAN) es nombrado rector y sobrelleva la penuria económica de la Universidad.
- 1934
 - El Estado busca impartir la toda la educación a partir de la ideología socialista.
 - La Universidad se manifiesta en contra de la reforma al artículo 3º de la constitución y a favor de la libertad de cátedra.
 - El presidente Cárdenas amenaza con quitar la autonomía pero en su lugar crea el IPN.
- 1945
 - Durante la presidencia de Ávila Camacho la Universidad es abrazada por el gobierno y se le restituyen los subsidios.
 - Pasa a llamarse Universidad Nacional Autónoma de México.

4.2 Entrevistas:

Entrevista realizada a Alberto Villarreal por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* vía correo electrónico, el 1º. de noviembre de 2010.

¿Quiénes son tus padres? ¿A qué se dedican?

-Raúl Villarreal.

Productor de televisión. Amante de la televisión. Entre sus hazañas se cuenta que él dirigió cámaras en el estadio azteca de México 86 cuando cayó el gol de la mano de dios y el mejor de la historia de Maradona. Podría decirse que las imágenes vistas una y otra vez (y que de hecho en argentina venden en unos libritos-cinematográficos) son obra suya.

Paseador de mí por foros televisivos a muy temprana edad. (Eso ya explica todo ¿no?)

Marina Díaz de Bonilla

Lectora compulsiva. Mística Rosacruz. Ser amado por todo el que la conoce.

(Bueno, ya podemos intuir de qué madera está hecho).

¿Porqué decidiste dedicarte al teatro y sino qué hubieras hecho?

-Me dedico al teatro para ganarme la vida. En realidad soy escritor, pero no puedo dedicarme a la vida literaria porque dejaría de ser escritor para volverme oficiante de escritor. Así que me gano la vida en el teatro para ser un escritor libre del ansia publicatoria. Esa es la verdad.

¿Qué hubiera hecho? Quizá física: números que representan la realidad o arqueología. Guía de turistas de esos que inventan todo.

¿Algún momento decisivo en tu vida profesional? ¿Cuál?

-Cuando en el estreno de *Máquina-Hamlet* según yo todo salió mal. Salimos avergonzados a ver al público. Nunca he sentido tal desasosiego. Una mujer se me acerca y me dice: "aquí ha caído un rayo y todos fuimos quemados". Aprendí humildad y de mi ceguera.

¿Algún gran maestro que te haya dicho algo importante en tu vida? (como de esas revelaciones de gurú a discípulo)

-Muchas.

Soy un privilegiado por mis maestros/amigos:

Margules, Ripstein, Jodorowski, Valencia, Pinter...

Creo que cuando le dije a Jodorowski que era de mis maestros, y él volteó burlón y me dijo: "pues ya es hora de que mates a tus maestros, Alberto."

¿Cómo fue tu infancia? (en la escuela) o fuera de...

-Feliz. Mucho. Sigo en ella, pero el adulto que llevo dentro se me sale mucho.

Era el típico niño jodón de otros.

¿Cuántos hermanos tienes, a qué se dedican?

-1 hermana.

Directora ocasional de teatro (sabía pues), terapeuta de profesión.

¿Qué otra cosa te hubiera gustado hacer?

-Miles.

Si fuera 100 % honesto me iba ahora mismo a dedicarme a asuntos portuarios, navegación y caza de monstruos marinos. Como vez, soy un cobarde.

¿Qué pensabas de los festivales de la escuela o las pastorelas? ¿Tú participabas?

-En el kínder sí hice dos producciones.

En secundaria y prepa ponía palomas (cohetes pues) en los botes de basura. Cuando las "estudiantinas" tocaban prendía la paloma y los rociaba de basura de noche colonial. Era feliz, mi mejor montaje. Era más un saboteador entonces.

¿Cómo te fue cuando entraste al colegio de teatro?

-Mal, me odiaban porque venía de escuela particular. Así que me enfrenté al CCHsur, prepa 9 y CEDARTS. Iba en la mañana a la UNAM y por la tarde al diplomado de escritura en SOGEM. Así que estudiaba todo el día. El fin de semana montaba obras y trabajaba con una compañía estable, así que vivía sumergido aprendiendo. Fue época feliz.

¿Quiénes fueron tus maestros? (memorables o risibles)

-Memorables: Valencia y Rosas.

Risibles: los de todos, drogadictos, vagabundos, los de los tacos de canasta, etc.

¿De qué errores aprendiste más?

-De los más dolorosos claro, de lo que no se logró debido a mi mediocridad, de lo que nadie se dio cuenta más que yo.

Tu experiencia en CU...

-Hermosa. Es un poema CU. Soy su ciudadano.

¿Cuál fue tu panorama cuando terminaste la carrera?

-Seguir trabajando, comencé a dirigir a los 19, así que ya venía encarrerado.

¿Cuál fue tu primer trabajo?

-(¿como director, supongo, verdad?) *El Guardaguas*. Una adaptación del cuento de Arreola que yo mismo hice en 1997.

¿Ha cambiado tu perspectiva desde que saliste hasta ahora?

-Muchísimo, cambia a diario, es móvil, arrastra, ella me lleva de la mano.

¿Cómo definirías tu trabajo?

-Como todo trabajo es indefinible. Definir es poner fin, límite, y eso es lo que no quiero.

¿Cuáles son las palabras o conceptos que tú siempre consideras para trabajar?

-Quizá: develación, flujo, dar inspiración.

¿Alguna anécdota de algún obstáculo, profesionalmente hablando, que no hayas podido resolver o sí y cómo lo hiciste?

-Cada obra es un obstáculo que no se resuelve. Es una tensión irresoluble entre vida y teatralidad. Lo encantador de esto es que siempre es distinto y cada obra renace a cada función.

¿Por qué escogiste dirigir y escribir tus obras?

-Es más divertido.

¿Cuáles han sido tus maestros más grandes en la historia, en el arte, en la literatura o en la filosofía?

-Wow muchos.

Fellini, Tarkovski, Rembrandt, Shakespeare, Heráclito, Pico della Mirandola, Giordano Bruno, Picasso, Cervantes, Velásquez, Goya, Celan etc., etc., muchos.

¿Cómo nace el proyecto de Artillería Producciones?

-Como un equipo de gente con afinidades para crear condiciones de trabajo. Nace en 2001 con gente que ya no está. Ha sido una herramienta que se ha ido pasando de mano en mano.

¿Cuáles son tus planes de trabajo a futuro, México o el extranjero? ¿Por qué?

-En México, España y Brasil.

Quiero dejarme atrás. Necesito buenos cómplices.

Entrevista a Alberto Villarreal por: *Informador.com.mx*. Consultado el: 1º. Feb. 2013 en: <https://www.informador.com.mx/cultura/2012/395684/6/el-teatro-no-tiene-poder-alberto-villarreal.htm>

El teatro no tiene poder: Alberto Villarreal¹⁷³

Para el director y dramaturgo mexiquense, las puestas en escena son "un modelo de exposición: refinado, absurdo, lúdico y lúcido, pero nada más"

GUADALAJARA, JALISCO (07/AGO/2012).-*Desierto bajo escenografía lunar* fue la última obra de Alberto Villarreal en su visita a Guadalajara. Ya había —con apoyo de la Universidad de Guadalajara— dirigido con actores locales *Desaire de Elevadores*, otra obra de su autoría, que repartió sin piedad las opiniones del público y la comunidad artística.

De los directores y dramaturgos de esta generación, las opiniones acerca del trabajo de Alberto (Ciudad de México, 1977) no son unánimes y por eso llama tanto la atención. Pero eso sí, ni locales ni nacionales desestiman su talento para acercarse al teatro desde una coordenada diferente. Dicen, que su desarrollo ha consistido en poéticas teatrales en contaminación con las formas clásicas. Para él, en términos nacionalistas, no existe esta idea del teatro mexicano, de alguna manera todos queremos que colapse nuestra visión de la realidad, y la cultura no puede dominar el instinto.

Villarreal es egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y ha tomado diversas especialidades en España y Argentina. Según Luis Mario Moncada, la ópera prima como director de Villarreal data de 1998, luego en el año 2000 dirige *Máquina Hamlet, vía crucis con transeúntes*, para proseguir con *De bestias, criaturas y perras* de Legom. Autor pues de *Deshuesadero y sangre basura*, *Perfumes y tentaciones para una mujer muerta*, *Réquiem de cuerpo presente* para Alonso Quijano. Luego escribió-construyó su trilogía de ensayos: *Ensayo sobre la inmovilidad*, *Ensayo sobre la melancolía* y por último *Ensayo sobre débiles*. "Cuando trabajo", dice, "pretendo ubicarme en estas leyes de lo paradójico, en estos términos, dirección o dramaturgia me suenan como pequeñas ciencias ingenuas. Su trama es tan fina que al dividir las hay que dar demasiadas explicaciones de cómo se separan. Esos son asuntos de la crítica, no del trabajo diario en el montaje o desmontaje donde todo es una parrilla de juegos" señala.

¹⁷³ En: www.informador.com.mx, <http://www.informador.com.mx/cultura/2012/395684/6/el-teatro-no-tiene-poder-alberto-villarreal.htm>

El teatro, para él, “es un modelo de exposición: refinado, absurdo, lúdico y lúcido, pero nada más. No tiene poder, se le otorga. Su capacidad de ser neutro lo hace susceptible de ser sagrado, negocio, divertimento u objetivo estético”

—¿Dónde sitúas el poder del público joven?

—No creo que tenga un poder sino un instinto. Poder se refiere al uso de la fuerza para producir algo. El instinto es algo que guía sin causa, sin finalidad. Creo que el público joven aún no asiste al teatro para lograr algo, llega a él por casualidad, por gusto y porque sí. Su instinto es fuerte, es más un olfato que el músculo del poder. En ese sentido no lo tiene y me alegro que así sea.

—Hemos traspasado la era de la información, el mundo virtual ¿para qué vamos al teatro?

—No hay un para qué. Cada obra, cada situación escénica responde en su hacer y se acaba en su hacer. No hay un para qué universal. Cada persona se pierde y se halla en él de diferentes formas (...) El arte responde preguntas absurdas también, ese es su privilegio. Seguimos siendo un animal asustado que pide compasión, eso la tecnología no va a calmarlo, a veces, el teatro, lo apacigua, y de aquí surgen posibles porqués.

—Teatro mexicano en territorio mundial ¿dónde está? ¿Quiénes somos a escala internacional?

—Esa pregunta encierra un nacionalismo parecido al de los Juegos Olímpicos. No hay tal cosa como teatro mexicano, el teatro es muy diferente dependiendo las ciudades del país. Hay un teatro del DF, otro de Guadalajara, otro de Tijuana. Me parece una ilusión clasificatoria válida para la crítica pero irreal. Sólo somos las personas que lo hacemos y esas son más o menos conocidas y valoradas fuera según su propio trabajo, y el impulso de las instituciones que los hacen llegar. Hay teatros más referenciales como el teatro alemán, el teatro argentino, pero éstos no son más que fórmulas de festivales, al estar ahí, en sus ciudades queda claro que ese término se refiere a un pequeño grupo de una ciudad concreta. Si se quisiera contestar la pregunta, sólo podría hacerlo un extranjero. Nosotros nos tenemos demasiado cerca para vernos.

—Dice Peter Brook que la catarsis es un concepto que hemos comenzado a olvidar. ¿La gente de hoy está dispuesta a la catarsis?

—Lo está. Creo que la gente la busca, todos queremos que colapse nuestra visión de realidad, sentir hasta sus últimas consecuencias es una pulsión del cuerpo y de la inteligencia. No estoy de acuerdo con Brook. Somos nosotros lo que debemos encontrar el tejido bajo el que se genera en nuestros días. Esa postura es creer demasiado en la idea de civilización, creer que la cultura puede domar nuestro instinto, no lo creo, insisto que seguimos requiriendo los mismos procesos internos. Lo que caduca es nuestra idea de catarsis como museo, como referente a los clásicos.

— ¿Crees que hay una frontera o un abismo entre el teatro y el cine?

—Sí y afortunadamente. Son muy diferentes, de la presencia de la ficción y de lo concreto del teatro a la luz proyectada sobre una pantalla hay una enorme diferencia. Ambos son procedimientos sustanciales, me alegro que existan y sean tan distintos. Uno no puede lograr lo que genera el otro.

—Los clásicos ¿están vigentes?

—Siempre, por eso son clásicos. Lo que varía es la forma de leerlos.

— ¿Qué tiene de tragedia griega el regreso del PRI a Los Pinos?

—Nada. La tragedia griega es un procedimiento que tiene mucho que ver con lo sagrado. Esto tiene otra conformación de imaginario que no tiene que ver con lo griego. Por supuesto hay comportamientos humanos universales que se encuentran evidentes. Pero yo me refiero a lo medular, a la sustancia, no a las equivalencias evidentes. Pero sí tiene mucho que ver, como ha reflejado en sus obras Luis Mario Moncada con el Antiguo Orden de Anáhuac, con la colonia. También ahí, en esa época hay teatralidad que vale la pena revisar.

—Debe haber dramaturgia para que exista el teatro ¿en serio?

—No. El teatro es el hecho en sí. Sólo se requiere lo que estará ahí. La dramaturgia es un procedimiento entre muchos. Desde 1909 Gordon Craig lo aclaró en sus escritos. Lo sorprendente —y qué bueno que así sea— es que la pregunta lleve 103 años haciéndose.

—Hay cosas que sólo puede decir la danza y hay cosas que sólo pueden decir las palabras, ¿para qué decimos las palabras? ¿Y el teatro?

—Porque hay cosas que sólo se pueden decir en palabras, y otras en movimiento. Aun así, es un punto de vista muy reducido, el teatro, el arte no dice, es el suceso de algo inexpresable, un contagio en términos de Artaud, querer reducirlo a lingüística, a esquema comunicativo, es reduccionista, tratar de simplificarlo.

—¿Qué hicieron por ti Martín Acosta, Jaime Chabaud y Luis Mario Moncada?

—Me enseñaron su visión y su postura con generosidad. Me abrieron puertas, me otorgaron confianza. Les debo mucho, han sido maestros tan generosos que se han hecho pasar por colegas, pero su influencia siempre estará por delante de mi capacidad de agradecerles.

—Ya han caído los dogmas, ¿tendremos otros héroes? ¿Otra Pina Bausch? ¿Otro Brook?

—Sí. Los héroes son necesarios dentro y fuera de las ficciones. Los héroes inspiran, hacen saber que es posible. Ya hay otros, habrá más.

—La crisis, ¿nos hará mejores?

—La crisis dejará ver la calidad y la sustancia de cada quien. También la abundancia corrompe, al igual que la fama y el establecerse en un sistema. Así que ese no será un factor tan determinante.

—Cuéntanos una breve historia con un final muy cercano a nosotros.

—Aquí un apunte que de hecho creo que responde:

Una pequeña serpiente se había perdido.

Su madre no había tenido la precaución de explicarle el regreso a casa.

Ella se encontró con una mujer en un árbol.

La pequeña serpiente repitió algunas cosas que había escuchado por ahí.

¿No es verdad que Dios ha dicho...

Comenzó diciendo.

Y repitió desordenadamente lo que había escuchado por ahí.

Luego siguió su camino. Su madre la encontró por la noche.

Le cocinó ratones en dulce porque estaba feliz de haberla encontrado.

Le cambió la piel y la acostó a dormir.

FRASE

"La crisis dejará ver la calidad y la sustancia de cada quien"

Alberto Villarreal, director y dramaturgo.

www.teatro.unam.mx



EL ATENTADO
De Jorge Irujo y Angélica
Dirección: Carlos Caruso
Sábado 11:00 hrs.

LOS CABECILLAS
De Héctor Molina
Dirección: Carlos Caruso
Domingo 11:00 hrs.

CARRO DE COMEDIAS DE LA UNAM
Festejando el bicentenario

Entrada Libre
Foro del Centro Cultural Universitario

DESMONTAJE HECHO EN CU
Del 18 de septiembre al 14 de noviembre
Sábados y Domingos 12:30 hrs.
Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Dr. José Nieto Robles
Rector

Dr. Sergio M. Álvarez Martínez de Castro
Secretario General

Lic. Enrique del Val Blasco
Secretario Administrativo

Mtra. Janira de la Torre Hernández
Secretaria de Desarrollo Institucional

M.C. Benito Jesús Sureda Val
Secretario de Servicios a la Comunidad

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Mtra. Lucía Alarcón y Lozano
Coordinadora

Mtra. Enrique Singer
Director de Teatro

TEATRO UNAM

Director
Enrique Singer

Jefa del Depto. de Teatro
Charlotte Duán

Jefe del Depto. de Producción
Mauricio Romano

Jefa del Depto. de Prensa
y Relaciones Públicas
María del Carmen Rodríguez

Jefe de la Unidad Administrativa
Alfredo Escobar



Cultura.UNAM
Programa de mano



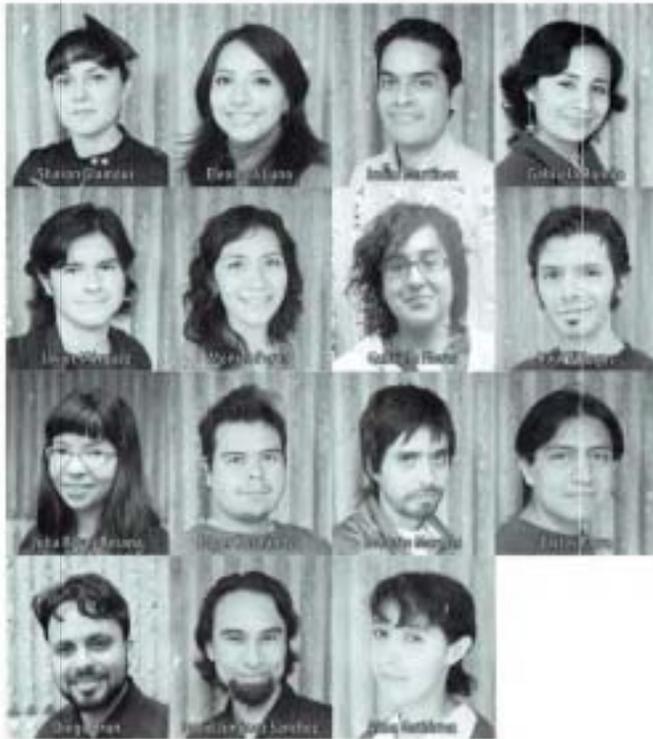
**Desmontaje
hecho en CU**

Autor y director
Alberto Villarreal



ALBERTO VILLARREAL Actor y director

(México 1977) Escritor y director de teatro. Fundador y director artístico de Aesthetics Productions y La Madrugada Teatro. Sus principales textos son: *Almuerzo de una embajada a vapor* escrita y producida para el Centro Cultural Villa flor de Guadalupe, Perote; *Ensayo sobre el diablo* escrita en la residencia del Royal Court Theatre de Londres Inglaterra; *Plena satisfacción de los que han dependido* con apoyo producido por el Teatro Mori de Santiago de Chile y *Después de cincuenta* desarrollada con el Lark Centre de Nueva York y publicada por Editorial el Milagro. Como director sus principales ensayos son: *El cuerpo sobre la eternidad* y *El cuerpo de la mujer* para el teatro Góngora. Actualmente es profesor de la Carrera de Teatro en la UNAM e imparte el curso de Escritos Postmodernos en la Fundación para las Letras Mexicanas.



INAUGURACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL

(Fragmento del discurso en el acto de la inauguración de la Universidad Nacional de México, el 22 de septiembre de 1910)

Me la imagino así: un grupo de estudiantes de todas las edades sumadas en una sola, la edad de la plena aptitud intelectual, formando una personalidad real a fuerza de solidaridad y de conciencia de su misión, y que, recurriendo a toda fuente de cultura, brote de donde brotase, con tal que la linfa sea pura y diáfana, se propusiera adquirir los medios de racionalizar la ciencia, de mexicanizar el saber. El telescopio, al cielo nuestro, sumario de asterismos prodigiosos en cuyo negro, hecho de misterio y de infinito, fulgaran a un tiempo el septentrión, inscribiendo eternamente el surco ártico en derredor de la estrella virginal del polo, y los diamantes siderales que clavan en el firmamento la Cruz austral; el microscopio, a los gérmenes que bullen invisibles en la retorta del mundo orgánico, que en el ciclo de sus transformaciones incesantes hacen de toda existencia un medio en que efectuar sus evoluciones, que se emboscan en nuestra fauna, en nuestra flora, en la atmósfera en que estamos sumergidos, en la corriente de agua que se desliza por el suelo, en la corriente de sangre que circula por nuestras venas, y que conspiran con tanto acierto como si fueran seres conscientes, para descomponer toda vida y extraer de la muerte nuevas formas de vida.

Aszú Sierra



teatro unam

**Desmontaje
hecho en CU**

Autor y director: **Alberto Villarreal**
Con Alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro
de la Facultad de Filosofía y Letras

Del 18 de septiembre al
14 de noviembre de 2010

Sábados 12:30 hrs.
Domingos 12:30 hrs.

Entrada Libre
Cupo limitado

Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

www.teatro.unam.mx

Postal promocional de la obra de Teatro *Desmontaje hecho en CU*, dirigida por Alberto Villarreal y presentada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía: José Jorge Carreón

Fotografía 1. Escena de *Secuencia de zapatos* de *Desmontaje hecho en CU*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía: José Jorge Carreón

Fotografía 2. Escena de la *Secuencia de tabla* con fondo musical de *Fiebre de UNAM* por la banda de *Los 30 Tíos*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía: José Jorge Carreón

Fotografía 3. Escena de la *Secuencia de tabla* con fondo musical de *Fiebre de UNAM*, por la banda de *Los 30 Tíos*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía: José Jorge Carreón

Fotografía 4. Escena de estudiantes muertos durante la *Secuencia de guerra*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía 5.. La banda de *Los 30 Tíos*, maqueta de Rectoría de CU y corista. *Desmontaje hecho en CU*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía 6. Escena de *Los derechos de los espectadores* con maqueta de la Biblioteca Central de CU, al fondo la banda de *Los 30 Tíos*, maqueta de Rectoría de CU y corista, *Desmontaje hecho en CU*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía 7. Camerino de actrices después de función. *Desmontaje hecho en CU*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.

4.4 Fuentes

Castro, Antonio, *La crisis como método, Entrevista con Alberto Villarreal*, Letras Libres, México DF, Junio, 2008. Año X, No. 114.

Chevallier, Jean-Frédéric, (Coordinador), *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, México DF, UNAM, Escenología, Proyecto 3, Noviembre 2004.

García Barrientos, José Luis, "Teatro posdramático y juegos (de manos) con la realidad", *Paso de Gato*, México DF, enero -marzo 2008 no.32.

De Toro, Fernando, *La(s) Teatralidad(es) posmoderna(s)*, Revista de Teatro Repertorio, México DF, marzo de 1994, número 29.

De Toro, Fernando, *Semiótica del Teatro, del texto a la puesta en escena*, Ed. Galerna, España, 2008, 408 pp.

Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, ABADA Editores, Madrid, 2011.

Kantor, Tadeusz, *Lección en Milán, El espacio escénico*, Revista de teatro Repertorio, enero-marzo 1990, número 13.

Kaprow, Allan, *La educación del desartista*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007.

Moncada, Luis Mario (compilador), *Versus Aristóteles-Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México DF, Anónimo Drama, 2004, 124 pp.

Moncada, Luis Mario, "Siete años en ensayos, de Alberto Villarreal", <http://reliquiasideologicas.blogspot.mx/2011/08/siete-anos-en-ensayos-de-alberto.html>, 07 de febrero de 2013.

Partida Tayzán, Armando, *Modelos de Acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, Colección Seminarios, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Editorial ITACA, México DF, 2004, 237 pp.

Villarreal, Alberto, "Puesta en texto de una apuesta en duda", Revista Paso de Gato, enero marzo 2008, Año 6, número 32.

Villarreal, Alberto, "Seminarios para incendiarios", Revista Paso de Gato, octubre-diciembre, 2004, Año 3, no. 19.

Villarreal, Alberto, *Siete años en ensayos*, Ed. Teatro sin paredes, México, 2011.

Villarreal, Alberto, *Tres años en Des-aprendizajes*, Teatro Sin Paredes, México DF, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, 158 pp.

www.informador.com.mx

<http://www.informador.com.mx/cultura/2012/395684/6/el-teatro-no-tiene-poder-alberto-villarreal.htm>

A mis padres.

A Iker y Lalo.

Con amor y agradecimiento.

A mis maestros: Ignacio López, Alejandro Ortiz, Martha Toriz, Daniel Huicochea, Yoalli Malpica, Cristina Barragán, Juan Gabriel Moreno y Rafael Pimentel. A Araceli Rebollo y Edgar Chías.

A todo el equipo de *Desmontaje hecho en CU*, en especial a Valentina Garibay por el video de la obra.

A mis amigos, teatreros, compañeros, de pulques, viajes, son y demás: *Somos Son*: Cosette, Rafa, Ceci, Pedro, Mireya, Dafne y Paty. A *Los manatís*: Hugo, Gaby, Cecil, Jorge, Eynar, Claudia y Alexa. Familiares varios: a tío *Psyco*, a mi tía Carmen y a Lupita, a mis hermanos Miguel y Manuel. A Marcos, a Magali y Rancel, a Karen, a Luis y Eleonora, a Rodrigo.

A la memoria de mis abuelos, tíos; los que ya no están.

A mis futuros nietos.

Gracias a mí por no claudicar y a alguna fuerza desconocida que me trajo hasta aquí.

INDICE

Desmontaje hecho en CU...en el juego del posdrama

INTRODUCCIÓN	3
1. Antecedentes	
1.1 Breve semblanza curricular e influencias de Alberto Villarreal	5
1.2 Panorama posdramático	
1.2.1 Teatro posdramático de Lehmann	12
1.2.2 Alberto Villarreal heredero del posdrama	29
2. Mi experiencia como actriz	
2.1 Ruta 1, trabajo físico en equipo	40
2.2 Ruta 2, ensamble con el texto	74
3. Testimonios	
3.1 Experiencias del equipo y del público	85
3.2 Conclusiones	97
4. Apéndice	
4.1 Texto: Desmontaje hecho en CU	104
4.2 Entrevistas	123
4.3 Galería de imágenes	130
4.4 Fuentes	141

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está centrado en la puesta en escena de Alberto Villarreal llamada: *Desmontaje hecho en CU* presentada de septiembre a noviembre del 2010 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario de la UNAM. En cuyo montaje colaboré dentro del equipo de actores. Por lo cual, presentaré esta recopilación como informe académico por actividad profesional.

Desmontaje hecho en CU es un proyecto que inició como idea en mayo del 2009, aunque no se pensaba precisamente que el tema fuera CU. En ese momento se convocó a alumnos de las diferentes áreas de la carrera de Literatura Dramática y Teatro para participar como egresados en el montaje. Después de reunir al equipo, se pretendía hacer un montaje en conjunto con los alumnos y algún director reconocido, un proyecto profesional que fungiera como experiencia laboral y/o plataforma para los actores recién egresados. Sería de los primeros proyectos encaminados a extender más oportunidades a los actores y de relevancia profesional dentro de la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Me interesa hablar de este proyecto porque es una forma de completar un camino de aprendizaje. Puesto que la teoría es una actividad que cobra sentido en la práctica, busco un mayor alcance sobre el entendimiento de mi trabajo como

actriz, de las carencias y las oportunidades que tuve para desarrollar las herramientas que me ha dado mi educación y utilizaré esta obra para ello.

Mis objetivos de investigación en torno a *Desmontaje hecho en CU* son los siguientes:

- En primer lugar, ubicar cuáles son los antecedentes: exponer quién es el autor y director de esta obra y cuáles han sido sus trabajos anteriores con el propósito de indagar sobre un discurso o un estilo de dirección, observar la corriente y sus influencias de las que se alimenta la obra y el estilo de dirección.
- Hablar del texto y de la puesta en escena para investigar los ejes temáticos que le dieron sentido al montaje. El proceso del montaje.
- Exponer mi experiencia en el montaje. Hablar del trabajo que se desarrolló, cómo fue, cuáles fueron los objetivos, la metodología, las variables, los resultados y el montaje final. Comparar y analizar los puntos de trabajo con base en mi proceso de formación actoral.
- Finalmente, exponer los testimonios del equipo de creadores; actores, directores y productores. Reflexionar sobre lo esperado y lo obtenido en mi proceso personal.

En el marco de la investigación documental sobre este informe y dadas las características particulares del informe académico, me basaré mayormente en la exposición descriptiva en el proceso, crítica en la teoría y testimonial en las experiencias personales.

Capítulo 1. Antecedentes

1.1 Breve semblanza curricular e influencias de Alberto Villarreal

Este primer espacio está dedicado a intentar dimensionar, no sólo de manera escueta e informativa, la relevancia del trabajo por medio del cual Alberto Villarreal ha ganado un espacio de reconocimiento en el teatro nacional e internacional. El currículum es vasto, sin embargo tomo algunos datos para ajustar la perspectiva sobre la influencia y algunos otros comentarios, anécdotas, entrevistas o reflexiones a partir de ensayos de los cuales obtuve más revelaciones y reflexiones acerca de la obra (en general) y del artista/autor de *Desmontaje hecho en CU*.

Alberto Villarreal (Ciudad de México, 1977) es un joven creador mexicano, ensayista y productor de teatro contemporáneo. Su trabajo creativo abarca más de cuarenta puestas en escena, -la mayor parte de su autoría-, con presencia en once países. Es licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM con medalla Gabino Barreda y ha cursado residencias de especialización como las del teatro Royal Court de Londres, la Fundación Carolina de Madrid, o con el Lark Center de Nueva York. Ha desarrollado proyectos creativos producidos por teatros como Vila Flor en Guimarães (Portugal) y con compañías como Teatro del Tablón en Esquel (Argentina). Sus textos están publicados por editoriales como Nick Hern Books, en Londres; Cierta pez, en Santiago de Chile; El Milagro, en México y en la colección Théâtreales de la Maison Antoine Vitez, en París. Ha sido invitado a festivales o teatros como el Transamérique de Montreal; el Iberoamericano de Cádiz, o el NTH8 en Lyon. En México ha obtenido varias becas de creación como Jóvenes Creadores y la Fundación para las Letras Mexicanas. En su trabajo como ensayista ha ganado el premio internacional de Ensayo Teatral CITRU-Paso de Gato y ha escrito para revistas de arte como *Letras Libres* o *La Tempestad*. Ha impartido cursos en las ciudades de Madrid, São Paulo, Curitiba o Córdoba (Argentina). De 2001 a 2011 fue director artístico de la compañía Artillería

Producciones y del teatro La Madriguera. Sus principales montajes son: *Memorias de una máquina a vapor* (2008-Portugal), *Desierto bajo escenografía lunar* (2010-México), *Ensayo sobre débiles* (2011-México) y *Provocación al invierno* (2012-Argentina), *La pasión de la materia* en colaboración con la Universidad de Sao Paulo de Brasil, *Ravioles negros* y *El lado "B" de la materia* y *Provocación al Invierno* en la ciudad de México.

También ha sido docente de las cátedras de Dirección VII y VIII del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, además de ser el responsable del taller de escritura Posdramática de la Fundación para Las Letras Mexicanas. Según afirma David Olguín, Villarreal es quien se ha encargado de esparcir la teoría de la posdramaticidad en el teatro mexicano¹. Él tuvo gran influencia en algunas generaciones entre ellas la mía y las contiguas las cuales son parte de las tendencias teatrales que se van colocando en los espacios culturales. Al menos, desde mi trinchera puedo mencionar algunos nombres que quizá con un poco de persistencia se puedan divisar mejor en algunos años más; como son: Javier Márquez (dramaturgo y director), Eleonora Luna (dramaturga y directora), Diego Álvarez Robledo (dramaturgo y director), Braulio Amadís (director), Raúl Villegas (actor), David Jiménez (director), Mariana Gándara (directora y dramaturga), Lorena de la Parra (directora y dramaturga), Daniel Toledo (director), Mónica Perea e Iván Arizmendi (dramaturgos). Por mencionar los que ya empiezan a establecerse en algunos espacios teatrales y que puedo identificar por cercanía generacional.

Es difícil asir la imagen a través de las palabras o tratar de explicar quién es, en qué consiste la obra de Alberto Villarreal cuáles son los parámetros de un artista que experimenta constantemente y busca traspasar sus límites. Productor escénico del teatro contemporáneo, con tendencia al teatro posdramático (más

¹Javier Márquez, "Seis Esquirlas sobre la retaguardia como vanguardia", en *Tres años en Desaprendizajes*, Alberto Villarreal, Ediciones Teatro Sin Paredes; México DF, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, p. 14.

adelante ampliaremos el término sobre tal punto). Por el momento me gustaría empezar la descripción aplicando algunos adjetivos que él mismo usó y que me tocó ver en mis generaciones cercanas: “develación, flujo, dar inspiración”.²

Por ejemplo, la palabra develar significa quitar el velo que cubre algo, para mí como actriz me hizo ver que había que ir más allá de donde me sentía cómoda como actriz, planteando nuevas cuestiones, no conformarme y permitirme fluir en mis límites. De ahí la inspiración, pues alentaba a abrir rutas de exploración.

Alberto Villarreal Identifica su labor con un trabajo más artesanal³ defensor de un teatro retrospectivo “[...] que busca ir hacia el sustento de las fuerzas más primitivas...”.⁴ Se declara en contra de la vanguardia pero a favor de la libertad, lo cual puede sonar un poco en contrasentido. Sin embargo, adelantándose un poco, si tomamos en cuenta en el rumbo de la historia, en el fin de las ideologías (nazismo, comunismo, stalinismo, o la política de prevención contra ataques terroristas) y el momento en que se articula el discurso de la posmodernidad donde la libertad y el escepticismo generan vacío en cualquier postulado; el teatro como cultura también se permea de ello. El posmodernismo fue una etapa de múltiples propuestas todas válidas, pero en ese tenor quedaban sin mucho sentido.

El surgimiento del llamado teatro posdramático deviene con la necesidad de romper con el distanciamiento que generó el posmodernismo hacia el público enmarcado además con la competencia de otros medios de consumo de entretenimiento como el cine, la televisión, las tecnologías de comunicación, que no podían competir en el mismo camino del posmodernismo.

En el posdrama toma fuerza la postura del director de escena con la intención de estimular al espectador como un copartícipe del teatro donde él cierra

² Entrevista realizada a Alberto Villarreal por Jazmín Arizmendi, acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU*, vía correo electrónico, el 1º de noviembre de 2010.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

el ciclo de percepción y deja de recibir unidireccionalmente la propuesta de un director, es decir, que deja de ser un espectador pasivo.⁵

Alberto Villarreal en las reflexiones que nos da en su texto *Meditaciones sobre el teatro posdramático* nos hace ver el rumbo de su postura con su quehacer en el teatro. Donde en su trabajo se ve la importancia de establecer un vínculo muy cercano con el espectador, busca como provocarlo y moverlo de su lugar de confort. No sólo lo digo por mi experiencia en la obra, donde esto lo pude percibir más de cerca, sino también como espectadora de otros montajes. Siendo la libertad, en el sentido de ampliar el uso del drama más allá del texto, un motor fundamental y una constante en su trabajo. Busca trabajar en retrospectiva con los maestros que lo formaron. Es decir, un pie en la vanguardia, un pie en sus cimientos y su obra, resultado de esta convergencia.

[...] La idea que me guía es la de libertad. Y si entramos en ideas de novedad, eso finalmente nos va a llevar a una enorme esclavitud de la novedad. Y esa es una de las dictaduras más desagradables que hay para el hecho creativo [...] Se trata entonces de un teatro de retaguardia y asimilación, un teatro donde ya perdimos esos excesos de la idea de sorpresa, la idea de agrandar, la idea de ser alguien dentro de este espacio. Creo que la humildad aquí es no ser nadie. Esto es un arte colectivo. Esto es un arte de todos y para que sea de todos creo que hay que ir totalmente a los fundamentos.⁶

Arriesgándome un poco a poner nombre a sus fundamentos diría que fueron sus maestros con los que ha tenido el entendimiento artístico más profundo entre los cuales podemos mencionar a los más importantes que influenciaron su trabajo directamente: Juan José Gurrola, Ludwig Margules, Rodolfo Valencia, entre otros.

Entonces todo es una búsqueda hacia atrás. Es una idea de que el mejor teatro ya se hizo y nosotros, en realidad debemos volver a hacerlo. Revivir un arte. Darle vida a algo que ya pasó y fue absolutamente extraordinario y no se vio [...]. Yo prefiero en realidad leer a los grandes maestros y poder trabajar a la par con ellos.⁷

⁵ Villarreal, Alberto. *Meditaciones sobre el teatro posdramático*, Libro Ensayo, Teatro Sin Paredes.

6-8 pp.

⁶ *Íbid.*

⁷ *Íbid.*

Alberto Villarreal, ha mencionado a estos maestros como parte de su desarrollo. En una entrevista que le realicé hace algunos años, la cual anexo al final del trabajo, los menciona como pilares.

-¿Quiénes fueron tus maestros? (memorables o risibles)

-Memorables: Valencia y Rosas. Risibles: los de todos, drogadictos, vagabundos, los de los tacos de canasta, etc....

-¿Algún gran maestro que te haya dicho algo importante en tu vida? (como de esas revelaciones de gurú a discípulo)

-Muchas. Soy un privilegiado por mis maestros/amigos: Margules, Ripstein, Jodorowski, Valencia, Pinter... Creo que cuando le dije a Jodorowski que era de mis maestros, y él volteó burlón y me dijo: pues ya es hora de que mates a tus maestros, Alberto.⁸

Trabaja con la obra a manera de ensayo⁹ donde ésta sea un espacio en activo de investigación y de experiencia dialéctica. Inspirado en Heiner Müller habla de trabajar el texto desde la confrontación del director y propiciar un diálogo. La confrontación en diversas formas, con el público, con el actor, en la dramaturgia, en escena, en imagen, experimentar para rescatar momentos genuinos y exponerlos, incluso cosas no previstas como los accidentes.

Un catalizador para generar estas experiencias es el equilibrio precario, no solo en el trabajo de actuación, donde busca posibilidades distintas. Sino el camino de la crisis como vía de revelación y creación. Menciona a Artaud como su influencia en el trabajo de actuación donde es un campo para buscar lo desconocido y que sólo se pueda ver en el teatro.¹⁰

Su trabajo de dramaturgia está íntimamente ligado a la escena, escribe para sus obras, como un generador de movimiento a través de las palabras. Están preconcebidas en función de la escena, pensado para el espectador. Incluso, cuando se le invita a montar una obra alusiva al aniversario de *El Quijote de la Mancha*, de Cervantes, decide alejarse del canon y la tradición y hace una

⁸ Entrevista a Alberto Villarreal por Jazmín Arizmendi, Fac. Fil. y Letras UNAM, Noviembre 2010.

⁹ Entrevista publicada en LETRAS LIBRES, *La crisis como método*, por Antonio Castro, junio 2008, 92-93 pp.

¹⁰ *Íbid.* p.93

relectura, trabaja con lo que él quiere decir y abre posibilidades de exploración distintas a lo que el texto literal plantea.¹¹

Su dramaturgia por ser no convencional se puede llegar a percibirse como si trascendiera la escena, tiene un interés por cambiar algo en el espectador¹² como un incendiario. El texto que escribe sobre la estancia que hacen algunos dramaturgos mexicanos en *La Royal Court Playwrights* de Inglaterra, llamado *Seminario para incendiarios*, revela su desarrollo dramático enfocado en generar algún tipo de movimiento en el espectador. Como la traducción de *playwright*, donde *play* es capacidad de movimiento y *wright* se refiere a lo escrito, así en inglés *playwright* es la relación que busca con su trabajo siendo aquél que construye la capacidad de movimiento en el teatro. Metafóricamente un tipo de “incendiario” de la escena.

Desde su primera obra publicada, *Perfumes y tentaciones para una mujer muerta* de la cual Víctor Hugo Rascón Banda escribe el prólogo, éste lo califica de ser un artista joven con lealtad hacia su búsqueda sin pretensiones ni soberbia. Según Rascón Banda su obra era densa, compleja, conceptual, desesperanzada y de múltiples lecturas.

La dramaturgia de Alberto Villarreal me parece también profunda, acertada y sin pretensiones. Y también me sorprendió y agradó que durante el tiempo de trabajo descubriera un poco de eso, sin pretensiones, con el valor y capacidad de juego de un niño. Quizá es lo que me llevó a hacerle unas cuantas preguntas personales, porque quería ser simple y comparar, además de sus textos publicados y de sus postulados, pero había cierta curiosidad, tal vez de psicóloga amateur, de saber de su vida personal. Tampoco es que haya elaborado las preguntas con la visión de experto, tampoco era mi intención, solo curiosidad natural. Y él, con apertura, no puso ninguna objeción. La entrevista se puede consultar al final del trabajo, sin embargo me gustaría señalar una pequeña parte

¹¹ *Ibid.*, p. 92.

¹² Villarreal, Alberto. *Seminario para incendiarios*, publicado en Pasodegato, octubre-diciembre 2004, p. 72.

de quienes son sus padres y su influencia sobre él e indagar en su mundo del pasado.

Creo que Alberto Villarreal es un ser humano apegado a la experimentación y creación como si hubiese tenido ya cierta predisposición de alguna forma. Si tomamos en cuenta que todo niño es un creador por naturaleza, él comenta, que “desde el *kínder* ya hacía producciones.” Se asumía como saboteador cuando las estudiantinas tocaban, e instalaba “palomas” en los botes de basura. Creo que desde entonces le atraía lo *performativo*, lo caótico y la sorpresa, lo que no está previsto, lo que se transforma, el efecto. Sus padres fueron María Díaz de Bonilla “lectora compulsiva” como la define, Raúl Villarreal, productor y amante de la televisión. Cuenta que entre las hazañas de su padre, que fue quien dirigió cámaras en el estadio azteca de México 86 cuando cayó el gol de “la Mano de Dios” y el mejor de la historia de Maradona. Podría decirse que las imágenes vistas una y otra vez (y que de hecho en Argentina venden en unos libritos-cinematográficos) son obra suya¹³.

Y como su padre era productor de televisión, sin duda le tocó, quizá deambular u observar en algún momento cómo se develaba para él la maquinaria de otra realidad “la ficción” la cual comenzaba a darle cosas en qué pensar.

Tomo esta parte porque más allá de las influencias académicas está el cómo se construye, en todos los ámbitos, la formación de la persona en sí, donde sin duda también está el plano familiar e histórico. Y estas anécdotas las asocio con sus montajes donde se mezcla el juego, el deseo de descubrir cómo son las cosas, cómo se construyen, ir más allá de lo evidente, de lo literal con la curiosidad de un niño, llevada al terreno profesional.

¹³ Villarreal, Alberto. *Seminario para incendiarios*, publicado en Pasodegato, octubre-diciembre 2004, p. 72.

1.2 Panorama posdramático

1.2.1 Teatro posdramático de Lehmann

Este capítulo trata de ofrecer algunos puntos de referencia importantes que servirán de ayuda para acercarse poco a poco al contexto local del trabajo de *Desmontaje...* Partiendo de la generalidad de una de las influencias contemporáneas con mayor fuerza como lo es el teatro posdramático y que Alberto Villarreal comparte y comulga con estas reflexiones. Se hablará de quién es el autor e investigador de dicha terminología, se planteará el panorama previo o el marco del posdrama, así como las cualidades que dan sentido al movimiento así llamado, y finalmente qué podría tener de relación con la puesta en escena de *Desmontaje...* y con el teatro de Alberto Villarreal.

El término posdramático lo empieza a difundir y a fundamentar, como ya se dijo, Hans-Thies Lehmann¹⁴ en su libro *Postdramatisches Theater (El Teatro Posdramático)* en 1999. El libro avivó el nuevo concepto alrededor del mundo con el objetivo de entender y darle explicación a los hechos escénicos de finales del siglo XX y que tomó mayor fuerza entre los años setenta y noventa. En ese entonces Lehmann observó las características principales y generales de las creaciones escénicas en aquellos años e hizo una especie de compendio reflexivo sobre la historia del drama y el teatro y su evolución hasta las propuestas escénicas actuales y su devenir.

¹⁴Hans-Thies Lehmann (Ehringhausen, Alemania, 1944) se recibió como Máster de Filología Alemana. Elaboró su tesis de Doctorado en Literatura General y Comparada. En 1988 se habilitó como catedrático en Ciencias Teatrales; a partir de ese año es profesor en Ciencias Teatrales en la universidad J. W. Goethe, Frankfurt. Entre sus publicaciones más importantes se encuentra: *Postdramatisches Theater (El Teatro Posdramático)* 1999, Main. Su interés académico se ha centrado en Georg Büchner, Bertolt Brecht, Einar Schlee y Heiner Müller, sobre los cuales ha publicado, entre otros trabajos: *The Brecht Yearbook*, vol. 17. *Der Andere Brecht (El otro Brecht)*, University of Wisconsin Press 1992, con la participación de Renate Voris. *Heiner Müller handbuch. Leben-Werk-Wirkung (El manual de Heiner Müller. Vida, obra y efectos)*, con la participación de Patrick Primavesi. Colaboración con Olaf Schmitt. Stuttgart 2003. *Georg Büchner, Heiner Müller, George Bataille. Masochismus und Revolution (Georg Büchner, Heiner Müller, George Bataille. Masoquismo y Revolución)*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 3*. Frankfurt (Main) 1984. También publica en revistas especializadas.

Hans-Thies Lehmann es profesor de Estudios Teatrales en la Johann Wolfgang Goethe Universität de Fráncfort (Alemania), es uno de los críticos de teatro más importantes de la actualidad. Sus numerosas publicaciones incluyen *Theater und Mythos* (1991), sobre la constitución del sujeto en la antigua tragedia griega; *Writing the Political* (2002) y junto a Patrick Primavesi, *Heiner Müller Handbuch* (2004).¹⁵

En una entrevista hecha por Federico Irazabal¹⁶ a Lehmann, explica que, usó el término de acuerdo con lo que se entiende por drama, en la obra *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi¹⁷ de quien fue alumno, el cual investiga el concepto de drama en la Historia, basándose en obras renacentistas. Donde al drama se le entiende como el conflicto del hombre, en soledad, como ser social, con sueños y aspiraciones en choque con sus circunstancias históricas y sociales. Puesto que, el interés, para Lehmann, era hablar del teatro de su época sin tener que introducirse a la cuestión de qué es moderno y qué es posmoderno y no casarse con ninguna definición, se atrevió a referirse a un “teatro posdramático”.

Tampoco para negar lo que dijo Szondi, sino para apoyarse de sus investigaciones y hacer un comparativo en torno al drama Renacentista de autores como: Shakespeare, Corneille, Racine, el teatro clásico alemán hasta Ibsen. En cuya dramaturgia, estos autores, buscaban la forma de la linealidad dramática, imperando la fábula, como elemento fundamental. Y, en cuanto a las investigaciones posdramáticas, Lehmann observó que las puestas en escena a partir de los años setenta en adelante se modificaron, jugando con los elementos sin un orden jerárquico, en el que la fábula ya no era lo más importante, sino que era otro elemento más de la composición escénica.

¹⁵ Hans Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, CENDEAC- Pasodegato, México, 2013.

¹⁶ Entrevista a Hans Thies Lehmann por Federico Irazabal acerca de teatro posdramático en: <http://saquenunapluma.wordpress.com/2011/12/11/el-teatro-postdramatico-entrevista-a-hans-thies-lehmann-por-federico-irazabal-funanbulos/>

¹⁷ Peter Szondi, filólogo originario de Budapest 1929-1971. Su tesis doctoral fue *Teoría del drama de la modernidad* fundador del instituto de literatura comparada de la Universidad Libre de Berlín y su primer catedrático. Sobresalen sus trabajos sobre la teoría de los géneros literarios y sobre la poesía de Hölderlin y de Celan.

Uno de los puntos principales tratados en *Teatro posdramático* es la investigación crítica sobre qué es y cómo ha evolucionado el teatro y el drama como dos entes distintos. No sólo a partir de esta publicación, sino indagando de dónde viene cada término, independientemente el uno del otro.

El término posdramático lo utiliza Heiner Müller para calificar su texto como una especie de “paisaje más allá de la muerte”¹⁸ (*Bildbeschreibung*, Descripción de un cuadro). *Hamletmachine* (1976) es uno de los parteaguas en cuanto a su forma de escritura rizomática, la cual consiste en una serie de monólogos que nada tiene que ver con la obra de Shakespeare, los cuales giran en torno a una isotopía del poder e ideología y a una aguda crítica a la sociedad posmoderna¹⁹. Es una metáfora de la caída de las ideologías totalizantes. Tomando en cuenta que fue un dramaturgo alemán cuyas obras surgen en un contexto bélico-político en el siglo XX es entendible la temática de muerte, crítica política y social en su dramaturgia.

Lehmann menciona también cómo uno de los puntos de partida de su investigación sobre el teatro posdramático fue Bertolt Brecht y su dramaturgia; ya que fueron una invitación a renovar y perfeccionar la dramaturgia clásica.²⁰ Su teatro postula el distanciamiento emotivo o catártico entre el actor y el público, es altamente político y defiende la tesis del teatro de fábula.

El teatro posdramático es de renovación, es un teatro *pos-brechtiano* como lo dice Lehmann²¹ que se sitúa en un espacio abierto a la investigación sobre el arte de cómo mostrar lo representado y por su trabajo de relacionarse más con el espectador. Pero deja detrás el estilo político de Brecht, el dogmatismo, y el énfasis en lo racional.

Dentro del ámbito de teatro posdramático, los procesos textuales y escénicos ya son campos de investigación independientes donde las puestas en

¹⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro Posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 45.

¹⁹ Fernando de Toro, *La(s) Teatralidade(s) Posmoderna(s)*, Revista de Teatro Repertorio, núm. 29, marzo, 1994, p. 9

²⁰ *Ibid.* Lehmann, p. 59.

²¹ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, pág. 45.

escena ya no están determinadas por la tensión dramática que recae en la fábula. Sino que la tensión dramática toca otras puertas, como los elementos que dan forma y que también son parte de la escena, el ritmo, la imagen, la expresión corporal, el espacio, la luz, el lenguaje etc.

Antes de continuar por los caminos que plantea el posdrama, tratando de ser consecuente, es menester abrir el panorama partiendo de un punto nodal: el drama.

Es curioso descubrir cuántos referentes se adhieren a la palabra drama. Los medios de comunicación han ayudado a proliferar su uso, independientemente de una estructura de los acontecimientos y la emplean cuando se refieren a situaciones de dolor, miedo, sufrimiento o incertidumbre. Se relaciona con la manifestación de los sentimientos o cuando algo es “grave”. Lehmann sugiere que puede ser debido a que en el siglo XVIII se utilizaba corrientemente para aludir a una puesta en escena de tono grave.²² Sin embargo, según Lehmann, el uso cotidiano de la palabra pierde el referente al patrón básico del drama, lo que Hegel denomina *colisión dramática* y que de algún modo u otro se encuentra en el centro de casi toda la teoría dramática.

El drama es, por lo tanto, un conflicto entre posiciones representadas por personas mediante las cuales el personaje dramático está completamente identificado por un *pathos* fundado objetivamente; es decir, busca asegurar apasionadamente posiciones éticas a expensas del prestigio y la imposición de la persona.²³

Es decir, se refiere a la lucha u oposición de personas, personajes o fuerzas, los cuales están afectados o son movidos por un *pathos* el cual es un estado de ánimo afectivo intenso, pasional que lleva a la conmoción.²⁴

La palabra drama está íntimamente asociada al teatro formalista o de imitación desde la poética de Aristóteles hasta el siglo XIX, como tendencia predominante, sin embargo posteriormente también hubo y hay dramaturgia

²² *Íbid.* Lehmann p. 63

²³ *Íbidem.*

²⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y poética*, 8ª edición, Editorial Porrúa, México, 2004, p. 201

convencional que se ciñe a una estructura lineal dramática, pero lo interesante es saber a partir de qué momento deja de ser una tendencia con tanto poder.

Lehmann apunta que este cambio empezó a darse en otras artes a partir de la modernidad, por ejemplo en la pintura de Jackson Pollock, Barnett Newman o Cy Twombly donde ya no se apegaban al principio de la imitación. Menciona que hubo un intento por parte de los teóricos marxistas por proteger la vía clásica comenzando a llamar esta nueva tendencia de la pintura no representacional como *principio del reflejo*.²⁵ Pero en el terreno de las emociones esto fue complicado ya que sólo se podía hacer alusión. Y en cuanto a la acción escénica, en particular, el cuestionamiento de la realidad y la legitimidad de lo abstracto tardaron en tomar fuerza hasta los años ochenta recordando lo que había ya mencionado Michael Kirby²⁶ el cual dijo que el proceso real del *performance* reemplazaba la actuación mimética, ya que se hacía con una intención distinta de presentar la realidad. Este desplazamiento provocó que el drama y la acción dramática ya no fueran el centro estético del teatro (aunque lo continúen siendo institucionalmente).²⁷

Fernando de Toro, en su artículo *La(s) Teatralidade(s) Posmoderna(s)*²⁸, señala la problemática de la pérdida de valor de la Historia como fenómeno de la Modernidad que permeó la cultura. Esta actitud fue derivada de la ruptura de la fe absoluta en la tecnología y la posibilidad de sistematización de todo conocimiento. Los cuales son factores relevantes que explican una concepción distinta en las artes y en la Historia, como ya se había mencionado con los ejemplos de la pintura de la época Moderna. Del mismo modo, esta percepción fue integrada a la escena.

En la época Moderna, afirma de Toro, el fenómeno de pérdida de sentido, la falta de un vínculo ancestral, de un mito,²⁹ además del rol de la Historia como algo

²⁵ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENCEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 63

²⁶ *Ibid.* p.64

²⁷ *Ibid.* p.64

²⁸ Fernando de Toro, *La(s) Teatralidade(s) Posmoderna(s)*, Revista de Teatro Repertorio, núm. 29, marzo, 1994, p. 10.

²⁹ *Ibid.* p. 9

que ya no es verosímil y el cual se transforma posteriormente con la posmodernidad en una forma de textualización, de reinterpretación, donde los hechos ficticios y reales son elaborados de forma similar, desdibujándose la barrera que los separaba, genera como consecuencia que todo sea un constructo deliberado.³⁰

Dentro de este contexto de tránsito de la falta de peso de la Historia en la Modernidad y la reinterpretación en la posmodernidad. Se descentraliza la hegemonía de un solo discurso y las voces minoritarias las cuales no tenían mucha escucha pasan a formar parte de la pluralidad posmoderna y se vuelve un discurso problematizado con más eco en lo político.

Lehmann también menciona esta relación dialéctica entre drama e historia a partir de lo que Szondi expone en su teoría del drama, aceptando la retroalimentación dialéctica entre estos dos campos, realidad y ficción, con base en su estudio de las representaciones formalistas. Sin embargo, este lazo suena determinante hasta cierto punto, ya que señala a Goethe y a Schiller³¹ como dos ejemplos que observaron de otra forma el vínculo de realidad y ficción y plantearon la posibilidad de la abstracción a través de “un modelo de mundo en el cual la abundancia no de la realidad en general, sino del comportamiento humano en estado experimental se hacía visible”.³² Walter Benjamin al hablar sobre las *Afinidades electivas* de Goethe escribe que:

El misterio en lo dramático, el momento en el cual se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio, a uno que sin duda es superior, y además, para este inalcanzable. Y por eso jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación, en lo dramático en cuanto a su acepción más estricta.³³

Bajo esta reflexión “benjaminiana” es donde Lehmann rescata el vínculo dramático, en el sentido extralingüístico, donde se evidencia la pertinencia de la identificación entre teatro y drama, donde se puede rescatar el rito y la ceremonia

³⁰ *Ibid.* De Toro, p. 10

³¹ *Ibid.* Lehmann, p. 69

³² Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 70

³³ Cit. Tomada de Lehmann, p. 83

como una experiencia de metamorfosis. Como ya lo había dicho Heiner Müller “lo esencial en teatro debe ser la transformación, morir”.³⁴

El teatro a lo largo de su historia ha pasado por múltiples cambios desde lo feo y absurdo frente a los postulados de unidad y sentido. Tanto en el fondo como en la forma, el teatro ha ido incorporando aquello, que no aceptaba. Lehmann apunta que la dualidad interna de la tradición clásica (teatro y texto) ya estaba presente: como una posibilidad de ruptura oculta. En este sentido el teatro posdramático, no significa un teatro más allá del drama, totalmente desvinculado de él, sino que puede definirse de modo mucho más preciso como desarrollo y florecimiento del potencial de la desintegración, el desmontaje y la deconstrucción dentro del drama mismo.³⁵

Lehmann, observa que para la formación de un discurso posdramático, hubo varias etapas que puede señalar: auto-reflexión, descomposición y división.

Para llegar a una deconstrucción existió la hegemonía del ideal del *drama puro* como así lo señala Lehmann. El drama no sólo es un modelo estructural sino que implica problemas teórico-cognitivos y sociales: el significado objetivo del héroe, del individuo, la posibilidad de representar la realidad mediante el lenguaje y la relevancia del comportamiento humano en sociedad. Aunque, es menester aclarar que ya existían antes desviaciones considerables a la regla a los cuales Lehmann menciona como *drama impuro* como en la Edad Media, Shakespeare y en el Barroco. Sin embargo, partiendo de la generalidad los anteriores son elementos *épicas* del drama.³⁶

Posteriormente, este matrimonio (drama y teatro) entra en crisis y se vislumbra el camino individual del teatro. Lehmann indica el año de 1880 como inicio de un nuevo ciclo. Jugando con la metáfora de este matrimonio, teatro vs drama, en el contexto en que se cuestiona la Historia³⁷ bajo las circunstancias de:

³⁴ *Ibid.* p. 83

³⁵ *Ibid.* p. 76-77

³⁶ *Ibid.* p. 85

³⁷ Erika Fischer-Lichte, *El Posmoderno: ¿continuación o fin del Moderno?*, en: <http://www.criterios.es/pdf/fischerpost.pdf>

la industrialización, la ilustración, Nietzsche, el psicoanálisis que fueron parte del termómetro cultural y marco para el avistamiento de la primera guerra mundial, es entendible el terreno de esta separación. Completando el panorama, Fischer-Lichte apunta cuestiones literarias para distinguir la época moderna de la posmoderna y señala el inicio de la disolución del ego del individuo, de la subjetividad, en el moderno; y en el posmoderno el distanciamiento y la fragmentación ya consumada, la a-subjetividad.

Lehmann menciona que Szondi se refiere a esta transición del moderno al posmoderno como *intentos de solución o salvación*.³⁸ Es el momento en que se acepta una incompatibilidad entre estos dos entes que vivían bajo el mismo techo, pero que no pueden seguir juntos. Es así que cuando sale a la luz *El arte del teatro* de Edward Gordon Craig, cual abogado defensor de una de las partes, expone al teatro como algo que tiene sus propias reglas y raíces independientemente del drama, según concluye con que el texto debe desistir del teatro precisamente debido a sus cualidades y a su dimensión poética.³⁹

Por la otra de las partes que es el drama, también hay cambios. Con el paso al siglo XX, se desarrollan nuevas formas textuales que desfiguran la narración tradicional y las reminiscencias de la realidad en fragmentos: el *Landscape Play* de Gertrude Stein, considerada como la creadora de un tipo de texto que no se podía realizar, el *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud o el teatro de la forma pura de Witkiewicz. Estas formas textuales deconstruidas presentan elementos literarios de la estética teatral posdramática.⁴⁰

Habiéndose hecho la separación formal, el teatro abandonó la orientación segura a la que estaba acostumbrado para concentrarse en la selección de sus recursos, llamando así esta etapa como *incorporación del teatro a la era de la experimentación*.⁴¹

³⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 86

³⁹ *Ídem* p. 86

⁴⁰ *Ídem* p. 87

⁴¹ *Ídem* p. 88

Irónicamente, el paso del tiempo le da la bienvenida a un elemento que entra al terreno de juego, el cine. Y bajo la aparición y competencia de los nuevos medios, los demás se vuelven auto-reflexivos. El teatro, entonces, se pregunta qué le es propio e inherente ya que el cine a través de la imagen y el movimiento transfiere lo reproducible que era terreno del teatro. Dentro de este marco de competencia, y dado que ya se había planteado la desintegración del teatro con el drama, este cambio potencia nuevos lenguajes de expresión para la escena. No se trataba de una teatralización inmanente al teatro, sino de la apertura del ámbito del teatro a otras formas de la práctica cultural tales como las políticas, las mágicas, las filosóficas, etc. así como las confluencias entre fiesta y ritual.

Con la autonomía del teatro, se fueron develando elementos que le son inherentes, independientemente del texto, como el fortalecimiento de la imagen del director de escena, el cual, afirma Lehmann⁴², fue una premisa indiscutible para el dispositivo posdramático. Así también, por el lado del drama, hubo mayor interés en explorar otras posibilidades de escritura dramática.

Sin embargo, en el terreno europeo, donde se gesta la batalla cultural, sucede que en Alemania, durante la llamada fase de reconstitución, benefició una sospechosa restricción de la cultura y del teatro hacia un humanismo apolítico⁴³. Por una parte durante el auge económico de los años cincuenta se construyeron cien nuevos teatros; por otra, la escena alemana estuvo dominada por el conservadurismo de Gustaf Gründgens⁴⁴ y por el intento de olvidar el pasado y de reflexionar sobre la cultura. Mientras que en Estados Unidos, se estaban abriendo nuevos caminos, John Cage⁴⁵, Merce Cunningham⁴⁶ o Allan Kaprow⁴⁷ tomaban la escena.

⁴² Lehmann, Hans THIES. *Teatro posdramático*, CENDEAC, Pasodegato, México, 2013, p. 91

⁴³ *Ídem* p. 92

⁴⁴ 1899-1963 fue uno de los directores y actores de teatro más famosos en Alemania. Cit. En Lehmann p. 92

⁴⁵ 1912-1992 Músico experimental, figura principal del *avant garde* de la posguerra.

⁴⁶ 1919-2009 Bailarín y coreógrafo.

⁴⁷ Artista pionero en el arte del performance.

A finales de los años cincuenta comenzó el desarrollo de las vanguardias y de la cultura *pop*. Por primera vez hubo música pensada para la gente joven, esta actitud se extendió también a la escena como una reacción al teatro de formación. Por lo tanto, los textos de Beckett, Ionesco, Sartre, Camus, la confluencia de la filosofía, el teatro del absurdo toman fuerza junto con las nuevas posibilidades del surrealismo y el expresionismo. Se desarrolla especialmente en Alemania occidental alrededor de 1965 un nuevo teatro de provocación y protesta encabezados por Peter Weiss en Berlín y Londres, Konrad Swinarski y Peter Brook.⁴⁸ Mientras que en Estados Unidos en 1969 se forma una *comunidad artística* cuya norma consistió en transgredir los límites entre las artes. En ese mismo año Richard Schechner escenifica *Dionysus 69* en el que los espectadores contactan corporalmente con los *performers*⁴⁹.

En la década de los sesenta hay mayor interés sobre el teatro del absurdo de Ionesco, cuya estructura dramática es respetada pero con un uso del lenguaje distinto. Según Martin Esslin⁵⁰ se vislumbra el teatro posdramático a partir de entonces, porque comparte con el teatro del absurdo, la falta de sentido. El absurdo y el repliegue existencial sobre el individuo se convierten en humor, comedia, donde se expresa el fin de una posibilidad de interpretación trágica del mundo.⁵¹ Esslin nombra a este catalizador como *angustia metafísica*, que para los ochenta y noventa ya no presupone ningún problema de angustia como tal, sino una circunstancia cultural plenamente asumida.⁵²

Posteriormente, se vislumbra otra nueva dirección con *Poemas para interpretar* (1960) de Jean Tardieu, nombrada como *teatro poético* que junto con el teatro del absurdo y de Brecht mantienen relación con la tradición de teatro dramático, en cuanto a la estructura lógica.

Otro rubro de la experimentación de los años sesenta fue el *teatro documental*, un espacio para la representación de casos de investigaciones

⁴⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 93

⁴⁹ *Ibid.* p. 93

⁵⁰ Citado por Lehmann p. 94

⁵¹ *Ibid.* p. 95

⁵² Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 95.

históricas, en el terreno ético-moral, altamente político y crítico, con tendencia a la oratoria, más cercano a los rituales, explica Lehmann.

Este camino abre paso a las piezas habladas de Peter Handke, por ejemplo; ante el endeble poder de los signos teatrales que devienen en auto-referencialidad, mensajes directos, la problematización de la realidad, de ver las cosas como son, tratando de despojarlas de su significante, amplía su cuestionamiento de la vida del teatro después del drama. Cambia la percepción en cuanto a que, el teatro corresponda adecuadamente a todo lo que dice el texto eclipsando lo demás, sino que se busca que el texto sea un material idóneo para la realización de un proyecto teatral.

Ya no se aspira a la totalidad de una composición teatral estética de palabras, significados, sonidos, gestos, etc. que se ofrece como construcción holística de la percepción, sino que el teatro adopta su carácter de fragmento y de parcialidad [...] se abandona al riesgo, a los impulsos individuales.⁵³

Se descubre con ello, un terreno de experimentación: los actores como *performers* y se establece un panorama multiforme más allá de las formas del drama.⁵⁴

Por otro lado, en el panorama de apertura y reflexión, las influencias orientales, por ejemplo, el teatro asiático, como el *Nô* funge como un estímulo al teatro europeo llegando su impacto hasta Maeterlinck, Robert Wilson, Mallarmé, quienes comparten el carácter ritual del teatro. Incluso el teatro posdramático de Tadeusz Kantor y Heiner Müller se sitúan en esta tradición.⁵⁵

Sobre este giro hacia el acto performativo, se desarrolla también otro tipo de relación entre obra de teatro y espectador, como si fuera un fragmento de poesía que se parte en dos y una de las partes se identifica ante su portador como la auténtica cuando encaja con la otra mitad; esta idea surge del Romanticismo⁵⁶ y se traslada al teatro ampliando sus posibilidades comunicativas con el espectador.

Otro aspecto que se va develando poco a poco, con el ritmo del crecimiento de las ciudades es el *tempo* el cual surge a raíz de la popularidad del *vodevil* y su

⁵³ *Ibid.* p. 99

⁵⁴ *Ibid.* p.99

⁵⁵ *Ibid.* p. 103

⁵⁶ *Ibid.* p. 107

técnica de instantes rápidos y humorísticos; este rasgo también lo adopta el teatro posdramático de modo que el drama se fragmenta.

Como ya se había mencionado algunos de los influyentes del teatro de hoy fueron Craig, Brecht, Artaud y Meyerhold, pero también está Gertrude Stein y Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Gracias a estos dos últimos, hoy día, el teatro, la escena y el texto se conciben como un paisaje (Stein) y como una realidad de construcción deformada (Witkiewicz) ampliando los modos de percepción. Lehmann comenta que desde Cézanne en la pintura y desde la poesía francesa moderna en la literatura se observó una *autonomización del significante*⁵⁷, cuya presencia estimula la práctica teatral.

Con el pensamiento de Witkiewicz en *Las nuevas formas de la pintura* explica que el teatro de la *forma pura* debe concebirse como una construcción absoluta de elementos formales que no representen ninguna imitación de la realidad. Señala que, el teatro busca transmitir un sentimiento de *unidad* del mundo mediante la diversidad, pero sólo en pequeños grados ya que el teatro se compone de elementos heterogéneos. Y por lo anterior el teatro no puede hablar de conflictos de seres humanos *normales*, sino que obedece al lema de distanciarse de la vida⁵⁸ de lo cual deriva en la investigación de la *deformación de la psicología y de la acción*. Lehmann, menciona una breve síntesis del pensamiento de Witkiewicz “Al salir del teatro uno debe tener la impresión de despertarse de un sueño bizarro, en el cual las cosas más ordinarias tenían el encanto extraño, impenetrable y característico del sueño, imposible de comparar con cualquier otra cosa.”⁵⁹ Sentencia que en nuestros tiempos no parece nueva, sobre todo refiriéndose al teatro de Alberto Villarreal.

El expresionismo también fue inspirador del teatro posdramático sobre todo en las formas derivadas de la danza transpuestas a la escena con el objetivo de contribuir a la expresión de emociones subjetivas. También y con más razón el surrealismo fue un movimiento con mayor impacto a través del tiempo debido a su

⁵⁷ Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC- Paso de gato, México, 2013, p. 111

⁵⁸ *Ibid.* p. 112

⁵⁹ *Ibid.* p. 113

ámbito sobre las posibilidades innumerables de los sueños y el inconsciente. Tomando fuerza con la idea de André Breton de una obra de arte acontecimiento.⁶⁰

El surrealismo fue precursor de muchos formatos en el teatro; por ejemplo el teatro ambientalista de Schechner, el teatro de imágenes mágicas y gestos políticos de revuelta contra los marcos de la práctica teatral, Lehmann menciona el *cool fun* de ciertos grupos contemporáneos, así como también el *performance art*. En cuanto a la realización escénica, Lehmann señala el *Aktionkunst* (arte de acción), la comunión y la agresión que pudiera ser por ejemplo *Marat Sade* de Peter Brook de los sesentas; también se deriva el neo-surrealismo de Zinder. Incluso la vía negativa de Grotowski, que plantea la ruptura de los procesos racionales y conscientes para encontrar un acceso a las imágenes del inconsciente, esta vía la utilizan artistas como Robert Wilson, menciona Lehmann. Y en nuestro contexto también se podría señalar a Alberto Villarreal como un director de escena que se inclina por este tipo de trabajos, mayormente interesado en el ámbito de la investigación actoral.

A partir de este punto trataré de abarcar, resumidamente, los contenidos valorativos que menciona Lehmann en sus reflexiones acerca del teatro posdramático que nos ayuden a enmarcar el teatro de Alberto Villarreal y la obra de *Desmontaje...* como Lehmann bien lo apunta no en el sentido de una *lista descriptiva*, sino de un acompañamiento a la mirada.⁶¹

Uno de los primeros puntos que menciona Lehmann sobre la praxis del teatro posdramático es que es un teatro de estados y de formaciones escénicamente dinámicas. “Se concentra en la sustitución de la acción dramática por medio de la ceremonia, a la cual estaba en sus inicios inextricablemente unida.”⁶² Lehmann expone como formas ejemplares de *ceremonia, voz en el*

⁶⁰ *Ibid.* p. 115

⁶¹ Lehmann, Hans Thies, *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 143

⁶² Schechner R. *Performance Theory*, cit. por Lehmann, en *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 121

*espacio y paisaje*⁶³ a Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Klaus-Michel Grüber. A partir de R. Wilson se da una des-jerarquización de los recursos teatrales que existe gracias a la ausencia de acción,⁶⁴ la cual no ofrece ninguna posibilidad de síntesis. Con Kantor hay una tendencia hacia valorar los objetos en sí mismos, a explorar un tipo de actuación deformada, expresionista promoviendo el acontecimiento. Con Grüber, la voz en el espacio toma particular importancia y los fragmentos dramáticos por sí solos son los que destacan en escena.

El abandono de la síntesis, ya marcado desde el divorcio entre drama y teatro y la imposibilidad de que el texto y la escena sean uno mismo, a partir de Craig, ya se venía percibiendo. Se rompe la correspondencia entre significante y signo. Se manifiesta la demanda a una percepción abierta y fragmentaria en vez de una unificadora y cerrada. Aquí bien puede hacerse referencia a los ensayos de Deleuze y su forma rizomática como líneas de fuga frente a una estructura totalizadora.

Las imágenes oníricas se hacen presentes como una forma de libertad frente a la arbitrariedad. Herencia del surrealismo, configuración de fragmentos en forma de *collage*.

La sinestesia es una plataforma de reencuentro a partir del impedimento de relacionar los elementos con el fin de encontrar un nuevo orden, valor o sentido bajo la pauta de búsqueda, decepción, eliminación y redescubrimiento. Así la escena se abre hacia un mundo de posibilidades de correspondencias entre los elementos a través de los sentidos.

El *performance text* es el encuentro del texto no sólo literario, sino pensado para el hecho escénico del presentar, no del representar; es más bien una experiencia compartida, un proceso más que un resultado, manifestación más que significación, energía más que información que permite un nuevo tipo de uso de los signos.⁶⁵ El estilo o como lo dice Lehmann⁶⁶, la paleta de rasgos estilísticos del

⁶³ *Ibid.* p. 124.

⁶⁴ *Ibid.* p. 138

⁶⁵ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 149

teatro posdramático permite reconocer las siguientes características: parataxis, simultaneidad, juego con la densidad de los signos, musicalidad, dramaturgia visual, corporalidad, irrupción de lo real, situación o acontecimiento. Sin embargo, también los elementos evidentes del teatro se modifican como el lenguaje, la voz y el texto de los cuales Lehmann habla de ellos separándolos temáticamente.

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española⁶⁷ la palabra parataxis significa coordinación o yuxtaposición de oraciones. En teatro se asume como una no jerarquía de los signos lo que conduce a una contemplación relajada, donde según Freud, explica Lehmann, en el psicoanálisis se habla de una *atención sostenida equitativamente* entre el psicoanalista y el paciente, lo que consiste en no comprender todo inmediatamente para dejar que la comprensión llegue después y se aprecie desde otra perspectiva.

Otro elemento que va de la mano con el anterior es la simultaneidad. Lehmann explica que el modo fragmentario de la percepción se vuelve explícito con la oferta al espectador de ver una parte o un todo, según su gusto, pero planteando la imposibilidad de encontrar un solo sentido, porque la estructuración sólo es posible como acoplamiento de unas estructuras o micro-estructuras.⁶⁸

La pérdida de verosimilitud en los signos de un teatro formalista aunado al contexto global y el surgimiento de competencias tecnológicas hace que en el teatro se apoye en una lucha por ampliar la percepción a través del juego con la densidad de los signos. Por ejemplo recurre a la ausencia, la reducción, el vacío, silencios, repetición duración, como estrategia de rechazo al bombardeo de signos de la vida cotidiana.

Sobreabundancia o proliferación desbocada de los signos en el sentido que le otorga Gilles Deleuze y Guattari a través del término *rizoma*⁶⁹, para designar realidades en las cuales las ramificaciones inabarcables y los acoplamientos impiden la síntesis.

⁶⁶ *Ibid.* p. 149

⁶⁷ En: <http://lema.rae.es/drae/?val=parataxis>

⁶⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato. México, 2013, p. 154

⁶⁹ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p.157

Surge una semiótica auditiva independiente para la escena. Las posibilidades del lenguaje musical son explotadas y sirven para potenciar, protagonizar y fungir como un elemento ya no de fondo, sino también como un elemento al mismo nivel que los demás.

La escenografía y la dramaturgia visual son un complemento que comenzó a predominar a finales de los setenta y ochenta desplazando el lugar del texto imponiendo su propia lógica. Un ejemplo la danza como escritura corporal.

Lehmann menciona que el público no siempre está preparado para recibir este tipo de experiencias sin lógica aparente, sin una historia que seguir y se enfrenta a fragmentos, sensaciones que son percibidos a través del cuerpo del actor, ya no de un personaje bajo ficción, sino que se presentan tal cual son. A esta cercanía la califica como calidez. Pero, por otro lado, también el espectador puede percibir frialdad ya que no hay una absoluta seguridad de asirse y asociar la imaginación con procesos psicológicos humanos, sino que son una variedad de experiencias a veces difícil de soportar, es por eso que ambivalentemente menciona calidez y frialdad.

Precisamente por la ausencia o desvinculación a una historia otros elementos escénicos entre ellos la actuación exploran posibilidades de ser expuestos, como a través de la corporalidad de los actores como presencias, no como personajes. Las posibilidades de existencia generalmente reprimidas o excluidas se expresan con mayor preeminencia cuestionando los paradigmas de normalidad, de personalidad, etc. El *Tanztheater* influye en manifestar las huellas sepultadas de la corporalidad⁷⁰ a través de la exploración del lenguaje corporal. La corporalidad toma un papel particular dentro del teatro posdramático ya que es el elemento vivo de identificación donde más allá de la consciencia y la memoria histórica, la inervación corporal, las emociones se presentan más allá de la interpretación moral o política. El cuerpo se convierte en el tema exclusivo.⁷¹

⁷⁰ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC-Pasodegato, México, 2013, p. 166

⁷¹ *Ibid.* p. 167

Se toma prestado de la pintura concreta, el término de Teatro concreto, donde se trata de exponer el teatro por sí mismo como un arte en el espacio y en el tiempo con todos los elementos los cuales se convierten en objetos autónomos de la experiencia estética. También llamado Teatro de la perceptibilidad el cual enfatiza lo incompletable⁷², la actuación entendida como un acontecimiento concreto creado en el momento el cual pretende modificar la lógica de la percepción.

Dentro de este tenor del acontecimiento, muy característico de la estética del teatro posdramático no es que suceda algo real como tal, sino su uso auto-reflexivo. El efecto sobre la conciencia de la incertidumbre de no saber si se trata de realidad o ficción, Lehmann lo califica como irrupción de lo real.

Para el teatro posdramático, el efecto sobre el espectador de cuestionarse lo que ve y su comportamiento ante lo que ve es donde radica la apuesta más grande por el cambio de percepción del teatro, es así que se presenta como un acontecimiento social,⁷³ donde el espectador es parte de la presentación o acontecimiento y puede modificar la obra haciéndose él mismo un co-creador.

El libro de Hans-Thies Lehmann profundiza aún más en todos los elementos que intervienen en el teatro de hoy día, mayormente posdramático y va desde las causas al devenir histórico en la escena, sin mencionar un fin del teatro, sólo plantea la evolución del acontecer escénico. Y que esta tendencia teatral es ya parte de una cultura que se expande constantemente en el tiempo y en el espacio. Gracias a esa evolución es que podemos también como espectadores ver el teatro como una invitación a experimentar a no saber qué más va a ocurrir y hacernos preguntas acerca de porqué o para qué se presenta lo que se presenta.

⁷² *Ibid.* p. 171

⁷³ *Ibid.* p. 183

1.2.2 Alberto Villarreal, heredero del posdrama

En el caso del teatro en México, Alberto Villarreal es un director y dramaturgo en el que se puede observar desde nuestro contexto cultural los fundamentos del teatro posdramático. El presente capítulo integra los pensamientos escénicos del trabajo de Alberto Villarreal en diálogo con la influencia del teatro “posdramático” y de lo que esto se observa en la puesta en escena *Desmontaje...*

Alberto Villarreal habla abiertamente, en una entrevista,⁷⁴ de la empatía artística con el investigador y teórico alemán Hans-Thies Lehmann, de acuerdo con su constante búsqueda en torno a los diferentes niveles de significación que pueden tener los elementos en el posdrama, y que esta línea de trabajo se ha vuelto de su interés. Un teatro donde se le presente al público opciones de lectura dentro de un abanico de posibilidades y que él haga su propia interpretación, donde se diversifique el objeto escénico. La idea, comenta, es crear una multiplicidad de conflictos que no necesariamente tengan una línea anecdótica y eso no significa que el drama se abandone porque el drama es acción, los conflictos están presentes, pero no de manera evidente, así busca causar una mirada diferente de las cosas.

Un ejemplo es *Desmontaje...* donde no se limita a contar un argumento, fábula o historia, pero sí se puede apreciar cierta dramatización en el uso del espacio, las relaciones entre los actores a través de secuencias físicas, la intervención musical, lumínica, la relación directa con el público. No se excluye el conflicto, aunque no está de forma representacional, o como dice Lehmann en formato de teatro de forma pura. El punto de partida es CU, como una semilla que deriva en múltiples ramificaciones, en cierto sentido rizomático. Donde lo vivo y auténtico de CU son los alumnos y en escena son los actores, así que se juega con una metateatralidad (hablar del teatro dentro del teatro) donde los actores (que son alumnos en realidad) plantean la riqueza de la vida en CU y al mismo

⁷⁴ Entrevista a Alberto Villarreal por Morris Savariego, en *Paso de gato*, enero-febrero-marzo 2011, No. 45. p. 100.

tiempo los actores-alumnos dejan ver el juego teatral, la construcción dramática del espacio a través de ellos mismos.

Villarreal ha comentado⁷⁵ que también influye en él la idea de rizoma, creación de un multinivel, como lo plantea Deleuze y Guattari. Menciona que se trabaja sobre la combinación de modelos, no solo teatrales, que se trasladan a la puesta en escena otras disciplinas como física, matemáticas, historia, etc. cualquiera que sea conveniente. En *Desmontaje...* esto se nos planteó desde el principio; incluir modelos matemáticos para trabajar diversas formas de agruparnos y formarnos. Fue uno de nuestros ejes de trabajo.

Asistimos también a la ruptura de la convención de la “cuarta pared” donde los actores-alumnos entablan una relación directa con el público y les dicen abiertamente que son “pasantes” porque se encuentran aún terminando la carrera. La ruptura de la ficción desde un principio se plantea ante el público. Cosa con la que también trabaja el teatro posdramático, la irrupción de la realidad, así como la de la presencia y corporalidad del actor. Es por eso que nos presentamos como alumnos de CU, meta-teatralizando nuestro acontecer como alumnos. Aunque tampoco es un *performance* ya que en éste no hay principio de identidad y lo que se presenta es lo que es, sin posibilidad de repetirse. En *Desmontaje...* y de acuerdo al término que utiliza Lehmann, se le denomina irrupción del principio de realidad, refiriéndose a que sólo se inserta la duda de si la ficción es o no parte de la realidad. Transitar este terreno de lo que es real y ficción en un mismo espacio. En el caso de *Desmontaje...* cada quien es quien es, pero también hay un juego de rol, no con un personaje concreto, pero sí como un organismo vivo de un sistema en masa, por el concepto de la propuesta misma, es por ello que mi referencia al hablar del proceso de actuación lo menciono implícitamente como un “nosotros”.

⁷⁵ Entrevista a Alberto Villarreal por Morris Savariego, en *Paso de gato*, enero-febrero-marzo 2011, No. 45. p. 99

Villarreal afirma que “El actor tiene la capacidad de existir en una zona intermedia entre la realidad y la ficción”.⁷⁶ Para él, la sustancia del teatro y de la actuación está relacionada con la forma de estar y eso lo convierte en un laboratorio de experimentación de los distintos modos de representación o de ficcionalidad aunque no los excluye.⁷⁷

El teatro visto como fenómeno no como anécdota de un conflicto. Esa es la libertad del nuevo teatro posdramático que también comparte Alberto Villarreal con Hans Thies Lehmann. Alberto Villarreal apuesta por un formato no convencional, ni racional. Donde los actores participan como detonadores del sistema vivo. Y es así como el teatro ocurre, como un fenómeno, no como una historia o argumento, sino como diría Lehmann de la forma impura.

En la obra *Desmontaje...* la materia prima son los actores, sus intervenciones, su diálogo con el espectador, sus propios cuerpos que construyen la escena, el plano de CU, sus facultades e institutos, por dar algunos ejemplos. La música en vivo dialoga constantemente con los actores-alumnos, ésta lleva el ritmo de la escena. Funge como el corazón que marca el ritmo del acontecimiento teatral, fue un elemento fundamental para la obra. Sobre todo hubo una parte del proceso donde como grupo no pudimos establecer un ritmo y entendimiento corporal homogéneo, fue cuando se integra el grupo musical para colaborar y completar el trabajo. Fue una integración que hizo que funcionaran las cosas⁷⁸.

Villarreal habla de que la poesía teatral emerge cuando el teatro se convierte en espacio de sucesos de lo no decible. Es por eso que su poética teatral, tiene una finalidad esencial: mostrar la insuficiencia del lenguaje, destruirlo y priorizar la escena como una hoja en blanco, generar vacío. Él hace teatro porque reconoce su imposibilidad para decir o definir algo, a través de un dispositivo poético. Como se mencionó anteriormente, el teatro como fragmento de una poesía.

Como ejemplo en *Desmontaje...* hay secuencias de movimientos que sustituyen un discurso verbal. No hay lenguaje hablado, la expresión corporal, el

⁷⁶ *Ibid.* p. 99

⁷⁷ *Ibid.* p. 99

⁷⁸ Observación de la maestra Martha Toriz.

trabajo en equipo forman un discurso vivo y en cierto sentido dramático. Se le da una prioridad al trabajo corporal expresivo por encima del texto, que sólo es informativo, pero que ayuda a potencializar el drama implícito con las secuencias de movimientos que funcionan como imágenes políticas. Por ejemplo, *la secuencia de guerra, la secuencia de sillas o la secuencia de barridas*.

Si pudiera decirse que Alberto Villarreal tiene una línea de trabajo sería, muy probablemente, el ensayo. De la misma forma que se presenta un ensayo literario, dialécticamente, sólo que sobre la escena y no con un lenguaje textual, primordialmente. Bajo este formato de exposición del ensayo o evidenciar el proceso teatral, el cual es también posdramático, se confrontan diversos niveles artísticos, se dramatiza, no sólo con el texto, sino principalmente desde el ser del actor (alumno) como detonador, del dispositivo escénico. En el teatro posdramático la presencia del actor en sí mismo funciona como un elemento vivo revelador, sin necesidad de ocultarse bajo un personaje, es ser en sí mismo, desprovisto y expuesto.

También el espectador es otro pilar que explica el teatro posdramático, donde se pretende que él sea colaborador. Por ejemplo, la salida del público en *Desmontaje* se deja a su libre albedrío, no se dijo “ya se acabó la obra,” ni hubo un oscuro en el foro; a través de la percepción de la línea que lleva la obra, el público poco a poco siente que ya concluyó y comienza a desalojar el lugar. Algunos aplauden y se van, sin orden, otros no saben qué hacer y se salen y así cada quien.

La puesta en escena es una experiencia vital donde los diferentes elementos que juegan conviven a la hora de la función. Ya que está elaborada en diferentes niveles y se trabajó elemento por elemento, por ejemplo: la corporalidad, el coro, la iluminación, etc. Por un lado trabajamos mucho las secuencias físicas y los ensayos sólo eran eso, coordinación grupal, trabajo corporal, repasar pasos, por otro lado también se trabajó la música, la actoralidad, etc.

Dentro del equipo de directores asistentes se repartían el trabajo para que cada uno avanzara por su lado y después se ensamblaba el todo. Es por eso que

decido hacer una separación en la redacción en cuanto a describir mi proceso, bajo un formato de actuación, por decirlo de algún modo, posdramático, por no referirme a la tradición de una escuela realista, hegemónica en el campo de la actuación.

Alberto Villarreal ha hablado un poco de la problemática que se enfrenta con los actores al trabajar los diferentes campos de la actuación, ya que en las escuelas tradicionales de actuación se trabaja al actor como un todo. Él busca disociar los componentes de la actuación, la respiración, las emociones, el movimiento del cuerpo, la emisión de la voz, etc. Es lo que pone en el terreno de la investigación actoral, ya que no es algo común pedagógicamente, pero él apuesta a que la actuación sea algo que se construye a cada momento que transite por caminos encontrados, sin lógica para generar en el actor algo vivo. Menciona que la actuación se ha quedado rezagada ya que es utilizada como herramienta escénica para resolver una idea, donde ser buen actor implica hacer lo que se le dice. La idea del actor, menciona, como artista de sí mismo, como filósofo de la acción o como colaborador horizontal no existe.⁷⁹

Por ejemplo, durante los primeros ensayos, que a todos nos agotaba, una compañera cansada y fastidiada decidió ponerse un libro en la cabeza y Villarreal dijo que todos debíamos hacerlo y que eso lo tomaría para el montaje. Cabe señalar que en ese momento estábamos lidiando con la dificultad grupal de una secuencia física con el manejo de sillas a una velocidad acelerada y ese hecho del libro no nos facilitaba para nada la tarea, al contrario. Creo que trataba de generar circunstancias reales con las cuales enfrentarnos y alejarnos lo más posible de un estado cómodo y generar reacciones naturales a través de retos físicos concretos y llegar a estados fuera de confort que expresaran algo más honesto y orgánico. Para él, la experimentación actoral consiste en profundizar en las formas de estar, de existir, como una de las enseñanzas más significativas que compartió de uno de sus maestros: Rodolfo Valencia.

⁷⁹ Márquez, Javier. "Seis Esquirlas sobre la retaguardia como vanguardia", en *Tres años en Desaprendizajes*, Alberto Villarreal; México DF, Ediciones Teatro Sin Paredes, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, p. 20.

La disociación también se podía observar entre los demás elementos escénicos, por ejemplo, mientras algunos actores enunciaban *Los consejos a los políticos para gobernar bien* de Plutarco, ellos mismos realizaban una compleja secuencia de acciones físicas que no representaba ni hacía referencia alguna a lo que se enunciaba. Pareciera entonces que, a la manera de Grotowski, el texto es puesto a navegar sobre la escena y se concibe más como una partitura sonora. Ya que la música y las acciones físicas eran más poderosas que el discurso textual, aunque la idea era que no se opacara el texto, sino que fuese un elemento que conviviera en sincronía. Con esto obliga al espectador a una actividad compleja: generar mentalmente la imagen que produce el texto, al mismo tiempo que observa la imagen concreta de la escena y no tener una sola lectura, sino presentarle un abanico de posibilidades y que él decida su propia interpretación.

Así como Lehmann comenta acerca del teatro posdramático que es el terreno donde el actor ya no se esconde en un papel que representará, ni que el espectador se esconde en la oscuridad de las butacas, sino que se genera una confrontación personal con el espectador. Romper eso es muy importante, central para la nueva dramaturgia. Ya Brecht dijo que no necesitamos sólo un nuevo arte de la actuación, sino un nuevo arte de espectadores⁸⁰.

Es un elemento que Villarreal comparte del teatro posdramático ya que busca involucrar al espectador, por ejemplo en *Desmontaje...* se le habla directamente al público, se le pide que participe de la declaración de los *derechos de los espectadores* incluso el público se ríe de que se les tome en cuenta como si ellos ya dan por hecho su papel pasivo de espectador, pero aún así participan. En otra obra de Villarreal, *Ensayo sobre débiles*, los espectadores al final, revelan y comparten con los actores una experiencia íntima, lo que hace que cada función sea una experiencia única y significativa en el mismo momento en que acontece. Lo que Villarreal llamaría convivio.

⁸⁰ Entrevista a Hans Thies Lehmann por Alejandro Bruna, Chile: Facultad de Artes, Jueves 2 de septiembre de 2010 en :<http://www.artes.uchile.cl/noticias/65171/hans-thies-lehmann-y-sus-postulados-escenicos>

Villarreal está de acuerdo con que el teatro está muy atrasado con relación al espectador. La capacidad del espectador –imaginativa, de sucesión de ideas, de proponer, de saber- está enormemente revolucionada por los medios con los que vivimos, y normalmente ha sido el teatro el que se ha quedado un poco atrás de la capacidad del espectador. Afirma que somos nosotros los que estamos obligados a avanzar muy rápidamente en la imaginación, la memoria, la intuición, la configuración en sí de las sociedades, para llegar a promover realmente espectáculos que puedan dialogar frente a frente.⁸¹

Es mediante el dispositivo o convención teatral donde se debe propiciar ese diálogo frente a frente a través de huecos de espacio, tiempo, presencia y significado, que a su vez puedan ser llenados por el espectador como caja de resonancia de los sucesos teatrales, siendo éste el creador definitivo del fenómeno teatral. Y de esta forma se crea un vínculo distinto con el espectador, ya no es tanto un espectador pasivo, hay un diálogo de las partes que conviven en un mismo espacio-tiempo.

Tomar en cuenta al espectador es la fuerza que tiene el teatro posdramático, que no es nuevo, ya lo habían visto también los surrealistas, establecer relaciones más cercanas con él, donde todos los elementos se articulan para hacer temblar la conciencia prediseñada del espectador. De forma que sólo en el teatro se pueda llevar a cabo esa relación a través de un lenguaje teatral. Que sea un espacio de mayor libertad para no imponer una visión sino indefinir la existencia⁸². Su suceder busca ser un ejercicio perturbador y detonante de la ampliación de conciencia, fin último del teatro. Villarreal lo llama: “Indefinir la existencia.” Indefinir un tema, un objeto, un acontecimiento, un lugar, una relación. Es lo que percibo que pasa en *Desmontaje...* no se define qué es CU, sin embargo es el espacio para entrelazar muchas historias, premisas, modelos o relaciones. Donde los actores bailan, festejan, reflexionan, revolucionan, idealizan

⁸¹ Márquez, Javier. “Seis Esquirlas sobre la retaguardia como vanguardia”, en: *Tres años en Desaprendizajes*, Alberto Villarreal; México DF, Ediciones Teatro Sin Paredes, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, p. 19.

⁸² Villarreal, Alberto. *Siete años en ensayos*, México DF, Ed. Teatro sin paredes, 2011.

y comparten con el público. Es un espacio de expresión y convivio universitario “literalmente” ése es el sentido que creo que se buscaba.

Para Villarreal, *Desmontaje...* es una especie de “teatro documento” sobre la UNAM y lo que significa ser universitario. Posee el carácter frío y concreto del documento. Elabora universos específicos que, más que presentarse en un desarrollo lineal progresivo, tienden a la autogeneración constante: lo que en una escena es contenido, en la siguiente se vuelve contenedor, a la manera de Heiner Müller, comenta⁸³. Villarreal traslada el mismo procedimiento a la escena. No privilegia la totalidad sino el instante, el fragmento, la imagen poética. Es también, como acota Laurietz Seda, un espacio donde “la hibridación cultural es el terreno en el que las identidades contemporáneas se construyen”.⁸⁴

Por eso, es el espacio perfecto para polemizar y construir la identidad de CU, en el terreno dramático. Las secuencias de movimientos son lenguaje corporal que nos hablan de injusticia, de lucha, de desigualdad social, de tiranía, de muerte; temática que reconocemos en la historia del drama, sin que tengan que ser contadas a manera de fábula.

Creo que esta obra “indefinida” y “desmontada” se “construye” a través de metáforas visuales y espaciales que son contenedoras del discurso ensayístico que se expone. Como el ser estudiante universitario, las penurias y la fortaleza que mantienen a un alumno en el proceso de una carrera, el seguir adelante; de las deficiencias que tiene CU, la historia no pública, de la clase política que gobierna CU y que gobierna el país. Y el diálogo enclenque que se sostiene en esta dialéctica pro-humanista y pro-tecnológica versus a un anquilosamiento y retraso económico y social presente en nuestra historia como país.

El teatro como espacio paradójico, útil para discutir una identidad e inútil para definir porque no concluye nada, es lo que nos deja ver, es como definir la

⁸³ Márquez, Javier. “Seis Esquirlas sobre la retaguardia como vanguardia”, en *Tres años en Desaprendizajes*, Alberto Villarreal; México DF, Ediciones Teatro Sin Paredes, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, p. 15.

⁸⁴ Seda, Laurietz. “El teatro latinoamericano ante un mundo globalizado: algunos ejemplos concretos” en Luis Mario Moncada (compilador), *Versus Aristóteles-Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México DF, 2004, p. 72.

existencia y definir es aniquilar, premisa “villarrealca”. Como ya había citado a Benjamin, a través de Lehmann refiriéndose a que:

El misterio en lo dramático, el momento en el cual se eleva del ámbito del lenguaje, que le es propio, a uno que sin duda es superior, y además, para este inalcanzable. Y por eso jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación, en lo dramático en cuanto a su acepción más estricta.

El escenario, para Alberto Villarreal, es el espacio donde la metáfora puede ser llevada a sus formas más complejas, radicales y expresivas. Sus puestas en escena son un espacio donde se puede crear metáforas literarias puestas en choque contra metáforas visuales o auditivas, que cobran algún sentido al ponerse de forma simultánea. Y estas metáforas crean otra posibilidad de lectura para el espectador.

En una parte de la obra había una secuencia de movimientos que reflejaba la transición evolutiva del hombre, desde el homínido hasta el hombre. Donde en esta última posición es representada con un hombre levantando la mano, en posición de lucha, de rebelión, de no conformidad. En esta secuencia no hay palabra, sólo movimiento y música. Y cuando la música hace mutis la secuencia se rompe y todos los actores-alumnos que estaban dando vueltas en un circuito de la evolución corrían al fondo del escenario por una silla y el que llegaba al frente más rápido, decía su número de cuenta de la UNAM y ya no hacía la *secuencia de la evolución*⁸⁵. Esta secuencia era muy significativa, porque señalaba la lucha por sobrevivir no sólo dentro de un sistema natural, también social y político. Y se hacía sin un lenguaje hablado. Y los actores-alumnos siempre se situaban enfrente del espectador al decir su número de cuenta, lo cual creaba una situación de confrontación muy directa con el público. Y el último actor que se quedaba haciendo solo la secuencia de la evolución, al final iba al frente bajo un cenital, en

⁸⁵ La cual también es muy pesada para los actores, ya que durante todo el proceso de ensayos fue muy desgastante coordinar y pulir esta secuencia; implicaba un gran esfuerzo físico para los actores quienes sufrieron algunas lesiones. Y tomar este descanso, realmente era significativo para los actores. Aunque con los ensayos se fue definiendo quien salía primero y quien se quedaba al último. En un principio, los actores, se salían aleatoriamente, pero después fue necesario coordinar y fijar para evitar percances.

una posición abierta y directa, escénicamente hablando y hacia sonidos guturales como si fuera un simio protestando y vociferando algo ininteligible.

Inmediatamente después de esa secuencia, los actores-alumnos pasaban a otra secuencia: dos líneas paralelas una frente a la otra, todos sentados sobre su silla, se quitaban los zapatos y comenzaban a atar y desatar las cuerdas de sus zapatos mecánicamente y luchando por hacerlo más rápido. Las parejas se iban saliendo de escena una por una hasta despejar el área y se hacía sin palabras. Se puede decir que lo dramático de esta secuencia radicaba en el significado de la mecanización de un trabajo, al que estamos sujetos por un sistema de productividad violentamente competitivo y enajenante en cualquier ámbito. Amenizado por una música de chelo que era contrapunto para la situación, sin necesidad de contar una historia, la imagen y la acción ya implicaban una carga dramática.

Desmontaje... no fue una obra con la capacidad de moverse ya que el espacio en el que se concibió para y desde la UNAM y las características tan particulares con que nació fue un yugo determinante.⁸⁶

Los tres textos que se publican de Alberto Villarreal en *Tres años en Desaprendizajes* tienen en común evidenciar, en todo momento, su contexto de creación; la elaboración de un proyecto académico. Y desde ese mismo punto Villarreal interroga la educación teatral recibida por los integrantes. Fueron montajes ecuación o problema, como él⁸⁷ lo dijo porque en cada proyecto buscaba meter al actor en riesgo. Largos procesos de entrenamiento donde cada obra era una idea diferente de actor.

Sus trabajos contiguos como, *Desierto bajo escenografía lunar*, *Ensayo sobre débiles* y *Desmontaje hecho en CU* fueron tres propuestas muy diferentes entre sí, reflejando distintas facetas de su poética. En su trilogía de ensayos:

⁸⁶ Seda, Laurietz. "El teatro latinoamericano ante un mundo globalizado: algunos ejemplos concretos" en Luis Mario Moncada (compilador), *Versus Aristóteles-Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México DF, 2004, p. 72.

⁸⁷ Villarreal, Alberto. (2007). "Elogio de la exposición", en *Paso de Gato*, (No. 31), oct.- dic. 2007, p. 52-57.

Ensayo sobre la inmovilidad, Ensayo sobre la melancolía y Ensayo sobre débiles refuerza sus apuestas hechas con anterioridad en *Del ensayo como ensayo*. Villarreal ya ha ido generando posteriores líneas de exploración y experimentación. Tal es el caso en otros ensayos como *Elogio a la exposición* donde habla de una actoralidad más allá de la presentación, de una actoralidad de la exposición. También lo demuestra en su ensayo *Del anfiteatro al anfibioteatro*, donde impulsa la idea del actor como filósofo, un actor que ensaya las distintas posibilidades humanas de estar en el mundo. Alberto Villarreal busca posibilidades propias que hacen de su teatro generar un estilo ya conocido.

Para el año 2010 diversas instituciones pedagógicas lo invitaron a dirigir los trabajos finales de las nuevas generaciones, esto también significa una posibilidad de difusión y apertura a las vanguardias teatrales en nuestro país y localmente dentro del Colegio de Teatro es significativo que uno de los primeros montajes profesionales que impulsaba el Colegio haya sido montado por él.

Capítulo 2. Mi experiencia (como actriz)

2.1 Ruta 1, trabajo físico en equipo:

En este capítulo es menester darle voz a la experiencia, dado que se trata de un Informe académico. Así pues, me permitiré compartir parte de mi proceso en *Desmontaje...*

Antes de empezar, me gustaría aclarar el título de este informe *Desmontaje hecho en CU, en el juego del posdrama*, el cual es una referencia que encontré en el libro de Lehmann y que me parece que comparte sentido con mi experiencia dentro de la puesta en escena. El término de teatro posdramático, menciona Lehmann, ya estaba en uso. Richard Schechner lo utilizó para referirse a los *happenings* estableciendo una referencia paradójica con Beckett, Ionesco y Genet, en la que el drama posdramático, en el cual ya no la *historia (story)* sino lo que él llama *juego (game)* constituye su *matriz generativa*⁸⁸. Es así que encuentro una relación también con la forma en la que se dio el proceso de la obra en los ensayos. Ya que era divertido, extenuante y muchas de las cosas que surgieron para el montaje fue gracias a la experiencia del permitirse ser y estar y fueron tomadas por su carga de espontaneidad, como sucede cuando los niños juegan.

Por otro lado, uno de los textos que se inserta en el discurso de la obra es la ausencia o deterioro del sentido del juego en el proceso educativo y la pérdida casi total en los adultos, el cuál trata de rescatar el discurso de *La educación del des-artista* de Allan Kaprow (texto utilizado en la obra). Es por eso que me gustó el término y tiene sentido para mí porque la actuación para mí es un juego, un juego serio para permitirse y profundizar en el aquí y en el ahora al servicio de un proceso artístico.

Bueno, habiendo tocado este punto, explico que este capítulo está dividido en dos rutas una la del trabajo físico en equipo y otra como ensamble con el texto. Puesto que en el teatro posdramático opta por la fragmentariedad y el estilo de Villarreal es también un trabajo de laboratorista que disecciona y separa para ver

⁸⁸ Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*, CENDEAC- Pasodegato, México, 2013, p. 43.

qué puede obtener y después mezcla, es decir, experimental. Decido comenzar por el trabajo físico, desde su matriz generadora, el juego, que es la parte donde los cuerpos y las personas se reconocen y se relacionan a través de un lenguaje sensorial, corporal y emotivo, para después ir añadiendo elementos como el texto, la música, etc.

Dado que no es una obra de personajes que representan una historia, sino que se pretendía que la masa de alumnos fueran todos por igual los protagonistas o los anfitriones de este convivio. Es por eso que mi hilo narrativo lo escribo generalmente en primera persona del plural, porque la experiencia traté de asumirla como un “nosotros” ya que fue mi talón de Aquiles desde que supe que iba a ser así y quise mentalizarme y verme como un nosotros. Sin embargo, no fue posible todo el tiempo, ya que hubo ciertas cosas en particular que sólo me tocaban a mí, pero ya hablaré más adelante de ello. La segunda parte o ruta la denominé *ensamble con el texto*, tratando de integrar el trabajo anterior, buscando nuevas posibilidades.

Comenzamos ensayos⁸⁹ el 4 de julio de 2009. Yo cursaba el último año de la carrera y mis condiciones personales no eran completamente las de una alumna dedicada a terminar la carrera. Sin duda, una de mis prioridades era concluir y profesionalizarme. Por otro lado era la de ser madre, tenía un hijo de un año y me implicaba tiempo, esfuerzo y atención. Lo que me hacía tener un estímulo más para terminar. Pude no haber participado y hacerme las cosas más fáciles, pero como sea, no fue así. Antes de entrar a la carrera había cursado un proceso de tres años en Cuernavaca con un ex-alumno y discípulo del maestro Rodolfo Valencia, llamado Ignacio López, merece una mención ya que fue uno de los pilares en mi camino en esto del teatro. Y de alguna manera yo buscaba continuar el proceso a partir de mis primeras experiencias aprendidas en aquél taller. Así que cuando entré a la Fac. de Fil. y Letras al Colegio de Teatro, mi intención era tomar clase con tan mencionado maestro, Valencia. Mi fortuna me tenía preparado otro rumbo, pues en mi primer año de la carrera falleció aquél personaje.

⁸⁹ Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal, en la ex-Madriguera, 4 de julio 2009.

Como la vida teje sus propios planes busqué más opciones e investigué quién pudiera compartir de alguna forma parte de su enseñanza. Supe que se trataba de Alberto Villarreal y esa es la razón por la cual decidí, con todo y mis circunstancias, continuar el proceso. Quizá no se hable mucho de *Desmontaje...* ni sea relevante en la historia del Teatro, pero para mi historia personal conecta un círculo que debo cerrar. Ese círculo empieza desde mi decisión de dedicarme al teatro. Estudié una carrera técnica y cuando decido entrar a teatro mi madre enferma de cáncer, no teníamos seguro y como no entré a la UNAM en el primer examen decidí trabajar y ayudar con lo del seguro de mi madre por el tiempo que fuera necesario. Así que entré a trabajar en una fábrica de tapas como técnico laboratorista en control de calidad rolando turnos y arreglando horarios para poder asistir a mi taller de teatro, el cual fungía como otro tipo de alimento. Paradójicamente o no, viví la experiencia de un obrero que rola turnos y está supeditado a una mecanización. Lo cuento porque eso también fue parte de mi proceso durante los ensayos. Posteriormente pasó la enfermedad de mi madre y pude salirme de trabajar, hacer examen en la UNAM y entrar a la carrera de Teatro. Es por eso que fui un poco más grande que mi generación de inicio de carrera.

Como parte de la generación que iba a trabajar un primer montaje de egresados con un director “importante”, estaba muy entusiasmada. No sabía su nombre, ni sabía lo que me deparaba este trabajo. Pero tenía mucha confianza y disponibilidad para el trabajo.

Desde la primera sesión (sábado 4 de julio 2009) se nos hizo saber las reglas, se pretendía que para todos fuera nuestra prioridad ya que aceptamos esa responsabilidad como actores profesionales y por lo tanto se requería puntualidad y disciplina. Así que en un principio la dirección dijo que a las cinco faltas era igual a estar fuera. Así que puse mucho esfuerzo en ser puntual a pesar de cualquier eventualidad. Para mi contexto en particular implicaba armarme otra logística alterna para hacerme cargo de mi hijo. Traté de no meter tantas materias y sólo dedicar tiempo al montaje y a mi hijo. Pero la obra se volvió también como otro hijo

más que requería atención, compromiso y tiempo. La sensación es parecida porque al finalizar ensayos me dejaba extenuada y satisfecha, pero llegaba a casa y el trabajo empezaba otra vez, de otro modo.

Antes de encontrarnos para nuestro primer ensayo tuvimos una reunión en el aula-teatro Fernando Wagner del Colegio de Teatro, ahí acordamos comunicación vía correo electrónico para estar al pendiente de los espacios de ensayo. Nuestro primer acuerdo fue que los ensayos serían a las 12 pm los sábados y que debíamos llegar un poco antes para hacer nuestro propio calentamiento y alistar lo necesario. El primer día de ensayo, propiamente dicho, fue en la ex-Madriguera, espacio de *Artilleria Producciones* que en ese momento sólo se utilizaba para ensayos teatrales.

Al llegar se nos pidió que calentáramos porque habría un casting de voz. El saberlo me puso muy nerviosa pues se me cerraba la garganta al cantar a público. Pero decidí tratar de relajarme y calentar. Cuando hice el casting, efectivamente, me tembló la voz, pero de todos modos lo hice y traté de no pensar mucho en ello, ni quedarme pensando en no poder hacer las cosas. Sabía que estaba nerviosa y que regularmente me sucede en las primeras veces, pero después del proceso fui adquiriendo confianza y me fue más fácil fluir con el equipo y lo que se proponía⁹⁰.

El ensayo lo dirigió Villarreal. Él iba dando las indicaciones para las dinámicas. Sólo se nos pidió buscar un lugar en el espacio y respirar de pie, sintiendo nuestro cuerpo y abriendo la percepción. Nos habló de que la relación con el otro era un punto muy importante para el trabajo en equipo porque se pretendía manifestar la fuerza de una sola masa homogénea, sin protagonismos, según estas primeras premisas de trabajo. Alberto Villarreal, nos dijo que pretendía generar el poder, la fuerza y el caos de una masa donde las reacciones fueran igual. Nos recomendó leer algunas fuentes de trabajo para la obra: *1984*, *Rebelión de las especies*, de George Orwell y *Masa y poder* de Elías Canetti.⁹¹

⁹⁰ Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal, 4 julio 2009.

⁹¹ *Idem*.

No había hecho una posible conjetura, pero platicando con una de mis maestras, Martha Toriz, del Colegio de Teatro, me hizo pensar que Alberto Villarreal había escogido *1984* porque creía que la novela hacía alusión a un año próximo al nacimiento de la obra con la que nació mi generación. Así que tomo ese dato también como otro eslabón para cerrar un ciclo más. Yo nací en 1983, pero debido a las cosas que tuve que resolver antes de entrar a estudiar teatro, entré un poco después a la carrera, pero incluso así, mi experiencia se conecta de alguna manera con el libro de *1984* con mi trabajo en una fábrica, posteriormente el trabajo con Alberto Villarreal, el montaje y el año.

Regresando al punto, el inicio del proceso. La idea era llevar una bitácora personal, ya que durante el camino, nos mencionó A. Villarreal: “el actor suele perderse y la bitácora es una especie de hilo conductor que ayuda a salir del laberinto”⁹². Además de que se llevaría una bitácora grupal, a cargo del equipo de dramaturgia.

Nadie sabía a qué puerto llegaríamos, sin embargo confiábamos en la experiencia de Alberto Villarreal, el cual ya tenía unas pautas de trabajo que quería seguir para este montaje. Dijo que la idea de trabajo era a partir de la explotación, la organización y la producción; se iba a trabajar con el comportamiento animal en contraposición con lo humano. Nos habló de trabajar a partir de la honestidad. Lo cual implicaba ser conscientes de lo que sentíamos, de cómo estábamos, de lo que pensábamos y de nuestros movimientos.

Y un mecanismo para acceder a ello era la respiración, modificar la respiración para ayudarnos a modificar nuestro estado. La relación con el piso, era fundamental, bajar el peso, una frase muy del ambiente teatral. Lo que yo he aprendido y me resulta claro en cuanto a este término es apoyarse como si se empujara el piso con la planta de los pies y automáticamente hay una fuerza de la misma intensidad pero en sentido contrario, es decir hacia arriba, que me hace estar erguida, corregir la postura y tener un cuerpo preparado para la acción. También se nos pidió no trabajar con expectativas, quitar resistencias -de eso se

⁹² Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal, 4 de julio 2009.

trata actuar- dijo-. “La actuación, a veces, pretende demostrar, eso va a cambiar, de lo que se trata es de dejarse ver y a partir de eso el espectador podrá ver algo”⁹³. Sabía que las palabras que me acercaban a este proceso eran las que yo esperaba: honestidad, responsabilidad, respirar, no hay que demostrar nada etc. Me hacía sentir en el lugar indicado después de todo.

También dejó en claro que esos ejercicios servirían sólo para este montaje porque van de acuerdo a lo que él buscaba. Nos dijo: “No es fácil ese tipo de relación pues todos están acostumbrados a lo otro. Todos quieren que les digan cómo hacer las cosas, pero, al igual que en la vida, la realidad concreta no tiene pasos a seguir, nada en el teatro debe estar bien o mal”⁹⁴. Para él las cosas no se trataban de una repetición, sino de la regeneración constante. “Debemos trabajar desde lo más básico, lo más primario. El piso, por ejemplo, es básico”⁹⁵. Es otra forma de vincular y nos puso el ejemplo de Pina Bausch con la danza para ver esa relación de las personas con el piso. Esto se nos dijo en nuestros primeros ensayos los cuales fueron en el espacio de la ex-Madriguera⁹⁶.

Cuando estaba diciendo esto, nosotros estábamos de pie siguiendo las pautas para tener una respiración más profunda y ayudarnos a bajar el peso. Creo que todos estábamos nerviosos, al menos yo sí, me generaba expectativas positivas y riesgosas, algo me decía que no iba a ser fácil. A pesar de que no era un discurso nuevo para mí, había cierto nerviosismo que no nos permitía estar, era una barrera, supongo que era normal, nuestro proceso empezaba y en lo particular a mí sí me intimidaba un poco la presencia de Alberto Villarreal y trataba de seguir todo al pie de la letra, pero en el interior también sentía que no debía aparentar nada, no pretender ser lo que no soy y sólo respirar. Sentía que si ponía de mi parte y me esforzaba en mi trabajo iba a tener algún reconocimiento o una parte interesante que hacer dentro del montaje.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ La Madriguera era una casona ubicada en la colonia Roma de la ciudad de México que abrió Alberto Villarreal con el apoyo de *Artilería Producciones* para la difusión y creación de proyectos escénicos. Posteriormente fue cerrada a público pero siguió funcionando temporalmente, como espacio de ensayos. Actualmente está cerrada.

Dijo: “Los actores nunca se podrán ver, por eso es importante que confíen en el director. Lo que los propios actores aporten ayudará para irse conociendo. Por eso no deben sentirse juzgados ni desprotegidos en ningún momento.”⁹⁷ A pesar de esa sensación de no querer aparentar pero querer ser reconocida, trabajar en este montaje me dio mucha confianza, no me sentí desprotegida ni juzgada, creía en la experiencia de Alberto Villarreal y en la honestidad que establece con cada quien, en cómo se relaciona con el otro, a través de la generosidad y confianza. Sus palabras tenían el poder de calmar mi ego y permitir empezar un proceso más libre de expectativas y pre-juicios.

Mientras caminaba por el espacio, entre todos los actores de pie respirando, nos decía:

El público de las salas está ahí siempre para mirar y no para ser mirado pero a su vez, también quiere ser mirado y transformado. ¿Cómo hacer que el teatro sea un espacio de exposición? Se debe tener cuidado en ese punto porque un arte sin límites termina siendo nada. Lo que se debe hacer es vincular al público y jugar con él. Por eso habrá un minuto de odio y otro de amor hacia ellos.

Me gustaba la idea de vinculación del otro porque comparto la idea de que en el teatro se experimenta una relación más cercana con el público, no sólo de distancia sino de honestidad.

Sobre la respiración, dijo que hay una cosa instintiva en la respiración que guía. Algunas disciplinas como el yoga o la esgrima ayudan a notarlo. Algunos se sintieron pesados porque están acostumbrados a estar arriba y no bajar el peso, pero así es más fácil tirar a las personas, por eso la insistencia en el contacto con el piso, para que todos se sientan más firmes en la escena.⁹⁸ Estábamos parados en el espacio, respirando, él pasó y nos empujó ligeramente, con el fin de hacernos conscientes de anclarnos al piso. Me empujó de los hombros hacia el lado, la fuerza y el peso me hicieron regresar al centro.

⁹⁷ Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal. 4 julio 2009.

⁹⁸ Javier Márquez y Mónica Perea, equipo de dramaturgia del equipo de Desmontaje, *Bitácora general*.

Para mí, sus palabras no me resultaban extrañas, ya desde la escuela sabía la importancia de la respiración, del contacto con el otro a través de la mirada, del contacto con el piso, bajar el peso, la importancia de ser uno mismo. Sin embargo, también sentía que sus palabras revivían el sentido de hacer teatro, de estar honestamente en escena y de compartir con el otro, dejarse ver. Eso me llenaba de gozo y alegría por estar ahí. Sabía que era el tipo de teatro que quería hacer.

Posteriormente entramos a dinámicas de escucha y trabajo físico en equipo. Fueron las primeras dinámicas que se fueron probando en escena, algunas funcionaron otras no.

Cantamos el Himno Nacional juntos, hizo dos grupos, debíamos estar muy juntos, concentrados en un punto y movernos dentro de esa masa, poco a poco iba mencionando a personas y éstas debían desprenderse y bailar con alguien más un vals.

Otra fue, en líneas paralelas, uno cuidándole la espalda al otro para que se dejara caer y el que estaba detrás lo recibiera y depositara suavemente en el piso. Se probó con diferentes cuerpos y tamaños. El espacio de la ex-Madriguera era un poco chico para todo el grupo, nos hacía replegarnos y chocar un poco. Nos presentó un par de tablas que ya tenía pensado para que trabajáramos con ellas. Se nos pidió que nos pusiéramos en posición fetal seis personas y sostener las tablas. Ahí empezó la larga exploración de las tablas, siempre con variantes como tamaños de cuerpos, faltas de actores, poco cuidado en los movimientos, etc.

Describiré poco a poco el suceder cronológico de los ensayos con las cosas que creo que fueron aportando al montaje o de porqué se tomó esa decisión y no otra.

Por ejemplo, otro de los primeros ensayos fue en el salón 306 de la Facultad de Filosofía y Letras. Ahí el espacio era mucho mayor y podíamos probar mayores desplazamientos y evitar accidentes, aunque no pasó así, también había accidentes. Debíamos llegar temprano a los ensayos para hacer un calentamiento personal y para cuando llegara David Jiménez, asistente de dirección de Alberto,

empezar con el trabajo de equipo y posteriormente llegaba Alberto, dos horas antes de que terminara el ensayo y se dedicaba a montar. En total los ensayos eran de 4 horas.

Probamos la dinámica de ser un cardumen y nos íbamos desprendiendo uno por uno con una actitud de miedo hacia el público, como si sólo la seguridad estuviera en estar juntos. Poco a poco nos desprendíamos con más velocidad hasta acelerar y alguien sacaba una pistola imaginaria y mataba a todos. Esta dinámica tampoco se quedó, creo que porque era un poco lenta y posteriormente derivó en otras cosas. Se nos dijo que debíamos entrenar el organizarnos rápido como un escuadrón y a una señal regresar al caos⁹⁹.

Siempre partíamos de un ser colectivo. Por ejemplo, otra dinámica que probamos fue que no se hizo, fue hacer un coro de cerdos y/o palomas para ese fin fue el casting de voz. Las secuencias físicas que ya traía pre-visualizadas se fueron probando y agregando cosas de mayor dificultad para los actores. Me estaba dando cuenta que a pesar de ser casi egresados como actores no estábamos preparados físicamente al nivel que requería la obra. Fue nuestro “talón de Aquiles” desde el principio, problemas como bajar el peso, resistencia física, trabajo de centro (de abdomen), etc. Nos hacía mucha falta el entrenamiento físico riguroso y una disciplina de trabajo en equipo, la cual, quizá otras instituciones educativas como el Centro Universitario de Teatro sí contemplan desde el examen de admisión y para la Facultad de Filosofía y Letras, no era un punto determinante. Aún así, Alberto Villarreal quería trabajar en un primer montaje profesional con actores recién egresados del Colegio de Teatro.

Otro detonador que quería probar era la semejanza entre las fábricas y las cárceles. A través de códigos que nos homogenizaran. El minuto de odio y de amor ya estaba en su mente desde entonces, creo que fue tomado de 1984 de George Orwell, porque hay una escena similar. Y emotivamente buscaba también una homogeneidad en los actores. Así que nos dijo que debíamos construir emotivamente, a través de imágenes, que nos provocaran impotencia, dolor, ira,

⁹⁹ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 11 de julio 2009.

amor, necesidad de compañía, miedo, etc. Pero que se iría haciendo poco a poco a través de los ensayos. Era una tarea de construir internamente imágenes que nos estimularan a llegar a un punto emotivo específico.

A partir de los primeros ensayos, me di cuenta de la importancia del tono corporal, de mis capacidades físicas para este montaje y del trabajo en equipo. Empecé a hacer ejercicio para compensar y aportar más al equipo. Además de que, por parte del equipo de la obra tuvimos que recibir un entrenamiento corporal adicional para unificarnos¹⁰⁰. La prioridad para él era trabajar con la fuerza que sustenta una obra: la actoralidad. Y para esta obra, la actoralidad requería que fuese desde la expresión corporal y vocal, energía en las acciones físicas; por lo tanto en todos los ensayos el énfasis siempre estaba en la respiración, en la atención, la fuerza y la expresión colectiva.

Los primeros esbozos del montaje, como ya lo había mencionado, se construyeron a partir de las premisas de que somos una masa. Idea tomada que comparte características animalescas del libro *1984* y *La rebelión de las especies* de George Orwell; así que bajo esa premisa se plantearon los siguientes juegos escénicos. Describo en particular este ensayo porque fue uno de los más significativos, como se llamaría dentro de la matriz generadora del juego (según R. Schechner) parte de la esencia actoral que se buscaba para la obra, la mayoría de los ensayos fue repetición y perfeccionamiento.

Uno de estos ensayos de exploración en el juego (22 de agosto 2009) con la intención de un acercamiento al “universo animal” como lo refería Villarreal, se trabajó bajo esa idea de vida animal en masa como referente de la novela de Orwell.

Las indicaciones fueron una tras otra, no nos daba tiempo de pensar demasiado debíamos accionar y dejarnos llevar por nuestra intuición y nuestras pulsiones. Las indicaciones fueron:

¹⁰⁰ Este entrenamiento era llevado a cabo por Raúl Villegas, egresado del colegio de literatura dramática y teatro y quien tiene un conocimiento en la disciplina boxística. Así que llegábamos 1 hr antes al ensayo para entrenar y después llegaba Alberto Villarreal a trabajar en el montaje.

Son un grupo de cerdos: en un corral, en la playa, cerdos felices en un corral / cerdos en un corral tomando el sol / cerdos en un corral mirando las estrellas / cerdos en un corral tratando de ponerse de acuerdo para construir una casa / cerdos en un desfile ante una multitud / cerdos comparándose para ver cuál es el más hermoso / cerdos con comezón / cerdos bailando / cerdos en la escuela / cerdos borrachos/vacas descansando / vacas con moscas / vacas muy inteligentes que leen un libro / vacas rezando / perros sentados / perros esperando una obra / perros a los que se les ha dado la orden de que no se muevan pero miran una pelota / perros a punto de atacar. Se cortó el ejercicio y se nos pidió a todos que regresáramos a posición neutral.¹⁰¹

Otra indicación fue:

Ahora son un grupo de niños/no moverse/ grupo de niños regañados/grupo de niños enojados / grupo de niños viejos / grupo de gente enojada / grupo de gente muy enojada / grupo de manifestantes muy enojados y violentos / grupo de manifestantes muy enojados y en silencio / grupo de idiotas. Corte.¹⁰²

Lo que siguió fueron una serie de preguntas donde se podía hacer lo que quisiera para contestarnos interiormente:

Esto es lo que más odio de mi país.

Esto es lo que necesito ahora.

Esto es lo que haría si fuera la persona más fea del mundo.

Esto es lo que haría si fuera la persona más bonita del mundo.

Esta es mi personal forma de perder el tiempo.

Esta es mi forma personal de molestar a alguien.

Esto es lo que hago cuando creo que nadie me necesita.

Estoy triste porque...

Esto es lo que hago cuando quiero regalarle una parte de mi cuerpo a alguien.

Toda la gente excepto yo es estúpida.

Hagan lo que quieran en este tiempo.¹⁰³

Fue muy divertido, me sentía como en el kínder jugando unos con otros, ni siquiera podía pensar demasiado, era sólo adrenalina y actuar, o jugar¹⁰⁴. De hecho construí relaciones personales a partir de estos ensayos, con personas que no creí que compartiera algo, era una especie de comunicación gestual y corporal. Era parte de un juego auténtico.

¹⁰¹ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea.

¹⁰² Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 22 de agosto 2009.

Hubo comentarios. Sobre los sonidos de los animales, podía buscarse la onomatopeya, pero la esencia de los animales era lo más importante. “Todos tienen una idea de algo, hay que enriquecer la idea del animal”¹⁰⁵—decía—.

Nos dijo que se irían incluyendo objetos combinando todo lo que se ha visto hasta ese momento, marcando las secuencias. “Se deben encontrar nuevas formas de organización de un grupo, luego que eso se haya logrado, podrán aparecer pequeños rasgos, como una comezón, por ejemplo”¹⁰⁶.

Por último, indicó agregar transiciones de emociones. Dijo que lo importante es que debe ser un cambio consciente y paulatino, ya que puede comenzarse a concretizar lenguajes. Dijo que los cambios debían ser muy rápidos. “Eso es lo que hay que empezar a entrenar y hacerlo durante un tiempo prolongado. Las acciones que se trabajan son las sensibles, físicas y de emociones. Es como los atletas que tienen que entrenarse para una competencia, lo mismo con las acciones.”¹⁰⁷

Ya se agregarán gestos personales (tiene que ver con la conciencia de la columna, la indicación de mirar hacia arriba, etc.) para ir al contrario de la homogenización. Eso de mostrar no importa, es como cuando yo actor trabajo algo en mí. Nunca se debe pensar en que eso se vea, ahí se exterioriza y se falsea. Es algo muy racional, es mejor trabajar sobre la construcción sin hacer nada evidente. Hay que confiar en que si ya estoy en ese lugar lo que yo haga ya se nota. Y ahí, cuando estamos en algo hay que ir a otra cosa porque lo importante es el cambio.¹⁰⁸

Deben recordar el mirar y dejarse mirar todo el tiempo. Se trabajará con las sillas. Se debe buscar un estudio de los actores mismos. Más que “voy a representar la violencia” es ver qué me pasa a mí como actor con eso. No se deben juzgar. Es un ejercicio de mucha conciencia pero no lo racionalicen, es una

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea.

¹⁰⁸ *Idem.*

conciencia del estar. No hay nada que resolver ni nada que decir. No piensen en resolver, sino en desarrollar una escena.¹⁰⁹

Luego se volvió al ejercicio. Se nos pidió que nos sentáramos y ahí, sentados, que corrigiéramos nuestra postura, que bajáramos el peso, conciencia del peso y de la respiración. “Deben abrir su capacidad de mirar, de observar”¹¹⁰. Si entrábamos en contacto visual con un compañero, debíamos permitirnos mirarlo y dejarnos mirar.

Se nos insistía en darle un tono más al cuerpo, es decir, mayor presencia. No más tensión. Debíamos corregir de nuevo nuestra postura, los detalles, pero siempre manteniendo la corporalidad, todo es presencia, es estar. No debemos buscar que se vea nada.

Yo tenía postura como de vaca¹¹¹ o eso intenté, éramos dos vacas en el grupo. La postura era extraña con la pelvis hacia el frente, rodillas flexionadas y manos en la cadera. Nada parecido a una vaca, pero mi postura, quizá no fue copia exacta, pero para mí eso era una vaca, sobre todo con la gesticulación y la mirada. Era difícil mantenerla, empecé a sentir calor y ligero temblor en las piernas y el abdomen, pero traté de respirar y mirar a mis otros compañeros como animales, se veían muy chistosos, pero en ese momento no había un juicio de cuestionar quiénes éramos sino de aceptar y jugar.

Luego la indicación fue tener la sensación de temor todo el tiempo por la persona que teníamos a un lado. Manteniendo esa sensación, se pasó de un lado a otro formando un cuadrado. También teníamos que mantener los demás elementos que se acababan de trabajar. Debíamos trabajar para ser mirados.

Luego se nos dio la indicación de cantar bajito, primero el Himno Nacional. Luego salir de la postura pero mantener la energía y tener en mente la esencia del animal que nos tocó. Luego se nos dijo que bailáramos el vals y si nos quedábamos sin pareja llevar una silla para todos lados. En el baile, teníamos que

¹⁰⁹ *Idem.*

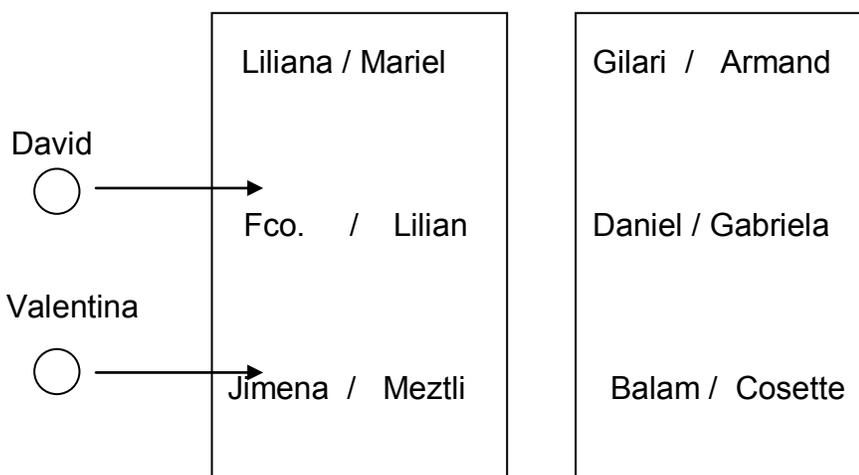
¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Arizmendi, Jazmín. Bitácora personal, 22/08/2009.

ir danzando alrededor del resto de las sillas. Luego se nos pidió armar filas con sillas, cada quien debía tomar una.

Había una sensación de caos en el espacio, tratando de no chocar, pero nuestro estado de alerta se abría más y por momentos lográbamos sentir una homogeneidad, al menos desde mi perspectiva¹¹².

Dejamos las sillas en fila y se hizo de nuevo el ejercicio de la tabla, deteniéndola debajo por seis actores en posición fetal. Ahora se hizo de manera más ordenada, con todos formados por estaturas, de tal forma que las dos actrices más bajas de estatura se subieron a la tabla con todo y silla, sentadas, mirándose de frente y cantando el Himno Nacional. Lo importante era no dejar huecos porque cambiaban el peso a los demás.



Cuando hizo sonar un silbato todos fuimos al cuadro. Nos numeró a todos. Con sus respectivas sillas, pasaron al frente dos números. Frente a frente con el resto del grupo y en un espacio más reducido, ellos solos tenían que hacer una secuencia de movimientos. Luego se pidió que volvieran al grupo que había estado mirándolos.¹¹³

Se pidió que el grupo se hiciera un poco más atrás para poder llevar a cabo los ejercicios que seguían. Se necesitaba más espacio. Luego se pasó al frente a un grupo más grande, se incluyó la relación de amor y odio. Se separaron pares

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 22 de agosto 2009.

de un lado y nones de otro. Ambos grupos viéndose frente a frente. Se dieron instrucciones diferentes para cada grupo. Luego se pidió a otros dos que se separaran de sus grupos e hicieran otra dinámica. Volvieron a sus lugares. Ya podíamos relajarnos.¹¹⁴

El nombre técnico de lo que se hizo con las agrupaciones fue “gnomones”. Nos explicó que los gnomones son estructuras dentro de las estructuras, dentro de otras y así para siempre. Dijo que, siempre es la misma estructura, idénticas, tenían que ver con la aritmética, el orden y la progresión para probar hacer más estructuras. Todo esto es para presentar la idea de ensamblaje y maquinaria, nos aclaró.

Fue un ensayo muy productivo, porque me di cuenta que si me permitía jugar¹¹⁵ y no juzgar con risas o preocuparme de cómo me veo, la sensación de juego y creatividad la sentía yo y eso me permitía fluir más con las actividades en grupo y la percepción del trabajo grupal cambiaba.

En otro ensayo (5º de septiembre 2009) tratamos de seguir buscando la estructura adecuada para la coreografía de las tablas. Por ejemplo, se planteó que hubiera un personaje definido, la *Señora López*, la cual estaría hablando de la historia de la Universidad con su esposo sobre la tabla. Fue un esbozo, porque en realidad la actriz se salió y esa secuencia tampoco llegó a su fin, pero derivó en que una pareja estaría encima de la tabla. Nos costó mucho esfuerzo, por el trabajo físico y en la segunda etapa de ensamblaje con el texto en esa secuencia recaía la historia de la Universidad, por lo tanto debía ser un trabajo muy coordinado para no pensar en el trabajo físico, sino en el sentido y la proyección del texto. Con el transcurso de prueba y error también se decidió no involucrar ese texto para esa secuencia, sino la de *Los consejos a los políticos para gobernar bien* de Plutarco.

A mí me daba mucho miedo, en particular esta coreografía, porque por más que trataba de estar muy alerta, no dependía sólo de mi cabeza, sino de otras

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 22 de agosto 2009.

diecisiete, no me daba nada de confianza. Al principio se hizo muy lenta. Al principio tuvimos muchos inconvenientes, pleitos, discusiones porque no había la suficiente atención en todos y las faltas de algunos compañeros hacían desajustarnos. Había riesgo, pero se buscaba sobrepasar esos miedos y lograr derribar barreras con nosotros mismos.

Nos comentó Villarreal que buscaba “la idea de tensar y distensar el tiempo y espacio de una forma que se pudiera contrastar más que sólo con una anécdota textual”¹¹⁶. Por ejemplo, la sensación de llenado y vacío del espacio -nos comentó- lo percibía en la secuencia de las tablas, el hueco que alguien dejaba debajo en la tabla producía mucha tensión, pero la idea era que alguien más ocupara el hueco para evitar una caída y que esto lo viera el espectador. Pero todo ejecutado con precisión y fluidez no con torpeza y temor, que era lo que no dejaba de aparecer en el grupo.

La partitura física y espacial fungía como escenografía. “El espacio estaba creado por los actores. Por eso las rutinas en el espacio donde debía verse un universo emocional y de estado de alerta en común en todos debían ser contundentes para que pasara la idea de tensar y distensar el espacio-tiempo”¹¹⁷.

Conforme pasaban los ensayos, mejorábamos las estructuras, definíamos detalles de conteo, pequeñas anotaciones entre nosotros, nos ajustábamos a la distancia de los otros y a la percepción. Era el ideal que esto pasara en todos los ensayos y mantenerlo, pero los factores distractores como los accidentes, falta de atención o energía o falta de un actor no permitía que avanzáramos al mismo ritmo.

Hubo un avance en no querer mostrar algo, más bien nos íbamos acoplando, y ya había ese vínculo de confianza donde no pretendíamos aparentar¹¹⁸.

¹¹⁶ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 5 septiembre 2009.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 5 septiembre 2009.

En otro ensayo, que trabajamos con las coreografías, (13 septiembre de 2009) nos dijo:

Quando son grupo y pasan al frente del otro, ambos grupos deben estar mirándose constantemente, incluso si se trata de mirar al público pues éste es un sistema de expectación. Esto debe hacerse sin querer mostrar nada. Lo más sutil en el teatro es lo que se ve. Las cosas que son muy grandes se pierden.¹¹⁹

Villarreal puso el ejemplo con las paredes, que son tan grandes que ni siquiera las notamos, pero si tuvieran un punto rojo, eso estorbaría y, precisamente por eso, llamaría la atención. Es como en la improvisación, ahí todo está tan recargado que da la sensación de que no pasa nada. Son los manejos de contrastes los que hacen las cosas más visibles, nos explicó.

Nos aclaró que las dinámicas iban a cambiar, cuando se cambia de tarea, hay más complejidad y una construcción emotiva diferente. Dijo: “Entre más contradictorio es el eje de las emociones, más llama la atención. Es como una construcción de capas.”¹²⁰ Alguien preguntó sobre las emociones al cantar y bailar con el compañero. Se dijo que eso “debía hacerse contento pero al mismo tiempo se debía tener miedo y estar triste.”¹²¹ Entre más raro y contrastado está algo, más llama la atención”- respondió-. “Las cosas no tienen un vínculo lógico, es más bien como en el surrealismo. Como en la vida, que pasan cosas que no tienen un vínculo lógico.”¹²²

Si todo fuera lineal, no habría conflicto. Es como cocinar. Cocinar es el producto de la mezcla que produce algo. No es ciencia exacta, pero es la mezcla que debemos buscar. Las buenas imágenes en el teatro tienen una sensación de choque. Es como si fueran pequeñas maquetas de la vida cotidiana, de cuando viajamos en camión, en el metro, en una parada o cuando vamos a un baile o a un antro.¹²³

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 13 septiembre, 2009.

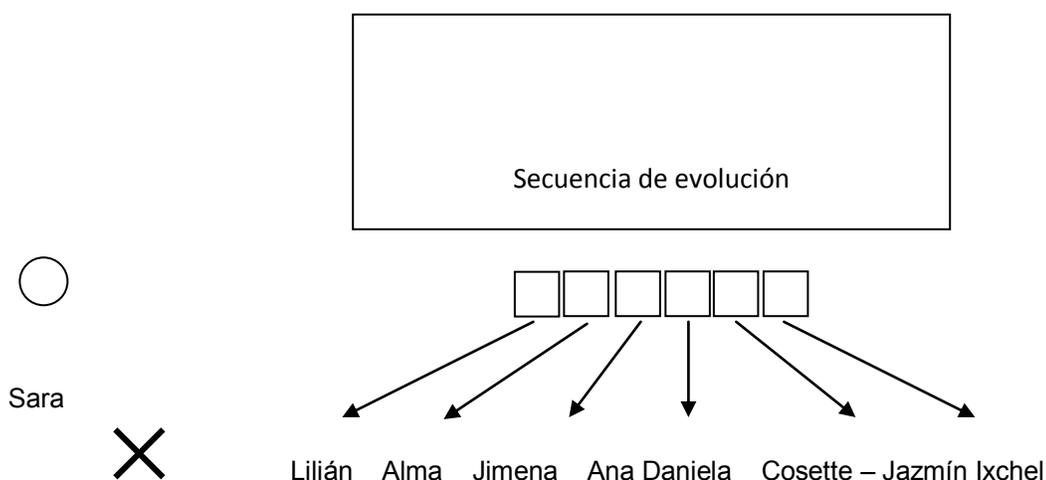
¹²¹ *Idem.*

¹²² Bitácora general Javier Márquez y Mónica Perea, 13 septiembre 2009.

¹²³ *Idem.*

Por eso, pienso que buscaba complejizar poco a poco el sistema, ponernos más pruebas para encontrar contrastes tanto físicos, visuales y emotivos en nosotros.

Después de los primeros tres meses de ensayo, de julio a septiembre, los miércoles y sábados con ensayos de 4 horas, cada uno. Hubo problemas para conseguir más espacios y sólo ensayábamos los sábados, con entrenamiento físico previo, puesto por Raúl Villegas. En esos meses, se repasó la secuencia de guerra, se empezó a trabajar la secuencia de sillas y la de tablas. Con diversas variantes de toda índole, con detalles como: dedo levantado, mano descansando sobre la pierna, movimiento en cinco tiempos, coordinación, memorización de quién sigue, dirección de mirada y corrección de posturas, etc. A finales de noviembre¹²⁴ se estableció la secuencia de evolución de la siguiente manera:¹²⁵



1. Jimena se cambia por Meztli que está en la secuencia de evolución.
2. Cosette por Daniel.
3. Lilián por Armando.
4. Armando camina hacia hasta quedar a un lado de Ixchel. Ixchel se sienta en el lugar que Armando dejó vacío y Armando toma el lugar de Ixchel.
5. Se cambian Jazmín por Francisco.
6. Alma va hacia adelante con todo y su silla hasta la altura de Armando. Se gira hacia él y hace tres empujes hacia atrás.

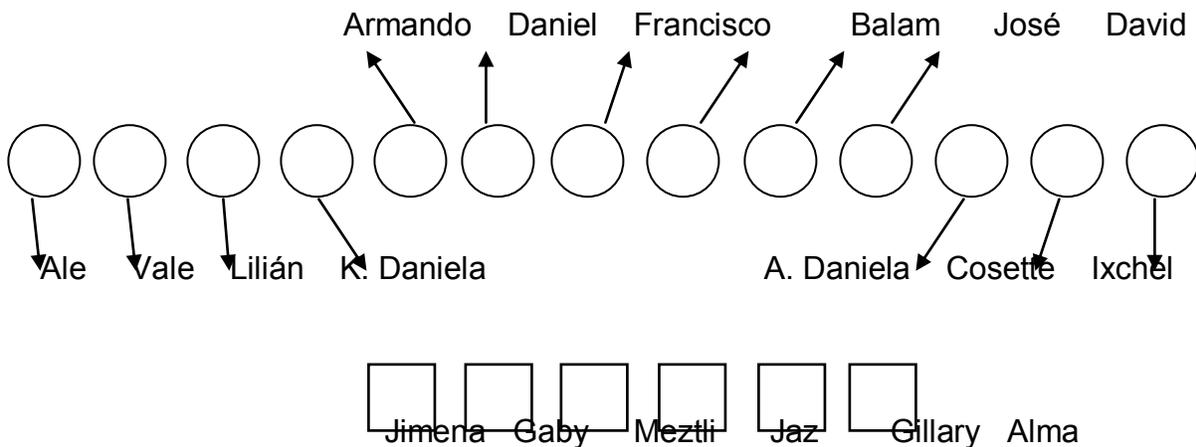
¹²⁴ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 28 noviembre 2009.

¹²⁵ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea. Cabe destacar que estábamos en 2009 y esa, aunque se intentó tampoco fue la última modificación.

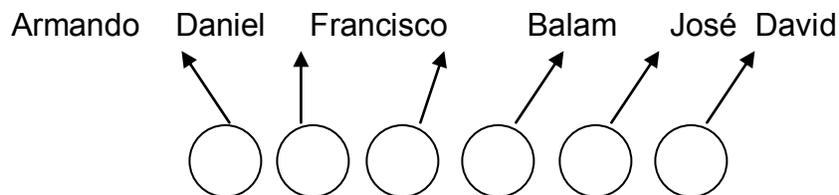
7. Ana Daniela se cambia por Alejandra.
8. Ixchel se va con la silla al frente a la altura de Armando.
9. Ixchel se cambia por Ana Daniela.
10. Armando se va hacia atrás y queda ahí de pie.
11. Meztli se alinea al frente con su silla.
12. Alejandra se alinea al frente con la silla.
13. Alma se gira al frente con la silla.
14. Meztli se cambia por Lilián.
15. Balam y José se paran a la izquierda.
16. Francisco y Daniel se van atrás con Armando.
17. Balam y José se van al lado de Francisco.
18. David se va al lado de José.
19. Ana Daniela al lado de David y K. Daniela al lado de Armando.
20. Cosette al lado de Ana Daniela.
21. Lilián al lado de K. Daniela.
22. Ixchel al lado de Cosette.
23. Valentina al lado de Lilián.
24. Alejandra junto a Valentina.
25. Alto. Changos deben ocupar los lugares restantes.
26. Adelante Alma y Gillary a sentarse a las sillas.

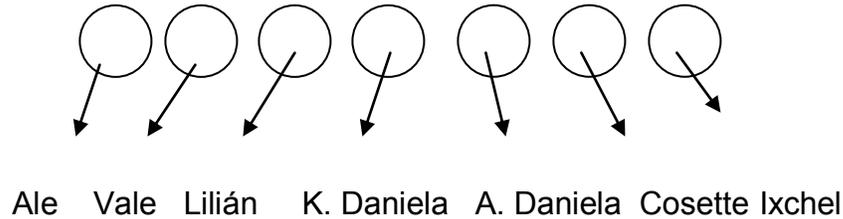
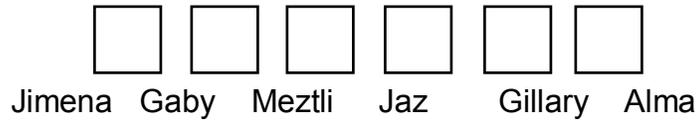
Secuencia final. Sara se voltea hacia el frente y fuma pipa. Los hombres jalan a las mujeres que quedaron al frente sentadas en las sillas. Las mujeres que quedan se juntan.

Secuencia final A:



Secuencia final B:





Hubo un cambio de coordinación del Colegio de Teatro¹²⁶, el cual era responsable de los proyectos que dejaba la anterior administración¹²⁷, y se decidió postergar el proyecto por falta de recursos. El equipo se desanimó mucho. Y la decisión del director fue negociar con el coordinador para que nos prestaran los espacios del Colegio para ensayar, ya que todos estábamos dispuestos a seguir con el trabajo pasara lo que pasara. Así que seguimos con los ensayos. Aunque se generó una pausa de reajuste de espacios y tiempos en la facultad. Algunos compañeros se salieron porque el proyecto todavía era incierto.

En este lapso de suspensión a partir de diciembre 2009 y hasta abril de 2010 ya que no fue posible asegurar un lugar permanente para los ensayos. Pero lo que se pudo establecer de julio a noviembre de 2009 fue aproximadamente las dos terceras partes del marcate. Contábamos ya con el esqueleto, digamos: *secuencia de guerra, ley fuga, secuencia de evolución, castas universitarias, lugares para comer en CU, mapa de CU, secuencia de sillas, secuencia de zapatos*, en este periodo trabajamos la parte actoral (aunque sólo fue un par de sesiones) y comenzamos con entrenamiento físico para complementar los ensayos.

¹²⁶ Tibor Bak Geler-Geler.

¹²⁷ Ricardo García Arteaga, quien antes de terminar su coordinación aprobó el proyecto de que un director hiciera un montaje profesional con los alumnos que egresaban.

La tercera parte del marcate se llevó a cabo el resto de los meses de abril de 2010 hasta el estreno el día 18 de septiembre de 2010. La mayoría del resto de los ensayos eran enfocados a integrarnos mejor como equipo y trabajar mejor físicamente.

Como retomamos el trabajo, se trató de hacernos partícipes de una masa nuevamente¹²⁸. Se nos propuso una dinámica de escucha grupal y atención, debíamos encontrar el momento de toma de decisión grupal y permitimos encontrar una canción, sin imponer.¹²⁹ De pronto fue caótico, luego cedió el grupo, luego hubo silencios y así alguien comenzó a tararear algo y todos nos conectamos¹³⁰. De pronto llegó un momento en que el grupo entero dejó de cantar y otro donde lo retomamos. Ahí fue el grupo quien tomó la decisión de seguir cantando. Ese proceso donde un grupo tomó la decisión fue importante para el proceso. Nos dijo que debíamos hacer conciencia de qué pasó en ese momento, cómo fue que eso se desarrolló.

No es algo que pueda explicar claramente, se trató de percibir, de estar, finalmente estaba encontrando el sentido en mí misma y en el grupo a partir de la experiencia de trabajo en conjunto¹³¹. Esa dinámica no fue impositiva, sólo de exploración de lenguaje corporal y sensorial con el otro.

Debo decir que, el hecho de que no hubo papeles establecidos, sino que se trataba de hacer actuar a una masa fue difícil. Por esa razón, llevar el proceso desde la primera persona y sólo hablar de mí misma no me fue posible totalmente, ya que me sentía parte del grupo y las indicaciones eran para todos.

Lo más complicado fue trabajar la comunicación, la coordinación, la conciencia corporal y grupal, la escucha, el entendimiento, la paciencia y la colaboración en conjunto. Ya que los ejercicios estaban enfocados para todo el

¹²⁸ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 17 abril 2009.

¹²⁹ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 17 abril 2009.

¹³⁰ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 17 abril 2009.

¹³¹ *Idem*.

grupo: armar las secuencias, saber las capacidades físicas del grupo, y trabajar con eso.

Cuando retomamos el trabajo continuo de la secuencia de las tablas lo importante, se nos dijo, era crear movimientos complejos para luego recargar con texto sobre esos movimientos ya fijos¹³². Todos debíamos estar muy atentos para percibir donde éramos necesarios y donde no. Era importante ayudar a los demás. Los que estaban sentados tenían que estar viendo a los que están en acción para poder hacerlo bien en el momento en el que a ellos les tocaba entrar a realizar su parte. Hubo varios conflictos, dijo que “lo importante era la funcionalidad de todo el sistema, nos pidió a todos que accionáramos, lo que importaba era la acción más allá de entrar o salir de un lugar”.¹³³

“Las obras se hacen con detalles y si los olvidamos, vienen los problemas y los accidentes.”¹³⁴ Todos debíamos poner mucha atención, estábamos en relación con el otro todo el tiempo. De nuevo se comenzó el ejercicio y casi de inmediato se detuvo. Se nos pidió que tratáramos de levantar la tabla del mismo lado para no meter en problemas al compañero. Nos pidió serenidad, paciencia y atención a todos los actores. No debíamos pensar tanto, debíamos accionar. Salir y no pensar tanto las cosas. No estábamos poniendo atención, todos estábamos dispersos y no sabíamos a quién le tocaba qué cosa. Discutíamos. No había cuidado de los unos para con los otros. Alberto Villarreal se dio cuenta de las consecuencias de haber soltado el trabajo físico grupal, sobre todo para no ponernos en riesgo.

Algo que fallaba también era que nos desesperábamos fácilmente con el otro. Los gritos de “así no” no nos ayudaban en nada y sí entorpecíamos todo el trabajo. La desesperación creaba imprecisión. Si alguien le pegaba a un compañero estaba mal porque no había apertura, ni cuidado, pero si de pronto discutíamos el problema en vez de avanzar sobre la solución estaba doblemente

¹³² Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 17 abril 2009.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*

mal porque no aportábamos, era difícil entender eso, sólo teníamos que ceder, pero no siempre se podía. “Los problemas que surjan deben tratar de solucionarse dentro del mismo sistema”¹³⁵ - nos recordaba Villarreal. Había una falta de atención por parte de todos. Así que posteriormente, trabajamos con intensidad, repetición de cada cosa. Así por semanas, no fue fácil y aún así había imperfecciones y variables como que alguien faltaba a ensayo y desajustaba el sistema. Todos éramos indispensables para sostener el montaje.

Otro de los elementos físicos que nos costaba mucho trabajo a todos era pararse sin meter las manos, con piernas cruzadas, partiendo de posición de flor de loto. La levantada debía hacerse ágil y limpia, pero muchos no podíamos hacerla, así que también le dedicamos gran parte de las sesiones a trabajo de abdomen y practicar el levantarse. Hubo un ensayo prácticamente dedicado a hacer abdominales y practicar la “levantada de chinito”¹³⁶, sobretodo porque habíamos dejado pasar algunos meses y muchos se fueron y otros perdieron condición física.

La rapidez era un elemento importante en todo la obra. Debíamos crear un hueco para poder empujar el espacio que se crea entre ambos, “se debía empujar el espacio, una fila a la otra”¹³⁷. Para levantarnos todos debíamos usar la técnica que nos costaba mucho trabajo hacer, la cual llamamos técnica de levantamiento de “chino”. Había muchas imprecisiones.

Alberto Villarreal nos decía que en el teatro no existen los errores, sólo las imprecisiones. Un error no debe existir en la obra de teatro. “Si salen errores, se cometieron, pero no deben pelear contra eso. No peleen con su habilidad para hacer las cosas. Si puedo hacerlo y funciona, está bien. Uno es su cuerpo y no debemos pelearnos contra él, sino tratar de hacer las cosas lo mejor posible. Si hay errores, no debemos hacer evidente el error”¹³⁸.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Partiendo sentados con piernas cruzadas (como postura de flor de loto) y levantarse sin apoyar las manos en el piso.

¹³⁷ Bitácora general, por Javier Márquez y Mónica Perea, 6 mayo 2010.

¹³⁸ *Idem.*

Si salía alguien a quien no le tocaba, los demás debíamos estar atentos para poder continuar la secuencia con todo y el error. La dinámica consistía en que estábamos dos filas frente a frente, uno por uno, sólo de una fila primero, iba saliendo corriendo como si estuviera escapando de algo o alguien hacia el otro compañero y el otro le disparaba, caía y se levantaba inmediatamente sin meter las manos, al estilo “chinito” y regresaba de espaldas a su lugar, todo lo más rápido y contundente posible, tratando de generar un ritmo grupal y acelerar la situación para dar la sensación de tensión creciente.

Se introdujo un nuevo elemento, una de las líneas tenía que desplazarse. Si alguien se equivocaba, no importaba, pero que no debía obviarse el error. Había que cuidar más la energía de salida.

“Como actores hay que aprender a ver las distancias”¹³⁹-nos decía-. “No se deben fiar de las marcas en el suelo porque eso es algo que no siempre toman en cuenta todos los actores. Lo que importa que se memorice es la cantidad de espacio que debe haber entre unos y otros. El espacio es un elemento fundamental para el trabajo”¹⁴⁰.

Varios estábamos cansados y nos dijo que cuando el cansancio aparece, lo que se tiene que hacer es agregar más energía.” Yo estaba cansada, los ensayos eran largos, primero había un entrenamiento físico previo y después llegaba Villarreal para empezar el trabajo de montaje, lo cual implicaba cuerpo, emoción y atención, otra vez. Me sentí desanimada¹⁴¹, pero no veía otra solución más que seguir tratando de trabajar en equipo, pero era una tarea siempre inacabada, siempre se inicia desde cero en cada ensayo, en reconstrucción constante, como una relación de pareja.

“Para que una obra pueda darse debe haber un poco de fe. Así como todos tenemos fe en el director, él tiene fe en nuestro trabajo y capacidad para llevar a

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 5 junio 2010.

cabo el montaje.”¹⁴² Este comentario se refirió a que debíamos tomar conciencia de que estábamos haciendo un trabajo profesional y por lo tanto debíamos ser profesionales en todo sentido y no estar pensando en quien se equivocó, en cómo me veo y sólo confiar y accionar. También confiábamos completamente en Alberto Villarreal, no sabíamos a donde nos llevarían los ejercicios que nos proponía, pero confiábamos en su trabajo y en su profesionalismo. Era una especie de convención o acuerdo de trabajo, sobra decir que no obteníamos otra cosa más que la experiencia y lo hacíamos por convicción.

Supuestamente ya habíamos trabajado la actoralidad en unos ensayos anteriores cuando conectábamos con la respiración con nosotros y los otros, el juego de animales y el trabajo de relacionarnos como una masa. Pero nos dijo que le faltaba emotividad, que estábamos pensando todavía en las secuencias. Nos dijo que todos íbamos a formar grupos de los cuales se iban a desprender escenas. Todo el tiempo en la obra íbamos a ser grupos que nos dividiríamos y luego nos integraríamos de nuevo, como los gnómones que ya había comentado.

Como nos hacía falta integrar o interiorizar más el texto a las acciones físicas, hubo un día¹⁴³ en que se dedicó al trabajo con el texto, pero más que nada con la emisión de palabras. Podíamos decir un texto que nos gustaba mucho o que nos supiéramos bien. Lo más importante era el sistema actoral que se iba a construir. De ahí en adelante se iba a trabajar a partir de ese estado que iba a reforzarse en esa sesión. Se aclaró que sólo podía aplicarse para esta obra. A estas alturas, el proceso de actuación creía que era más bien un proceso de coreografía de danza porque no fue un proceso de actuación según los cánones pedagógicos hegemónicos de la academia.

En el ensayo de ese día teníamos dos objetivos principales: número uno, comprender más el modo de actoralidad y número dos, sostener esos niveles. Retomo este día del proceso, porque pasamos muchos ensayos físicos, pero pocos referentes a la actuación, que era nuestro punto importante, al menos al

¹⁴² Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 5 junio 2010.

¹⁴³ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 12 junio 2010.

que yo pretendía llegar. Y por todas las referencias anteriores teníamos cierta expectativa para descubrir qué era lo importante dentro del proceso de actuación del teatro de Villarreal como director contemporáneo y saber si había un diálogo con el resto de la educación de la materia de actuación en el colegio de teatro. Ese día nos dijo:

La mente siempre está en el pasado y en el futuro, casi nunca en el aquí y ahora, es muy fácil salirse de personaje pero muy difícil poder recuperarlo y eso en escena es muy peligroso. El buen actor no es el que NO se sale de personaje o situación, sino el que sabe volver. Para hacerlo, hay que volver a construir todo. Es algo sencillo siempre y cuando se entrene para llevarse a cabo. El proceso no es sólo de la puesta en escena, sino que se sugería que fuera una especie de taller personal para conocernos mejor como actores.¹⁴⁴

De todo el discurso que nos hacía estar ahí, creo que era porque decía las cosas con asertividad y convencimiento absoluto, como director. Nos decía: “No hay que pensar en concentrarse para el teatro. Al concentrarse uno lleva su energía hacia adentro. Lo ideal es enviarla hacia afuera, es mejor la atención que la concentración. Así que atención a lo que hay a su alrededor”¹⁴⁵. Máxima de uno de sus maestros del colegio, Rodolfo Valencia, del cual fue alumno. Sobre todo porque era un trabajo en equipo que incluía a mucha gente.

Ése día estábamos todos distribuidos por el espacio. Nos señaló que para empezar debíamos bajar el peso sin forzar nada, permitir involucrarnos con nuestro alrededor. “Actuar es permitir”¹⁴⁶.

Trabajamos sobre todo la conciencia de la respiración en cuatro tiempos. Con la conciencia del apoyo sobre el piso. Si había cansancio o incomodidad, había que ignorarlo. Ojos abiertos. Las indicaciones fueron:

Ausentarse de ustedes mismos, no están aquí. Salgan totalmente, su cuerpo está vacío. Ahora vuelvan a ustedes. Noten lo que cambian. Trabajen un deseo e impulso enorme a moverse sin que el cuerpo reaccione, quieren moverse. Generen más deseos de

¹⁴⁴ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 12 de junio 2010.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 12 junio 2010.

movimiento. Traten de desplazarse sin mover el cuerpo. Si no pasa nada agreguen más energía. Vayan creciendo en la energía de la intención del movimiento. Trabajen en su límite. Sientan la enorme cantidad de energía que tienen dentro. Veán y piensen en el movimiento que no pueden hacer, el cuerpo no responde, al contrario, está cada vez más relajado. Pero la energía de movimiento y la necesidad de moverse es cada vez más grande. ¿Qué quiero hacer hoy? ¿Qué les gustaría hacer? Piensen en eso que no pueden hacer y carguen cada vez más y más de energía y necesidad de movimiento. No descansen, no suelten, llévense a un lugar que no conocen ustedes mismos como actores. Ahora, auséntense otra vez. Nadie. Vuelvan a la posición con más energía. Miren el espacio vacío, sientan el espacio a su alrededor, abajo, arriba, a los lados, el piso que los sostiene. Quieren moverse, pero el cuerpo no responde. A lo mejor pide algo pero estamos en oposición contra él. Manteniendo el cuerpo relajado, tienen que caminar. No piensen más que en ustedes. Suban la respiración. Caminen lento, sin construir nada. Sólo piensen en ustedes mismos. Cada vez es más la necesidad de correr y el cuerpo reacciona menos. Trabajen contra ustedes mismos. A mayor energía el cuerpo reacciona menos y siempre hay más energía. Observen el espacio, miren cómo se modifica según se mueven y según se mueven los otros. Hagan conciencia del vacío. ¿Qué les produce todo eso? ¿Hacia dónde los lleva? Todo siempre en aumento, la relajación y la necesidad de movimiento.

Tal cual están, deténganse. No ajusten nada, relajen el cuerpo, suban la tensión. Ayúdense con la respiración. Sin moverse, miren lo que les rodea. Escuchen y vean el mundo con atención. Mientras quieren moverse el cuerpo se relaja más y más. Comiencen a mirar a los demás. No hay vínculo con nadie, se mira fríamente al otro. Hagan pequeños ajustes que les permitan ver a los demás. Mírenlos. Nunca bajen la intensidad. Vayan un poco más. Que el tiempo no se convierta en un espacio fácil. Observen qué ha cambiado. Miren al otro de forma fría, pero véanlo a detalle. Traten de accionar sobre esa persona, pero el cuerpo se relaja más. Más, más, más. No hay cansancio, noten qué hacen. Recuperen lo que están perdiendo. No descansen. No hay dudas, ni cansancio. Hay que subir la necesidad interior de moverse. Miren, miren, entren en sus ideas. Nada de lo que sucede alrededor me es ajeno, noto los sonidos, los movimientos que todos hacen. Agreguen más energía si aparece el cansancio. Mientras miran y son mirados noten el espacio. Miren cómo el cuerpo quiere hacer cosas en contra de su voluntad. No hay que forzar, permitan que pasen cosas. No hay expresión, sólo mirar. Prevenidos para salir corriendo en cualquier momento. Suban la energía, están a punto de...relajen el cuerpo y ahí sostengan. Poco a poco vayan formando un círculo, sin prisa. ¿Cómo cambia el espacio? Miren realmente al otro y dense cuenta de que nunca lo habían visto realmente. No hay cansancio. Todo aumenta. El círculo se empieza a formar de manera concreta empujando el espacio. Todos somos iguales en el círculo. Ahora es más fácil todo porque lo estamos haciendo juntos. Hay todavía más energía y más tensión porque está la de todos. Todos deben estar en contacto con quienes son en ese momento, sin contar ni expresar nada, sólo dejando que el otro nos vea. Lo que hay afuera es una amenaza del grupo. Ellos son lo más importante, "el grupo". Todo lo de afuera es una amenaza. Juntos van a sentir una sola emoción: "es necesaria la rebelión, es necesario destruir a los que nos tienen así". Es un sentimiento común, no importa a quién mire, está de acuerdo conmigo, es necesario destruir a los enemigos y defenderse juntos.¹⁴⁷

Luego tocó a tres personas que tuvieron que salir del grupo. Todos debíamos estar prevenidos y listos para atacar, mientras que el cuerpo estaba cada vez más y más relajado. Los otros que estaban fuera debían elegir a tres que estarían fuera del ensayo. Del círculo se pasó a hacer una fila. Posición neutral. Cada uno tuvo la opción de decir algo en voz alta. Una vez que lo dijeron se pidió

¹⁴⁷ Bitácora general.por Javier Márquez y Mónica Perea, 12 junio 2010.

que miraran a lo que los rodeaba, que subieran la posición y luego se dio un descanso de quince minutos.

Luego del descanso todos nos sentamos en círculo a platicar sobre el ensayo. Nos pareció que el tiempo había pasado rápido. Varios teníamos dolencias físicas, se dijo que era normal por el tipo de ejercicios que se realizaron. “Nadie estuvo ni bien ni mal, cada quien tuvo sensaciones distintas que compartieron pero no era correcto o incorrecto sentir determinadas cosas, sino que este trabajo de exploración personal, cada quien debía sentir cómo estaba su cuerpo, dónde había carencias y qué debía mejorarse.”¹⁴⁸

A mí me generó conflicto¹⁴⁹ interno tener la sensación de querer correr, moverme, pero a la vez debía estar quieta, observando el espacio, a mis compañeros, las ventanas del salón, la gente que caminaba a lo lejos en los jardines de CU, y yo ahí, sin poder moverme. Algo que me mantuvo fue atender cómo estaba respirando y tratar de que mi misma respiración me diera el impulso de correr, porque toda esa sensación se estaba generando y era cuestión de fe, como ya había dicho Villarreal y dejarse sentir. Así que decidí tener fe y decidí sentir, y lo que generó en mí fue una especie de sensación creciente de energía contenida de huir de ese lugar y correr hacia una isla en la playa, sólo se me vino a la cabeza, esa fue mi imagen.

En general, comenté:

Ése es el estado que debe generarse en escena y del que se debe intentar no salir. Es lo que debe construirse para las funciones y a lo que se debe regresar siempre. Hay que irlo reforzando y mucho dependerá del trabajo en casa. Así que, de preferencia, ensáyenlo en sus casas. La suma de todos los elementos que se utilizaron el día de hoy es lo que constituye la presencia escénica, por lo que no debe faltar ninguno de ellos.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 12 junio 2010.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ Bitácora general por Javier Márquez y Mónica Perea, 12 junio 2010.

Aclaro, que Villarreal busca una actoralidad distinta para cada montaje, por lo tanto, estos elementos eran importantes sólo para este proceso. “Cada quien tiene su proceso personal y eso es lo importante de la actuación, que cada actor va desarrollando la técnica que le funciona. Es por ello que debe haber una reflexión personal compleja del trabajo en cada ensayo, así como una necesidad de no juzgarse, sino dejarse ser y reflexionar, sin juzgar.”¹⁵¹

Muchos esperábamos de Alberto las palabras mágicas para poder actuar, pero lo que nos decía, la forma en que nos guiaba era sólo para tener mayor conciencia del aquí y del ahora, no hay una técnica para actuar, todo lo que nos dio fueron herramientas para relajar, poner atención, abrirnos al otro y a partir de ese estado detonar una emoción si es que se vincula con una imagen, preparar el cuerpo para estar susceptible a través del trabajo físico y profundo. Es decir, no hay una receta secreta, todo lo aprendido son estrategias para estar y no reprimir ni impostar nada, dejarse ser y dejarse llevar. Yo entiendo que actuar es permitir que pasen cosas, permitir conocerse y compartirlo con los demás de la forma más honesta posible.

Estos ensayos eran significativos para el proceso grupal ya que nos dio herramientas para interactuar más entre nosotros, como la escucha, la atención, los movimientos, el ritmo, la energía y la respiración. Y desde mí, cada ensayo representaba un reto para “estar” ahí y ahora y esforzarme por ser un eslabón que funcionara dentro del sistema y que no detuviera el proceso.

Mis esfuerzos más grandes estaban del lado del entrenamiento corporal y de la resistencia, debía trabajar porque conforme íbamos avanzando la exigencia era la misma, pero con un grado mayor de dificultad en cuanto a las cosas del montaje que se requerían.

Me di cuenta de que en un grupo tan grande mi participación era importante, no como unidad sino como un pilar más que sostiene una estructura. Por lo tanto, a veces me peleaba internamente porque no entendía cómo los

¹⁵¹ *Idem.*

demás desarrollaban su proceso y por qué no estábamos en la misma frecuencia si la indicación era sólo una. Debo decir, que fue un trabajo arduo, desarrollar tolerancia porque hasta el día de las funciones teníamos discrepancias. Y como trabajo personal aprendí a ceder, no ser parte del problema sino proponer cosas. Desde colaborar para formar una estructura coreográfica, no imponer, estar abierta con la mirada periférica y sobre todo recordé conectarme con mi respiración. Y recurría a la frase que nos decía David Jiménez, asistente de dirección: “Cedan, que la línea no se adapte a mí, sino que yo me adapte a la línea.”¹⁵² Punto básico para el trabajo con el otro, diría yo, y también en cualquier relación personal.

Algo que me ayudaba era lo que decía Villarreal, trabajar en términos de vacío, no de llenar el espacio, poner atención en la distancia. Romper el vacío, no ejecutar una acción trazada, porque si no, eso se ve sólo como un trazo. Después de ejercicios de atención interior esta percepción de trabajar en términos de vacío y no de llenar el espacio adquiriría mayor sentido para mí porque la relación conmigo misma, con el espacio y con el otro era distinta a solo querer moverme o actuar o llenar el espacio. Y estábamos todavía en el camino para desarrollar una actoralidad que se necesitaría para ese montaje. Una actoralidad física, energética, precisa y potente.

Durante estos meses el trabajo de atención aumentó ya que se modificaban y estructuraban nuevas cosas que ya iban a ser definitivas en el montaje y cada inasistencia de un actor afectaba. Se estableció con mayor precisión la estructura *del juego de las sillas, las columnas de resistencia, ley fuga, secuencia de evolución, secuencia de zapatos, el mapa de CU, lugares para comer, castas universitarias*. Todo estaba más definido. Y nos faltaba trabajar aún más con el texto. Apenas teníamos el *mapa de CU, castas universitarias, lugares para comer, Fundación mítica de CU*, pero faltaba integrar música, ajustes coreografías, coordinar música, luz y sobre todo, el texto.

¹⁵² Bitácora personal por Jazmín Arizmendi, 22 agosto 2009.

Me angustiaba un poco no saber si íbamos a llegar a la fecha que teníamos de estreno. Porque parecía no progresar, había discusiones, caos, cuando no poníamos atención pasaban pequeños accidentes. Y cada desajuste leve ponía a tambalear todo el trabajo. Y lo único que nos quedaba, después del ensayo, era desazón e incertidumbre. Creo que estaba en el punto que Alberto Villarreal previó al iniciar el montaje: “Hay momentos durante el proceso donde el actor se pierde y no sabe por dónde es el camino, es por eso que cada quien debe llevar su bitácora personal, es como un hilo que los saca del laberinto¹⁵³”. Esas palabras las recuerdo y quedaron para la posteridad incluso para otros montajes, el papel de la bitácora no debe subestimarse.

Para inicios de julio, Alberto Villarreal definió que todos debíamos aprendernos algunos puntos de Plutarco sobre política y la historia cronológica de CU. Ya sabíamos que hacía falta más texto, pero nos cayó de sorpresa porque además debíamos memorizarlo lo más rápido posible, era una nueva variable para nuestro esquema. Aún así y con todo y demás tareas extras, debíamos hacerlo. Para julio nos dio el texto de *los derechos de los espectadores y el manifiesto contra la juventud de Gilles Lipovetsky*.

Justo cuando se empiezan a repartir los textos, durante un ensayo de la secuencia de sillas, tuve un accidente: choqué y me fracturé un dedo del pie izquierdo. Creí que todo se iba ir a la basura. El esfuerzo y trabajo que había implicado para mí, como organizar el tiempo entre escuela, casa, hijo, ensayos, además del trabajo físico y mental, se diluía por un accidente.

Mi ausencia fue por un mes y medio, justo antes del estreno y por supuesto yo pensé que iba a quedar fuera. Aún así me aprendí los textos que nos mandaban por correo y me daba un poco de estímulo el que siguieran considerándome en las secuencias. Pero mi estado no me permitió reintegrarme y hacer todo de nuevo con pequeños cambios en las secuencias y en el orden que se escribía cada ensayo. Alberto Villarreal me hizo saber que no me preocupara, que yo iba a estar aunque fuese en silla de ruedas o muletas. Claro, lo decía en

¹⁵³ *Ibid.* 4 julio 2009.

serio, pero para mí no tenía el mismo sentido porque no podía concluir con todas las secuencias en las que participé.

El tema de la ausencia en ese momento en mi vida fue relevante porque intentaba cerrar el ciclo con ese montaje y un accidente generó desajustes en el sistema que ya veníamos trabajando, así como desajustes en mi entrenamiento, en mi conflicto personal de querer estar y no poder, lo que me hacía sentir impotente y frustrarme en cuanto a mi trabajo. Reconozco que había una necesidad en mí de querer ser parte de aquello y querer demostrar que sí podía salir adelante con mi situación, convaleciente, con mi escuela y con mi hijo. Quizá esa necesidad interna imperó y me hizo aguantar y dejar pasar el tiempo, con cierto dolor por no estar, pero también con mayor claridad de saber que quería concluir y hacer teatro. El accidente, finalmente lo tomo como una lección que me hace ver que necesitaba paciencia, fuerza y atención, pero que no estaba en el camino incorrecto, sólo necesitaba saber esperar.

Regresé a principios de agosto de 2010. Estaba recuperada, aunque mi trabajo físico se había estancado y Alberto Villarreal me propuso algunos textos acerca de *la educación del des-artista* que quería incluir en la obra. Así que tuve que asumir mis condiciones físicas tal y como había quedado aunque no me gustaran del todo y empezar otra vez. Ya no hacía casi todas las secuencias que los demás sabían. Resentí un poco eso, porque sentía que yo hubiera podido ayudar a todo el equipo, pero me convertí en ausente. Y cuando regresé obviamente habían reemplazado mi lugar en algunas cosas y sólo fue un poco de desazón aunque me hubiera gustado aportar más.

Villarreal me integró en otros aspectos y de hecho hasta cubrí huecos, fui como una especie de comodín porque estuve desde el principio del montaje y sabía el orden. Algunos compañeros también se salieron y también generaron huecos, así que dónde había un hueco y podía hacerlo entraba yo como comodín. Reinicié, no desde cero completamente, sino como una especie de “hija pródiga”. Para empezar con ejercicio de rehabilitación y entrenamiento, lo pertinente, memorizar textos y aprenderme otro marcaje que no era el que había trabajado.

Me incluyó como “corista” del grupo musical. Así que fue como “borrón y cuenta nueva”, difícil de asumir en mi proceso, pero feliz por regresar y poder reintegrarme. Me gustó mucho el texto que me tocaba expresar. En mí resonaba el sentido de compromiso por mi quehacer escénico y que justo en ese momento se tambaleó. Y el texto me inyectaba de estímulos para el conjunto completo de la obra que ya había evolucionado en mi ausencia. Y la relación conmigo misma acerca del discurso escénico del cual quería ser parte y por el cual seguía trabajando. Fue una llamada de atención para ayudarme a definir el camino que quería continuar en ese momento. Y sólo pude concluir que no hay error, sólo oportunidades de cambio o lecciones.

No lo vi como un error o fracaso, sino desde la nada, donde estaba situada para volver a empezar y eso es lo que rescato. Tampoco fue fácil tener claridad de ello durante ese tiempo. Pero no me di oportunidad de pensar, sino de seguir haciendo. Y a la distancia, agradezco mucho esa experiencia, me cimbró, me estimuló a salir adelante y concluir y me dio una gran oportunidad de aprendizaje de trabajo conmigo misma y con otros seres humanos.

Es cierto que no había una historia y un trabajo complejo y profundo de actuación realista, donde el personaje “es verosímil” y cobra vida en el interior del actor. Pero, definitivamente, para mí fue un trabajo muy complejo de acercamiento con mis puntos más débiles como actriz, como el trabajo físico, el estar “aquí y ahora” y el asumir las cosas como son, si estoy con un pie roto ese es mi estar y tengo posibilidades distintas a si no tengo un pie roto. El hacerme consciente de mi cuerpo, de mi energía y acoplarme y escuchar a un grupo de gente diferente que convive en el espacio conmigo. Definitivamente fue lo más difícil. Herramientas como la paciencia, tolerancia, escucha, capacidades físicas, energía, trabajo, respiración, etc., fueron los pilares de mi trabajo en este proyecto y creo que son vitales para cualquier montaje porque son parte de las herramientas del cuerpo o instrumento del actor. Un tipo de aprendizaje actoral a través de la realidad concreta del sujeto como el cuerpo, las posibilidades de movimiento, desarrollar un lenguaje no verbal, habilidades físicas dentro de un

grupo, etc. ninguna subestimada en comparación con otros procesos de actuación, sólo un proceso distinto del cual no me había confrontado profundamente en un montaje con esos elementos. Fue un proceso que me abrió a conflictos y a descubrimientos de mí como actriz pero más como ser humano.

2.2 Ruta 2, ensamble con el texto:

Este montaje fue constituido sobre un gran trabajo físico y nunca fue menos intenso. Sin embargo, desde mi perspectiva, hubo dos etapas, como ya lo he mencionado, antes del texto y después del texto. Que coinciden con mi ausencia por el accidente. Antes de ausentarme ya había algunas secuencias ya teníamos textos designados y ensamblados, como *los consejos a los políticos de "Plutarco," la entrada de público, la secuencia de tablas y sillas, el mapa de CU*, donde yo participaba (como Fac. de Odontología) y en la secuencia de *castas universitarias* (donde yo era "salta pa'trás"). Pero cuando salgo por el accidente y regreso, mi lugar lo seguían considerando, pero ya había otras cosas de las cuales no participé y no me tocó ver. En este lapso, de aproximadamente un mes y medio, se incluyeron textos de Gilles Lipovetsky, *el manifiesto contra la juventud, los derechos de los espectadores, la historia mítica de CU, las barridas al estilo "primaria"*, se ajustó la *secuencia de la evolución y los manifestantes* y ya estaba el grupo de músicos los cuales ya tenían una canción. Era como un gran borrador, faltaba ensamblar las transiciones y algunos otros textos, como *La educación del des-artista* de Allan Kaprow. El montaje para mí era como mi otro hijo que dejaba de ver y de pronto no sabía cómo había crecido. Y yo en esos momentos me sentía ajena al proceso. De hecho, habían participado en el concurso de Teatro Universitario, con una versión de lo que llevábamos hasta entonces, no pasó a más, porque hacía falta mucho trabajo aún.

Por eso para mí, es más fácil separarlo en dos etapas: una, la del ensamble del trabajo corporal, y la segunda, cuando se empieza a tejer la mayoría del texto con las acciones. No fue algo que surgiera sincronizado, era un trabajo que no me había tocado antes, primero pulir una acción física, después incluir el texto y después pasarlo y pasarlo muchas veces más. Me sentía doblemente perdida, porque había perdido el trabajo físico y no sabía nada del texto, sólo sabía que sí iba a continuar.

Creo que fue mi aproximación al *mood* posdramático, donde el texto era un elemento más de la escena y mi accidente iba a ser tomado en cuenta, porque

Villarreal me dijo que si no podía caminar bien podía utilizar mis muletas. Al principio creí que lo decía de broma, pero había algo de seriedad en ello. Afortunadamente, me recuperé rápido y hasta pude bailar. De hecho todo el proceso de *Desmontaje...* se me hace un poco posdramático, en el sentido de lo fragmentado que fue y que se trabajó cosa por cosa, y al final se embonó.

A la distancia, es el momento donde puedo ubicar que el texto era un elemento más al servicio de toda la escena. En mi proceso de actuación para *Desmontaje...* el texto no cobra sentido tan fuerte como en la ejecución de las secuencias físicas. Tampoco es una estructura dramática en formato de diálogo, ni acotaciones. La obra es un espacio de reflexión en activo, de convivio donde todos los caminos llegan a CU, por decirlo de algún modo. Se polemiza, politiza, ironiza y cuestiona a CU desde diversas visiones y hacia diversos ámbitos que construyen este complejo universitario que como todo sistema es construido en varios niveles.

El proceso de la obra se fue desarrollando bajo la paradójica premisa de construir un sistema caótico y estructurado a la vez. El cual, en alguna lectura de ciencia ficción, puede resultar ser un microcosmos, reflejo de un país igualmente caótico y complejo. Cuya vida en este sistema es proveniente de los organismos que lo constituimos. Los alumnos, en este caso, como la sangre que alimentamos a Ciudad Universitaria. Es decir, no hay personajes ni nadie protagónico, éramos nosotros mismos quienes hablábamos desde nuestra condición, participando de una aventura estudiantil... y todo lo que implicaba.

Digamos que la convención comenzaba desde la fila de espera para entrar al foro. Es decir, no había una convención representacional de un argumento, sino que había una exposición *hic et nunc* de un fenómeno teatral donde los alumnos/actores se exponían para problematizar, jugar o discutir sobre CU.

La secuencia de entrada de público fue algo que surgió en la primera etapa de sólo secuencias físicas, incluso estaba cronometrada para que durara ciertos minutos, uno o dos, pero se fue modificando porque como íbamos metidos entre la fila de espectadores, no se les podía apresurar y por lo tanto el ritmo y las cosas

en la realidad se modificaron.¹⁵⁴ La gente no sabía cómo reaccionar exactamente. A veces sí reclamaban y les decían a los actores que no les quitaran sus lugares. Algunos actores se sentaban en las sillas de público y repentinamente volvían a salir, o movían la cabeza al ritmo de la música. De repente había una pausa musical y todos se paraban. Antes de mi accidente yo era parte de la fila de actores que acomodaba al público, luego pasé a sólo bailar con el grupo.

Los derechos de los espectadores, fue un texto repartido entre todos, excepto yo. Donde en cada función se postulaban como parte de una ceremonia donde los espectadores son partícipes y son tomados en cuenta, se presentaba punto por punto, a manera de índice las escenas/secuencias. Fue un texto hecho a favor de la escena como fenómeno exclusivo para presenciarlo, ni siquiera para leerlo, no hubiera tenido sentido si sólo se hubiese leído porque los espectadores a los que iba dirigido ya eran parte en ese momento del acto escénico.

En *el mapa de CU*, participaba con el rol de diferentes facultades, Odontología, Ciencias del Mar e Instituto de Física. Supongo que en otro contexto, si alguien me hubiera preguntado cómo le hacía para interpretar a “Julieta” de Shakespeare, aunque tampoco es una pregunta fácil; definitivamente y honestamente no hubiera sabido qué decir acerca de cómo interpretar a la “Facultad de Odontología.” Si en el caso del papel de Julieta, tal vez me hubiera referido a las circunstancias del personaje, quién soy, de dónde vengo, a dónde voy, cuál es mi objetivo, qué emoción estoy trabajando, cuál es el tema etc. En el contexto de *Desmontaje...* “representar” a una Facultad, no me hace pensar en cuál es mi conflicto o mi objetivo (tal vez formar a los mejores odontólogos del país, no sé). No es algo que se conteste literalmente, sólo se trata de una convención. En donde como proceso de teatro no convencional o como diría Lehmann teatro de la forma impura, el cual no me implicaba un rol realista, la actuación no fue una línea de observación a un nivel de profundidad complejo de mi mundo interior, sino que

¹⁵⁴ En una función, se fue la luz cuando el público iba entrando y a todos nos sacó de nuestro esquema. Así que el músico que tocaba la batería comenzó a llevar el ritmo de la canción que se tocaba en la entrada y debimos seguir, porque además la luz de emergencia del teatro se encendió y eso fue peor porque la gente podía ver lo que sucedía con los actores. Fue muy interesante ya que nos enfrentamos realmente a la incertidumbre que se trata de evitar arduamente en cada ensayo.

debía trabajar con otras herramientas, por ejemplo, la energía corporal, la voz, el tono, la atención y reacción, el estado de alerta. Trabajar con la corporalidad y la presencia, no con el concepto de encarnación, como diría Erika Fischer-Lichte.

Fue un montaje en el cual todas estas características no las había puesto a prueba. Y creo que fue muy atinado que como generación del Colegio de Teatro se trabajaran todas estas cuestiones ya que en las materias de Actuación no se le da tanta prioridad, ni énfasis. Se sobreentiende que como actor se debe trabajar el cuerpo, la voz, la atención, pero no se le da un enfoque particular a las herramientas concretas y visibles de un actor, como la expresividad corporal, que es lo que ve el público.

Es por eso que fue un doble reto para todos. Y para mí, en particular, ahora en cada experiencia nueva de trabajo, considero estos puntos igual de importantes, los cuales me ayudan a complementar mis herramientas subjetivas, internas como la complejidad emocional o psicológica como actriz, que en muchas clases en la Facultad cuestionamos y trabajamos. Es sólo que este fue un proceso que, como decía Villarreal, fue útil sólo para este montaje.

Me pasó lo mismo, en los ensayos para las otras secuencias, por ejemplo; cómo ser un “salta pa’tras”, no debía circunstanciarme en pensar de dónde vengo, quiénes son mis padres o qué quiero, simplemente se requería una expresión corporal exacta y que siempre fuera igual y entrara a tiempo, sin causar accidentes o choques con otro compañero. Cosa que me exigía concentración y una cosa muy concreta: energía corporal.

Como me decía otro maestro de pantomima de la carrera¹⁵⁵, la energía es algo concreto: “son carbohidratos que se queman; y si no comiste bien no hay energía”. Eso es algo que podía comprobar muy claramente en este proceso porque terminaba agotada y con ganas de comerme una vaca.

Este montaje me demandaba otro tipo de cosas, cuidar mi salud, desayunar bien, hacer ejercicio, resistencia cardiaca y conocer mis limitaciones corporales.

¹⁵⁵ Enrique Estrada, maestro de pantomima, del Colegio de Teatro.

Incluso para cuando tuve el accidente, no tuve necesidad de ir a una terapia de rehabilitación física aparte. Pensé que el cuerpo es sabio y sólo tenía que escucharlo, así que yo misma hacía ejercicios leves que me pudieran ayudar a recuperarme, sin sobrepasar mis límites físicos, y si sabía que debía estar lista para cuando regresara tenía que entrenar, así que si mi cuerpo sólo podía hacer abdominales y pesas, sólo hacía eso y apenas pequeños movimientos para mi pie convaleciente. Esto no fue sólo consecuencia de mi experiencia corporal en este montaje, también le debo créditos a todas las clases de actuación y de corporales a lo largo de mi aprendizaje de actuación en la carrera y fuera de ella. Sólo que este montaje me representó la mayor demanda de mi instrumento concreto, de actriz, es decir, mi cuerpo, el cual debía estar al cien por ciento al servicio de la escena.

Como uno de los objetivos de Villarreal era el trabajo físico y la homogenización de un grupo, tuvimos ciertas dificultades porque cada uno teníamos carencias físicas distintas y concretas, por ejemplo, compañeros con problemas en las lumbares, otros en las rodilla, otros eran demasiado altos y tenían que medir y trabajar las secuencias físicas con precaución de no golpear al otro, etc.

Alberto Villarreal quería mostrar un sistema caótico pero estructurado con una masa de gente, creo que uno de nuestros talentos naturales era el caos, pero el trabajo estructurado siempre fue un trabajo constante de atención, no fue algo logrado completamente. Como ya había comentado, desde el principio, él quería trabajar con “la masa”¹⁵⁶, sus formas enigmáticas de proceder y reaccionar.

Por ejemplo, la coreografía de sillas, la cual estaba diseñada de la siguiente forma: filas de alumnos con sillas que se trasladan de adelante hacia atrás por todo el espacio, levantando la mano, como si estuvieran en un salón de clases. En teoría la dimensión de la metáfora debería haberse experimentado en escena,

¹⁵⁶ Incluso, quería una obra que hablase o hiciera referencia a *1984* de Georges Orwell y *Masa y poder* de Elías Canetti, los cuales tuvimos que leer para encontrar más referentes como actores para estar conscientes del sentido de la obra, no solo hacer una coreografía porque el director lo manda, sino buscaba el entendimiento con los actores en la mayor medida posible.

pero eso sólo lo pudo percibir el público y su interpretación. Para mí, el texto completaba a la acción física. El nivel de alerta y atención generaba una sensación de tensión física que sustituye en cierto nivel el conflicto dramático, hegemónico en el teatro.

Esta secuencia también la trabajé en la primera etapa y fue una de las más difíciles. A menudo había choques, golpes, que por no estar atentos o no ver al compañero, sucedían. Fue una secuencia que se trabajó desde el inicio de los ensayos en la ex-Madriguera. Recuerdo que en una ocasión, como no cabíamos en el espacio, salimos al camellón de la avenida a repasarla y todos los vecinos se quedaban extrañados. Por azares del destino tampoco participé en esa secuencia a final de cuentas, tal vez para el equipo fui un elemento menos, con el cual ya no debían ponerse de acuerdo. Como sea, las cosas cambiaron.

A mí me tocó decir un texto sobre la educación, el cual me dio Villarreal poco tiempo antes del estreno. El texto era de un artista estadounidense llamado Allan Kaprow. Cuando me dio el texto me dijo que lo hiciera en un tono natural, como si lo estuviera platicando casualmente, lo que le daría un efecto de contrapunto al contexto de las escenas contiguas. El texto me gustaba porque cuestionaba el sistema educativo y lo señala desde cierto punto como responsable de la pérdida del sentido en el juego en los procesos educativos y la relación con nuestra mecanización posterior como adultos. Tampoco era un texto en primera persona que debía asumir interiormente enmarcado en un proceso de circunstanciación emotiva. Era más bien informativo, no implicaba resolver variantes de ficción como quién soy, de dónde vengo, cuál es mi objetivo. Simplemente debía irrumpir en escena y decirlo. No me implicaba más que respirar profundo para que no se me acabara el aire y proyectar la voz, ver al público y no trabarme en el texto, es decir, dicción. Todas cosas muy concretas.

Para mí significa también un acercamiento a otra forma de actuación distinta al sistema tradicional. Porque en esta obra no pasa nada de lo que me enseñaron académicamente acerca de qué es actuación, sin embargo, se construye un conflicto por otro medio que no es el trabajo interno del actor. Como

muchas veces se dice, si el actor no se conflictúa, el público no lo percibe y no hay teatro porque no hay conflicto en una estructura literaria dramática. Esa idea la escuché un par de veces en las aulas. Pero yo veo que en esta experiencia teatral el conflicto no radica en la literatura dramática como el título que lleva la carrera, sino en el teatro y sus elementos que conjugan para presentarse ante un espectador el cual cierra el ciclo de la obra desde su visión personal, como después de apreciar cualquier otra obra de arte completa. Por eso muchos espectadores, no le entendían o esperaban que se les diera el conflicto ya estipulado en una historia como fórmula hegemónica, pero es sólo una forma en que fuimos educados para percibir, a través del entendimiento racional y no tanto de las sensaciones, imágenes o fragmentos.

También creo que esta obra recurre a lo meta-teatral ya que funge como detonador para develar los elementos de los cuales se construye el acto escénico. Por ejemplo, no está recargada en una actuación cuyo proceso interno es fundamental, al contrario, hay una distancia hacia el interior del actor cuestionando el sentido de verdad o de “interpretar” o “ser el personaje.” Es un teatro donde el actor sigue siendo una pieza clave, pero se trabajan otros aspectos concretos, como la corporalidad, la energía, la limpieza de las coreografías, el ritmo grupal, la sincronía con la música, la iluminación y el texto. Debía estar todo entrelazado y sincronizado para funcionar, por eso era un sistema. Un elemento dependía de otro para crear sentido en el espectador y hubiera una anagnórisis y catarsis, como fin último del teatro. De ahí el rigor en cada detalle y el ritmo de todos los elementos, como propuesta de teatro posdramático.

Para nosotros implicaba una gran atención cada función y cada función había detalles que se nos escapaban o imprevistos, unos menos notorios que otros, pero no menos importantes porque todos teníamos la mentalidad de cuidar un todo, no sólo poner atención en la participación individual, sino en abrir los sentidos, percibirnos como grupo.

Había cuatro secuencias físicas que eran consecutivas: la de *evolución*, *sillas*, *zapatos* y *tabla*. Estas secuencias eran las que trabajábamos cada ensayo

como penitencia, bajo todo tipo de variantes, compañeros menos, lesionados, espacios nuevos, asistentes de dirección distintos, versiones de secuencias distintas, etc.

La de más alto riesgo era la de la *tabla* porque seis actores sosteníamos una tabla en posición fetal y los otros actores iban entrando a reemplazar el lugar que otros dejaban; ya que debíamos ir cambiando de lugar constantemente, lo más rápido posible y además ir cantando una canción al estilo rock sesentero llamada *Fiebre de UNAM*. Corporalmente debía ser ágil, coordinada y precisa, porque si uno de los actores no entraba a tiempo no se sostenía la tabla, que además llevaba a dos actores arriba, en una posición de riesgo, donde un chico cargaba a una actriz mientras ella iba cantando. Otro elemento que coordinar ahí fue la iluminación, era un reto, se requería mucha atención y conciencia, porque estaba grabada. Esta secuencia también la padecí en los ensayos y como hubo bajas en el equipo sí tuve que ayudar en los ajustes finales para que se sostuviera.

Si no me requerían en escena, mi trayectoria era por todo el espacio bailando o como corista y “masajista” de la banda de músicos. Fue una de las modificaciones que era divertido hacer.

Mis intervenciones eran irrupciones o rompimientos que marcó Alberto Villarreal, de forma que funcionaran como espacio de reflexión social. En mis intervenciones, no había música, eran bajo un cenital y de frente a público. Una posición abierta y sin más elementos que la luz y mi voz. Lo cual al principio me intimidó un poco, pero después lo superé y me gustaba hacerlo. Era un espacio de confrontación mía con el público, abierto, donde los hacía partícipes con la mirada, donde no tenían la opción de distraerse. Fue lo más rico de este proceso de actuación, el compartir y ser honesta con lo que decía, conmigo y con el público. Una oportunidad de probar mi “estar en escena” sin accesorios, sin un texto que debiera “interpretar”. Era yo con mi voz en el espacio y la mirada del público.

Además era un texto que señalaba un compromiso ético y social con la educación y el juego del niño, dicho en un foro universitario, creo que remarcaba el discurso ético y político de hablar de la educación desde CU.

Después del texto que yo tenía, sólo se presentaban dos secuencias más de movimientos, sin texto. Donde los actores eran acibillados por los gobernantes, símbolo del poder que aniquila toda la fuerza joven representante de un conato de cambio social, una alarma para el sistema, que debe ser acallada. Estas secuencias físicas también fueron de las primeras ideas que Alberto Villarreal quería presentar necesariamente en su obra, el sentido de masa, lucha y muerte. Musicalizado con una especie de marcha militar. De las primeras que trabajamos y pulimos en cada ensayo. En esta secuencia, me reincorporé ya que se salió un chico del proceso y tuve que llenar el hueco que se dejaba. No ocupé el lugar que siempre me tocaba, sino que me tuve que adaptar y coordinarme nuevamente con mis compañeros. A lo que no me incorporé fue a las *barridas al estilo primaria* que se hacían al final porque ya había “barredores” que tenían una técnica más depurada y yo no había practicado; además de que en un ensayo antes de mi fractura de pie, me tocó una caída fuerte que me dejó tirada en el piso por un golpe en la cabeza.

Definitivamente, fue un montaje de aprendizajes y golpes, literalmente, donde nuestro sentido de equipo y resistencia se puso a prueba.

Era un espacio donde se cruzaban muchos temas, que se relacionan. Cada uno podría tener su propio desarrollo, pero al exponerlos en un espacio escénico, conviven y generan otros vínculos donde se convierten hasta cierto punto en dramáticos para el espectador. Es donde la pluralidad del teatro se hace única y se hace necesaria para la sociedad. Es por eso que veo que el teatro de Alberto Villarreal, genera conexiones que no se ven en otro lugar, que transgreden necesariamente, para dismantelar un sistema de ideologías falso y genera un espacio para re-significar y cuestionar. Genera más conexiones y complejiza los discursos, no reduciéndolos, porque la vida es caótica y compleja y tiene conexiones que no son evidentes, pero existen.

En una de las últimas secuencias los actores se levantaban y directamente a público tenían treinta segundos para demostrar su amor y otros sesenta segundos para demostrar su odio, como si fueran entes programados para descargar sus emociones en ese lapso de tiempo, como evacuar, desalojar lo que no sirve y seguir con su vida tranquilamente para seguir sobreviviendo bajo las reglas del sistema.¹⁵⁷ También fue de los primeros ejercicios actorales que hicimos en la “ex-Madriguera”, el cual se incluyó en el montaje. En esta secuencia yo estaba contemplada, pero fue de las que más me dolió dejar ya que implicaba un nivel de honestidad actoral, catártico, disfrutable.

Sin embargo, la avalancha de disparos contra el público continuaba. En ese momento, Alberto Villarreal optó por proponer su penúltimo texto que se enlaza con esta imagen anterior. Donde da lugar a mi tercera intervención con otro texto para reflexionar acerca de la importancia del jugar en la educación.

Bueno, creo que cerraba con broche de oro. No porque yo decía el texto, sino porque le da la vuelta al juego de las palabras clave en su montaje *Desmontaje*: juego, competencia, poder, educación, gobierno, sistema, libertad, represión, supervivencia pero hay una puerta importante: el arte. Es decir, la obra de arte necesita del juego para hacerse vivir y ese es el recurso de Alberto Villarreal en este montaje y bueno también por ello el título de mi informe.

Sin llegar a ninguna conclusión todavía, desde mi mera interpretación y experiencia. Tocó un punto fundamental, el papel del arte en la sociedad, ¿para qué el arte? Transitó de lo particular a lo general. Empezó hablando de CU y por medio de las múltiples conexiones que permitió este tipo de experiencia de teatro posdramático se llegó a un panorama general, donde todo lo anterior cobró sentido al dejarnos ver estas preguntas. Al menos a mí como interesada en el teatro, que busco sentido a mí quehacer, me tocó profundamente, y me hizo tener otra perspectiva preguntándome, quién soy yo y qué puedo enseñar del arte, qué

¹⁵⁷ Esta idea fue tomada por Alberto del libro de 1984, de Orwell. En un principio del montaje ese libro junto con *Rebelión en la granja*, de él mismo y *Masa y poder* de Elías Canetti, fueron pilares del proceso, hasta derivar en *Desmontaje*...

tengo que decir. Porque al final de cuentas es una carrera de expresión artística y como instrumento expresivo me hizo ver cuál es el nivel de compromiso para con mi quehacer en el teatro y para seguir un mismo sistema educativo o no, ya que una de mis posibilidades de mi quehacer es la enseñanza de y a través del teatro, las cuales veo como un punto de partida para reaprender o desaprender y compartir con los demás el descubrimiento y juego a través del arte.

Tomando este punto como una de las piezas claves, el discurso escénico de Alberto Villarreal no terminaba ahí. El equipo de actores se levantaba y terminaba con un juego más, las *barridas* por ganar el lugar del otro. Y cada actor iba diciendo cronológicamente un acontecimiento de la historia y fundación de la UNAM. Mientras que la corista/bailarina (ósea yo) del grupo *Los 30 tíos*, bailaba hasta la desarticulación al igual que la música incrementaba hasta la estridencia y regresaba el caos, punto de partida de las obras de Alberto Villarreal. Que como lo ha dicho en sus ensayos, el caos es una forma de conocimiento y de ahí se parte. El público salía por donde entró, consternado porque las barridas no terminaban y ya los estaban desalojando y no sabían si aplaudir encima del ruido y el movimiento o quedarse parados o no aplaudir y molestarse porque no entendían nada y decir que eso no era teatro.

El final para mí era arduo porque era alcanzar un nivel de energía que fuera en aumento y variaba cada función porque dependía de la rapidez del público para dejar la sala y yo debía seguir bailando. Creo que hubo varias funciones en las que sentí que mi corazón ya no podía latir más rápido y sentía que iba a salirse del pecho, pero no podía parar. Era una locura. Recuerdo que mi hijo fue a ver una función y después me decía que jugáramos al teatro y lo que recordó más es que había luces de colores y que bailaba todo el tiempo como trompo.

Capítulo 3. Testimonios

3.1 Experiencias del equipo y del público

Me di a la tarea de hacer este sondeo entre el equipo de creadores, asistentes de dirección, producción, actores, y por supuesto, el público. Debido a que me interesa la lectura del otro, qué lee, qué siente y cómo se crea este hecho escénico. Como expresa Jorge Dubatti: “La construcción de sentido en la producción no se da como la ilustración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva a posteriori de la construcción de la poética.”¹⁵⁸ Este sentido es gestado en la percepción del otro, del que lo ve, el espectador, el último eslabón para que suceda el hecho escénico. Es el lugar vivo a donde llega el sentido poético de todo el trabajo. De ahí creo prudente la pertinencia de este capítulo.

En mis observaciones, me percaté de que el público en su mayoría eran universitarios, jóvenes, egresados y familia de universitarios. Esto me trae a colación lo que había leído anteriormente de Luis Mario Moncada, donde menciona que el público de Alberto Villarreal es en esencia joven. Aunado a ello, Alberto Villarreal, habla desde y para un público joven, él lo dijo en algún momento, que los jóvenes poseen un espíritu de lucha que le interesa, de pasión, de arrojo, no tienen corrompidos los ideales con los que sueñan, todavía. A mi ver, exalta la vida de la juventud o la juventud de la vida donde se toman las decisiones de rumbo más importantes, de seguir por la lucha de un ideal o claudicar. Es una crítica fuerte a la sociedad, a la juventud, al éxito, a la búsqueda verdadera del ser.

Javier Márquez también observa que en su mayoría atrae a un público joven¹⁵⁹. Y deja ver un cuestionamiento al respecto de la juventud. Si la juventud primordialmente es seguidora de esta vanguardia, que pasará al pasar de los años

¹⁵⁸ Jorge Dubatti, “Dramaturgia (s) y canon de la multiplicidad en el Buenos Aires de la posdictadura (1983-2003)” en Moncada, Luis Mario (compilador) *Versus Aristóteles- Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, 2004, México DF, Anónimo Drama Ediciones, p. 68.

¹⁵⁹ Márquez, *Loc. cit.*

si es asimilada como tradición. Es interesante, pero aún falta mucho tiempo para una penetrabilidad del teatro mayor en la sociedad y un crecimiento en todos los sentidos de la cultura, desde mi punto de vista. Por lo tanto, la juventud es receptora y creadora, primordialmente de esta ola de agua viva que mueve el teatro de Alberto Villarreal.

Veamos pues, la huella en la percepción desde los creadores, jóvenes todos, el público en su mayoría joven, y el director, de espíritu siempre joven.

EQUIPO CREATIVO

David Jiménez Sánchez¹⁶⁰ (Asistente de dirección)

1) ¿Qué significó para ti este proyecto?

Desmontaje hecho en CU se convirtió en la posibilidad de exploración de elementos escénicos no estudiados directamente, como:

Trabajar con más de 4 actores.

Sustentar la puesta en pocos textos y secuencias de movimientos.

Trabajar con una banda en vivo.

Sin duda, este montaje fue la confrontación de una poética personal con un distinto sistema de producción y ejecución.

2) ¿Cuáles son las palabras clave que crees que hicieron a este montaje?

Secuencia. Repetición. Movimiento.

3) ¿Cuál fue tu aportación (en tu área) y cuál tu aprendizaje?

Propiciar el ambiente de trabajo para la repetición de las secuencias montadas por Villarreal. Revisar, corregir y repetir el trazo de la obra.

El aprendizaje se refleja en encontrar la dinámica grupal para el trabajo y el mejoramiento del proceso. La relación con los actores, al ser de gran número implicaba una dinámica distinta de trabajo a la que yo estaba acostumbrado.

4) ¿Cuál fue la pertinencia para ti de esta obra?

¹⁶⁰ Entrevista a David Jiménez Sánchez por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* vía correo electrónico, el 5 de abril de 2011.

Pertinencia: Un proceso de teatro profesional con un equipo de recién egresados debe ser un ejercicio obligado en todos los foros del circuito profesional. *Desmontaje hecho en CU* es, sin duda, un proceso en donde desarrollé muchas de mis capacidades como director de escena, como la comunicación con el actor, la comunicación con la producción, el diseño de un ensayo de repetición, etc.

Jimena Vera¹⁶¹ (actriz)

1) ¿Qué significó para ti este proyecto?

Este proyecto significó mucho para mí, sobre todo para mi crecimiento actoral en un aspecto ya profesional. Fue la primera vez que tuve temporada; además, estar en un teatro como el Sor Juana, lo hizo mucho más especial, es decir, a partir de ahora está en mi *curriculum* y eso lo tengo a mi favor. Por otro lado, compartir con tanta gente el escenario y el *backstage* fue todo un reto, es muy difícil organizar a tanta gente, pero creo que todos, a pesar de discusiones, mal entendidos y desesperaciones, terminamos conectándonos con un solo fin: dar una buena función cada mañana del fin de semana, aunque tal vez nunca se dio la función ideal o esperada por los directores (Villarreal y David Jiménez).

Con el proyecto también maduré profesionalmente, aprendí que el que llega temprano, es constante y se muestra interesado obtendrá más oportunidades de trabajar. Entendí el dicho que dice: "crea fama y échate a dormir". Ya no se trataba de un proyecto únicamente escolar, se fue convirtiendo poco a poco en algo más profesional, a pesar de no recibir paga, pero la actitud que uno debía tener era siempre la de profesionalismo.

Este proyecto coincidió con que yo estaba terminando la licenciatura pero comenzaba a enfrentarme con la realidad (profesional, sobre todo), entonces el estar en *Desmontaje*... me funcionó como puente para entrar poco a poco a lo que yo me propongo hacer y de lo que me propongo vivir. Así, la etapa de la facultad no se terminó abruptamente cuando comenzaron las vacaciones de verano, si no que me mantuve ocupada un tiempo dando temporada, observando el mecanismo de un proceso de montaje, así como la preparación física y mental por la que tiene que pasar un actor en un espectáculo como éste. Con todo esto quiero decir que no me quedé sin hacer nada una vez terminados mis créditos y qué mejor que comenzar una etapa nueva en tu vida que con un proyecto como este.

Agradezco mucho a todos mis compañeros, a todos los que participaron porque me ayudaron a madurar como persona y como actriz.

2) ¿Qué descubriste como actor en tu trabajo en este montaje?

La importancia de una buena condición física. Entre otras cosas como: un actor siempre debe ser puntual, no puede faltar a ensayos generales. Entre los aspectos personales descubrí la importancia de la atención, la desinhibición, ser uno mismo, respirar correctamente y sobre todo siempre llegar a ensayar con energía, llenar de energía el espacio en el que actúas, dar lo máximo, sentir que estás presente todo el tiempo, lo cual fue algo en lo que Villarreal siempre insistía, pero pocas veces logramos.

Otra cosa muy importante que aprendí fue a trabajar en equipo, para y por el otro, considerar al otro en cada movimiento y cuidar a mis compañeros en el escenario y durante ensayos.

3) ¿Cómo fue tu proceso?

¹⁶¹ Entrevista a Jimena Vera por Jazmín Arizmendi a cerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* vía correo electrónico el 30 de marzo de 2011.

¿Mi proceso durante el montaje? No lo tengo muy claro en realidad. Fue un proceso largo de un año. Pase por etapas de entusiasmo y por otras de desánimo cuando el proyecto parecía venirse abajo. Respecto a mi proceso actoral, tampoco tengo mucho que decir, a estas alturas tengo más claros los aprendizajes, las cosas buenas que me llevo del montaje.

4) ¿Por qué decidiste seguir?

Porque siempre fue un proyecto en el que quise participar y quería ver terminado. Además, me interesaba mucho experimentar la sensación que se tiene cuando uno tiene temporada, pues era mi primera vez. Quería estar ya no como espectadora sino como actriz en el foro Sor Juana. Otra razón por la que decidí estar fue porque me comprometí, no solamente conmigo misma sino con mis compañeros a participar en el proyecto y por eso era difícil dejarlo, nunca quise dejarlo.

5) ¿Cómo definirías este montaje? ¿Cuáles son las palabras clave que crees que hicieron a este montaje?

Un montaje caótico, pero que sobrevivió gracias a la unión y compañerismo de quienes formaban parte de él. A pesar del abandono por parte del director, de la falta de apoyo, de la poca producción, de la ausencia de paga y en ocasiones de la explotación mental y física.

Las palabras clave que se me ocurren ahora son: proyecto huérfano. Enriquecedor. Aleccionador.

Roberto Morales¹⁶² (director de la banda *Los 30 Tíos*)

1) ¿Qué significó para ti este proyecto?

Lo importante para mí en este proyecto fue el trabajo en conjunto de músicos, actores y productores para lograr un producto integral. Siendo que la obra tenía mucho ritmo y acción se prestó muy bien para que la música fuese un factor no solo de apoyo sino un elemento estético más.

2) ¿Cuáles son las palabras clave que crees que hicieron a este montaje?

Improvisación, ritmo, dinamismo, fuerza, trabajo en equipo, crítica universitaria.

3) ¿Cómo fue tu proceso de trabajo (algunas dificultades o inconveniencias)?

La idea fue generar tensión y contraste en las escenas y creo que funcionó bien. El trabajo de composición fue divertido pues se fue gestando durante los ensayos, dejando así que las melodías y temas fueran saliendo en el momento. Ya después en el estudio se trabajaron los temas a detalle y se ensamblaron con el grupo y los actores. Una de las cosas que requirió mayor atención fue la interiorización de parte de los actores de las piezas musicales, de tal suerte que todos los movimientos escénicos coincidieran perfectamente con la música.

4) ¿Cuál fue la pertinencia para ti de esta obra?

Propone una visión diferente, crítica y constructiva a la vez, de la UNAM en todos sus ángulos.

¹⁶² Entrevista a Roberto Morales por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* vía correo electrónico el 22 de marzo de 2011.

Valentina Veranda (actriz)

1) ¿Qué significó para ti este proyecto?

Uno de los primeros acercamientos a la vida profesional dentro del teatro, con la oportunidad de ser dirigida por una persona con la trayectoria de Alberto Villarreal y el equipo de Artillería y una temporada en uno de los foros teatrales más importantes del país, además de trabajar en una puesta en escena que tocaba el ser Universitario desde diversas aristas.

2) Desde tu punto de vista, ¿cuál fue la pertinencia de esta obra?

Una visión sobre la vida universitaria pasando por lo cotidiano, hasta lo institucional e histórico.

3) ¿Qué descubriste como actor en tu trabajo en este montaje?

El trabajo energético y de tono corporal, principalmente, y el ser parte de un discurso que se va articulando durante el proceso de trabajo. Contrario a un montaje a partir de un texto y personajes previamente establecidos.

4) ¿Por qué decidiste seguir?

Por la confianza en el director principalmente y su propuesta escénica. Y por el reto de trabajar con todo el equipo creativo, técnico y de producción.

5) ¿Cómo definirías este montaje? ¿Cuáles son las palabras clave que crees que hicieron a este montaje?

Perseverancia, paciencia, energía, confianza, entrega, aprendizaje, convivencia, tolerancia, propuesta, proyecto.

Cosette Borges¹⁶³ (actriz)

1) ¿Qué significa este proyecto para ti?

Este proyecto significa para mí, pues muchas cosas, principalmente un avance en mi trayectoria como actriz. Un acercamiento más interesante del teatro profesional, un gran reto físico y el permitir adaptarme a un grupo de personas, el ver cuestionada mi voluntad creadora, ver qué tanta disposición tengo de trabajar.

2) ¿Cuál fue la pertinencia para ti de esta obra?

Esta obra fue muy pertinente en el punto en el que estoy porque fue cuando yo iba saliendo de la carrera, porque coincidió con que terminé otra temporada que fue creada con compañeros de la facultad e inmediatamente entré a ésta y fue un seguimiento profesional. No he descansado y mi trabajo ha sido, pues enriquecido al presentarlo al público, eso.

3) ¿Cuál fue tu aportación como actriz y tu aprendizaje?

Pues de las cosas que descubrí en mi trabajo actoral en este proyecto, primero fue la responsabilidad. Sí; principalmente la responsabilidad porque en un primer momento uno cree que es responsable y que cumple, pero después en procesos

¹⁶³ Entrevista a Cosette Borges por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* grabación de 4'57" en grabadora de voz *Ipod*, realizada en el Centro Cultural Universitario el 6 de noviembre de 2010.

tan largos y tan pesados de ensayos pues se ve doblegado ese punto, se ve cuestionado y en mí lo vi. Me di cuenta de que no era tan responsable como yo creía entonces. Pero decidí querer estar aquí y me hizo darme cuenta de la magnitud de la responsabilidad que debía asumir entonces, eso me agradó mucho. También el hecho de que a veces no están todos en todas las escenas y tal vez no estás en todo el momento pero aún así sigues trabajando porque estás en escena y estás trabajando y aunque sean coreografías muy específicas y rígidas tienes que trabajar desde esto del realismo soy yo. Pues más allá de no hacer movimientos por movimientos y no por cumplir una coreografía sino realmente poner una intención, por muy mínima que sea pero siempre ponerla e intentar desarrollarla y eso es lo que yo vi, que son cosas que se tienen que ir desarrollando en el transcurso de los ensayos y en la obra y eso es lo que me ha gustado y son las herramientas que más he desarrollado. También, la paciencia grupal, la responsabilidad y el trabajo actoral en coreografías.

4) ¿Por qué decidiste seguir en el proceso?

Porque somos muchos y porque íbamos a tener una temporada en el Sor Juana y el tema me agradaba. El tema que inició siendo como un tema que tendía como hacia lo político, eso me agradaba y que fuéramos muchos, así en masa, eso me gustó mucho. Y después con el bache que hubo de tiempo con los ensayos y por la producción, realmente no fue tan fácil hacer un montaje creado por la Facultad. Estas oportunidades son pocas y con tantos actores y que aparte se vaya a presentar en el Sor Juana y pues no sé, por esa razón estoy y sigo aquí. A parte, con muchas de las personas que trabajan en este montaje comparto muchas ideas creativas, ideas del teatro y la forma de trabajar y otras que no conocía pero que me interesaba conocer, entonces eso también. La verdad me he enriquecido mucho de mis compañeros.

5) ¿Cómo definirías a este montaje?

Este montaje lo defino como un musical, como un musical alternativo, sí, donde se habla de CU. Las palabras clave que creo que hablan de este montaje pues son la música, la energía y cardumen, sí. La idea del pez cardumen, actuar como un cardumen.

6) ¿Cómo te sientes ahora en el proceso?

¿Cómo me siento a estas alturas de la temporada? Pues me siento apenas arrancando y ya va a terminar. Me siento como que apenas estamos homogenizando ciertas cosas, que los momentos se enriquecen actoralmente, apenas están llenándose de algún modo. Siento que apenas los directores o asistentes o los que están externos, no sé en la parte de dirección qué digan... pues que esta obra no resulta y es un fracaso y no cuaja. Yo me siento bien, siento que yo he trabajado a nivel actoral, pues eso he procurado no consentirme en todos los sentidos. Al principio creo que sí lo hice, por eso decía eso de la responsabilidad, pero conforme fue pasando el proceso de ensayos he intentado eliminar eso y ahora en la temporada me siento muy consciente y bien, la verdad siento que apenas está despegando la obra y ya va a terminar, ya.

Meztli Gutiérrez¹⁶⁴(actriz)

¹⁶⁴ Entrevista a Meztli Gutiérrez por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 4'20" en grabadora de voz Ipod, realizada en el Centro Cultural Universitario el 6 de noviembre de 2010.

1) ¿Qué significa este montaje?

Para mí, este proyecto significa el primer montaje a nivel profesional que hago. Porque el rigor con el que se ha trabajado, para mí es diferente, porque se buscan más resultados, no importa tanto cómo lo logres sino te piden resultados. Y es la diferencia que veo con proyectos que hice en la escuela, que aunque igual tratamos de ser lo más profesionales posible, de hecho ganamos el universitario del año pasado, pues era un buen trabajo y sí estábamos ahí todos, estaba muy bien organizado, sí había la parte de producción, dirección... pero aún así el director junto con nosotros estábamos aprendiendo. Entonces, de repente, pues era eso, se te toleraban algunas cosas, como que no salió alguna escena, como que la tallereábamos juntos, era como un proceso de escuela, todavía, entre todos. Y aquí he sentido, que muchas veces no hemos estado a la altura. Bueno, yo a veces no me he sentido a la altura de eso, de llegar y dar resultados, porque ya no se espera que *tallerees* algo, sino que ya eres actor, y ya sabes que tienes que llegar a hacer y ya nada más te dicen tal, tal y tú lo tienes que dar, ¿no? Y creo que eso ha sido bastante complicado.

2) ¿Cuál es la pertinencia de esta obra para mí?

Me parece que estoy muy contenta de estar en un montaje que hable de la UNAM, a 100 años de su fundación, me ha enriquecido mucho y está a la par de una clase que estoy llevando ahorita donde estoy viendo la historia de la educación en México y sí he valorado muchísimo más mi estadía aquí ahora que ya me voy, pero de verdad creo que es un privilegio y una obligación, que muy pocas veces lo vemos así.

3) ¿Por qué decidiste continuar?

Yo decidí seguir en este montaje porque ya habían pasado 5 meses y dije, si yo estoy aquí cinco meses, pues ya ni modo que me vaya y luego ya habían pasado diez, dije, bueno si ya pasaron diez no me puedo ir ahora y luego ya había pasado un año y dije, no pues ya, tengo que estar aquí y aparte Alberto Villarreal es uno de mis directores favoritos, bueno de aquí de México, siempre me ha gustado lo que hace, creo que entiendo su lenguaje, no sé, sí me gusta bastante.

4) ¿Cómo fue tu proceso?

Y sobre mi proceso como actriz, en este montaje creo que he aprendido a ser más propositiva, y así sin tantos miedos, como que simplemente he aprendido eso, a hacer las cosas y Alberto ha sido muy generoso en eso. Creo que siempre nos escucha siempre escucha lo que estás haciendo y de ahí lo toma y te va guiando y es muy padre trabajar así, si sientes que eres escuchada y que eres parte del proyecto, no nada más ahí como un títere, que podría parecer, ¿no? por todo el mecanismo físico, máquinas, que manejamos en la obra.

5) ¿Cuáles son las palabras que definen este montaje?

No sé serían muchos antónimos, como constancia e inconstancia. También ha sido una constante y creímos que lo íbamos a superar, pero hasta ahora ya nuestro penúltimo ensayo pues, no llegó un compañero, yo llegué veinte minutos tarde... o sea, es algo que nos marcó siempre, ¿no? Y aún así, no sé, todos permanecemos juntos porque pues sí, sí hay un cariño por el trabajo, cada vez nos divertimos más en la obra. También la unión de grupo, pero a la vez creo que nos costó muchísimo trabajo, creo que apenas así como a unos tres meses antes de estrenar en el

universitario, creo que apenas se empezó a formar el grupo. Porque son dos, tres generaciones. Bueno hay dos chicos de dos generaciones que ya egresaron, otros que apenas estaban egresando y la mía que era la más reciente, entonces éramos muy diferentes, sobretodo la generación pasada, fue muy difícil. Yo sentí que siempre estaban a la defensiva, fue muy difícil trabajar en grupo, muy, muy difícil y creo que hasta apenas lo logramos y pues me siento contenta porque he llegado todos estos meses al Sor Juana, que es un foro que me encanta y si a dar función y he reafirmado que sí quiero esto para mi vida, que quiero llegar así a la mañana al teatro y no a una oficina. Y también me siento un poco, no sé si triste, pero consciente de que hay cosas de que nunca alcanzamos, que nunca nos salieron y aunque también, en contraparte, conseguimos otras, no sé, pero creo que hay partes que llenamos con...no sé con qué, con energía, sobre todo a falta de precisión y de sí mucho entrenamiento pues no, la mayoría no tenemos, si es una deficiencia del Colegio, aunque cada quién es responsable de su entrenamiento si no hay una constante.

Luis Daniel Pérez¹⁶⁵ (actor)

1) ¿Qué significó para ti este montaje?

Yo soy Luis Daniel Pérez, soy actor, egresado de la facultad de filosofía y letras, tengo 25 años. Y entré al montaje desmontaje hecho en CU dirigido por Alberto Villarreal porque tenía muchas ganas de trabajar con este director, en primer lugar; en segundo lugar porque tenía que seguir con mi entrenamiento como actor, creo que es importante para un actor seguir entrenándose, buscando proyectos, buscando directores, relacionándose con la gente para abrirse campo laboral. Esta obra para mí significa, significó, desde el principio, un gran reto porque no conocía nada sobre el director y fue un trabajo completamente distinto al que había hecho antes, en primer lugar trabajar con muchos actores, al principio éramos como veinticinco, después se fueron yendo algunos, pero quedamos como dieciséis actores. Entonces trabajar tantos actores en escena y estar tantos actores en escena es un poco complicado, nunca lo había hecho y esa fue una de las grandes experiencias que me llevo con este montaje. La coordinación, la puntualidad, la responsabilidad, la entrega de todos porque si uno falla nos retrasamos, o no avanzábamos como quería Alberto Villarreal. Y otra de las experiencias que me llevo es el modo de trabajo de Villarreal, creo que es un modo muy preciso, muy exigente, este montaje tiene mucho trabajo corporal, mucha precisión, mucho vocal y creo que me doy cuenta de las deficiencias que tenemos como actores, como egresados de la Facultad de Filosofía y Letras, creo que tenemos nosotros un gran trabajo a seguir saliendo de la carrera, por eso es que tenemos que seguir entrenando corporalmente, vocalmente y es un reto que me llevo y una gran confrontación al decir que yo no tengo esas herramientas, ahora cómo le voy a hacer para conseguir eso que me hace falta. Siento que Alberto nos exigía mucho porque él daba por hecho que teníamos muchas cosas, cuando nosotros no las teníamos, pero a pesar de todo nos exigía que llegáramos a más, ¿no?

2) ¿Cómo definirías esta obra?

Creo que esta obra se define en tres palabras importantes, responsabilidad, entrega y pasión. Y digo pasión al final porque creo que fue más de un año de trabajo, sobretodo de ensayos exhaustivos en los que teníamos que llegar puntual siempre porque si no, no se hacían las cosas y si no tienes la pasión de estar ahí

¹⁶⁵ Entrevista a Luis Daniel Pérez por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU*, grabación de 6'20" realizada en el Centro Cultural Universitario el 13 de noviembre de 2010.

pues te vas o no lo haces o no llegas puntual o no te aprendes el texto o no haces lo que tienes que hacer: tu trabajo de actor.

3) ¿Por qué decidiste seguir en el proceso?

Y creo que yo seguí en el montaje porque mi objetivo desde el principio fue: quiero trabajar con Alberto Villarreal, quiero seguir relacionándome y quiero seguir ganando experiencia como actor y eso fue mi motivo principal para no salirme del montaje. Porque, bueno, he estado aprendiendo a duras penas con mucho esfuerzo la posición corporal, la atención en escena, estar siempre atento, el no dispersarme, estar en tono corporal, en presencia, en voz, en todo. Eso es como el gran aprendizaje, como un gran laboratorio actoral que nos dejó este montaje y eso es lo que me llevo de este montaje y ya.

4) ¿Cómo te sientes en este momento en el proceso?

Pues a estas alturas del montaje, ¿qué puedo decir? Hemos tenido como muchos altibajos en el proceso de ensayos, incluso la temporada, pero por una parte me siento muy satisfecho porque logré mi objetivo y en segundo lugar creo que también me llevo como una decepción por parte de la producción, por parte del equipo creativo y de nosotros como actores, porque pudimos haber llegado más lejos desde el principio y no lo pudimos hacer por culpa de todos, incluso desde el director porque el director en la temporada estuvo como tres funciones o cuatro. Y, bueno, son cosas que vas aprendiendo en un proceso tan largo y tan profesional como este. Otro de las decepciones que me llevo del montaje es que no hubo, creo yo, una gran entrega de parte de la producción, de los productores, de los asistentes con el cuidado del vestuario, de la producción, de los dineros, no de que nos pagaran a todos porque yo sabía desde el principio que no nos iban a pagar, ya sabía cómo se iba a manejar. Pero con esto de que nosotros lleváramos el vestuario, con eso de que los tenis iban a ser *panam* y no eran tan adecuados para todo el trabajo físico que estábamos haciendo, que podíamos llegar a lesionarnos el tobillo o lo que sea. Como pequeños detalles que se fueron acumulando que a mi parecer estaban mal, a mí no me gustaron. Pero fuera de eso, creo que como actor me llevo muchas cosas, el lidiar con este tipo de cosas de producción, que no se dan, el lidiar conmigo mismo como actor y con mis compañeros, con el director, con el asistente, es un gran trabajo y un gran aprendizaje que me llevo porque yo creo que en esta carrera uno como actor se enfrenta con muchas cosas, el no tener como la disposición para trabajar con la gente, o no tener la apertura para decir hay otras posibilidades de hacer teatro, mucha paciencia mucha entrega. Creo que eso es lo que me llevo, lo que tienes que aprender como actor, porque al principio, sales de la carrera pues no tienes como las palancas para aventarte, bueno ya tengo un título, ya voy a salir y ya voy a conseguir trabajo muy fácil y realmente no es así, porque tienes que ceder tú como actor muchas cosas, al principio para ganar otras en el futuro. Creo que ese es el gran aprendizaje que me llevo, la paciencia y la constancia, el estar siempre luchando y conseguir lo que quieres.

IMPRESIONES DEL PÚBLICO:

- **Daniel Godínez Nibon¹⁶⁶. Artista visual, 25 años.**
- -Mira, a mí me gustó mucho. Yo soy universitario también, soy estudiante de la ENAP. También siento un poco que no haya estado presente mi escuelita, ¿no? Y pues la UNAM es algo muy grande y CU aparte de la UNAM, pues creo que puede ser contemplado, la escuela de música también. Me gusta que desde el inicio nunca sabes cuándo empieza la obra. No sé tú, ese tipo de cosas están padres, ¿no? Que todo el tiempo están como bien cocainómanos, pareciera, ¿no? Es la impresión que me da y tiende a ser un poco estresante, pero divertido, ¿no? Yo veía gente grande, de edad, que estaba sonriendo mucho, porque sí veía como, pues como que se contagia, ¿no? Me gusto eso, ¿no? Me gustó. Esas son mis impresiones. Me pareció una obra extraña. Yo no soy muy asiduo al teatro ¿si me entiendes? Pero sí es un poco extraña porque todo es como una especie de hormiguero, ¿no? Cómo funcionan los hormigueros así como un solo animal, ¿no? Entonces como empieza a repetir lo que está diciendo cuando se empiezan a dar sus barridas, por ejemplo, eso está padre. Ya al final no está tan padre porque ya no se entiende, ¿no? Pero a lo mejor es parte de. Y la continuidad a veces es un poco difícil de agarrarle. Pero sí está padre que estén los estudiantes como un sólo hormiguero y como un sólo ser, ¿no? Que entre todos explican y entre todos hablan de la fauna y los pormenores de la escuela, ¿no? Como la cafetería y así, ¿no? Eso está padre, además es un poco informativo, ¿no? Estuvo bien. Pues mucho movimiento, creo que es una obra muy padre, me sorprendió ver en el folleto también que el director es tan joven, yo he visto una obra de él, la de *réquiem de cuerpo presente*, y me gustó mucho esa obra. Yo decía, ay, ¿qué le pasa? Y luego resulta que el güey tiene como treinta y tres años, ¿no? Pero es bueno, su trabajo me gusta un buen, me gustó mucho. Y, pues felicitarlos porque haya decidido trabajar con jóvenes. Me parece muy congruente también, el hecho de haber trabajado con estudiantes paseantes, como dicen, que están en último semestre y así para hablar sobre la misma escuela, es bastante congruente, creo que es una obra congruente, un poco conceptual, como que no sabes en qué momento termina, o ¿se termina? O qué? Sí me quedé con esa laguna, pero también eso me gustó, como el inicio y el final nunca son como claros, pero aún así le faltó como siento algo un poco y... ya.
- **Oscar Beltrán, actor peruano.**
- Estoy aquí desde hace un año y este... me gustó el montaje porque vi como las fases de la actuación que son el training físico y la preparación y vi a varios actores entregándose por no sé cuánto tiempo pero, esa energía es la que mantiene a la gente y el mensaje de la obra también está bueno, ¿no? Con la educación y la juventud, la gente, la generación *nini* en verdad sí es una cosa de la que hay que preocuparse, ¿no? Y que la gente joven esté con ese mensaje es importante y eso me gustó mucho.

Selene Guerra Ramírez¹⁶⁷, estudiante de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

¹⁶⁶ Entrevista a Daniel Godínez Nibon por Jazmín Arizmendi acerca de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 3' 21" en grabadora de voz Ipod, realizada en el Centro Cultural Universitario el 16 de octubre 2010.

¹⁶⁷ Entrevista a Selene Guerra Ramírez por Jazmín Arizmendi acerca de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 2' 34" en grabadora de voz Ipod, realizada en el Centro Cultural Universitario el 16 de octubre 2010.

- La obra me pareció muy interesante, como que es una forma muy divertida, muy dinámica de conocer la historia de CU, la verdad hay cosas que yo ni sabía o que ni por la mente me pasaban, muy, muy buena.

Alejandro Guerra, estudiante de administración de la UNAM.

- Una forma abstracta de ver la vida universitaria, muy de otro concepto que realmente te plasma la realidad muy sutilmente, así de una forma que te llega en lo personal y dices *orale, wow*. La forma de vida del estudiante, el gobierno de la escuela, en lo personal sí, como que hay mucho por madurar tanto parte del alumno como parte de...pues de toda la gente, los de arriba y los de abajo y los de en medio...jajaja...pero muy buena obra...muchas felicidades.

Fernando Zamora Rodríguez, estudiante de la facultad de Economía, UNAM. 20 años.

- A cerca de la obra se me hizo buena, ya que nos muestra de una forma interactiva, didáctica, cómo se vive en la UNAM, como nación, sus grandes aportes, sus errores, lo que le falta por mejorar a la UNAM y cómo influye en la vida diaria, ya sea del gobierno, de cada uno y que para poder cambiar necesitamos empezar por uno mismo y la recomiendo mucho, muy buenos actores.

Lilia Courtois, ama de casa, 56 años.

- Me llamo Lilia Courtois, soy esteticista, pero ahora soy ama de casa, tengo 56 años. Siento que hubo mucho talento, pero hubo algo, como que todavía no entendía, había mucha incoherencia, como que había cosas que no hilaba, incluso le decía a mi esposo, sabes que hay mucho talento, mucho, mucho talento, pero siento que lo desperdiciaron en esta obra, había cosas que yo no entendía, digamos de una cosa empezaba otra y no había coherencia. Pero si estuvo bien.

Christian Iván Preciado Courtois, estudiante de Letras Hispánicas.

- No tiene sentido para mí, se me hizo muy inconexa. Creo que hay diez y seis actores rompiéndose la madre, está padre, pero como que no hay mucho trabajo de dirección, tampoco hay trabajo de dramaturgia y de pronto se pierde el sentido, creo que si tiene como bonitas partes de musicales, pero no tiene como estructura, no hay argumento...y ya.

Chintia Yazmín Preciado Courtois, estudiante de actuación en ARGOS.

- Creo que muchas partes sí tiene sentido, tal vez el inicio cuando empiezan a decir todo el mapa de CU, pero después siento que se pierde, me perdí en la obra, no supe de qué estaban hablando, no se les entendía. Muchos estaban tan cansados que jadeaban tanto y hablaban tan rápido que no les entendía nada...este...no me gustó, la verdad creo que también hay un desperdicio de actores cuando los dejan sentados...este... siento que deberían estar en escena, ¿para qué los tienen ahí si deberían estar en escena? creo que, más que nada eso. Me gustó la banda que estuviera tocando y me gustó que estuvieras bailando, creo que es una de las buenas cosas, pero creo que de repente se escuchaba tanto la música que no se escuchaban las voces de los actores y empezaban a lastimarse y menos se les entendía, creo que tú eres una de las pocas personas que proyectó muy bien su voz y en toda la obra se te escuchaba bien a parte del desgaste que tenías fuerte, entonces...pero no, no me gustó.

Gabriela Alejandra Gallegos Ángeles¹⁶⁸, estudiante de letras clásicas.

- Yo asistí a esta obra y me pareció realmente buena, muy energética, incluso me transmitió eso a mí. El mensaje que da es bastante fuerte, entonces te hace reflexionar, yo lo sentí muy profundo y hasta me movía el interior y hasta ganas de llorar me dieron. Este, pues es todo, gracias.

Benjamín Sosa¹⁶⁹, estudiante de geografía.

- Para mí la obra refleja lo que es la vida de un estudiante universitario, sea puma, sea de cualquier otra universidad, realmente son esos conflictos y esas preguntas que llegamos a ponernos dentro del transcurso de nuestras carreras. Realmente me gustó mucho la obra, es muy dinámica, es muy explosiva y me gustó mucho la forma en cómo se va conjuntando la historia de la Universidad. Toda esa dinámica que existe dentro de la comunidad universitaria y la descripción que se hace. Todo lo que es el campus universitario eso fue lo que más me gustó.

Las impresiones que aquí se presentaron fueron registradas por una servidora a lo largo de la temporada a través de una grabadora de voz. El hecho de que no presentara mayor número de entrevistas fue porque en cada función al terminar siempre había notas con el director o con el asistente y no me era posible sondear fuera a la gente que iba saliendo del teatro.

Sin embargo, con esta pequeña muestra veo que la recepción en su mayoría fue de jóvenes que, de alguna manera, leía con buena intuición la propuesta escénica. La reciben no como una propuesta convencional, dinámica, con energía, un tema educativo que les compete y se ven reflejados. También notan el esfuerzo de los actores en escena, a unos les gusta, otros lo perciben excesivo, pero atractivo. No les queda claro el principio ni el final, se pierde la convención, disfrutaban el rompimiento de la cuarta pared.

¹⁶⁸ Entrevista a Gabriela Alejandra Gallegos Ángeles por Jazmín Arizmendi acerca de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 2' 15" en grabadora de voz *Ipod*, realizada en el Centro Cultural Universitario el 16 de octubre 2010.

¹⁶⁹ Entrevista a Benjamín Sosa por Jazmín Arizmendi acerca de *Desmontaje hecho en CU* grabación de 2' 11" en grabadora de voz *Ipod*, realizada en el Centro Cultural Universitario el 16 de octubre 2010.

3.2 Conclusiones

Por medio del presente trabajo intento recabar información de un proceso personal de actuación dentro de una realización escénica, llamémosle artística por estar enmarcada dentro de la institución del Departamento de Teatro de la UNAM.

Sin embargo, también me interesó exponer la teoría de investigación en cuanto al tema y la historia para aclarar y entender mi proceso con mayor profundidad.

Por otro lado, me es significativo tener varios puntos de vista, por lo cual dediqué un espacio a las percepciones de los espectadores como un elemento de retroalimentación en la exposición del proceso estético.

Este trabajo ha tenido varias etapas, desde su concepción hace aproximadamente cinco años atrás, hasta hoy (febrero 2015). Lo empiezo a escribir porque me interesa en primer lugar el trabajo del director, mi acercamiento a un tipo de actuación que no conocía y finalizar un proceso escolar.

El reescribirlo y verme a la distancia me hace pensar en varios puntos: la subjetividad de la experiencia, la pertinencia del teatro que se plantea en el trabajo, mi quehacer actoral y mi compromiso con ello, la fragilidad y vulnerabilidad de asir un conocimiento o experiencia estética, la necesidad de un marco conceptual, el valor del conocimiento pasado en cuanto a revelaciones artísticas de otros seres humanos que llegan hasta hoy, el valor no sólo del conocimiento técnico sino de la sensibilidad para afrontar la experiencia de actuar, la percepción e intercambio de ideas del otro, como retroalimentación y complemento, la memoria y el filtro de significados de cada quién.

Intenté desde la generalidad ver este trabajo de una forma a-subjetiva (aunque irónicamente se trate de un informe académico) incluso en la redacción, cuando supe que no habría papeles o personajes y que seríamos una “masa”, no me entusiasmó tanto la idea de hablar de mí misma en un proceso que encontré o prejuicio principalmente de trabajo físico. Entré en conflicto con el formato de

informe académico porque no sabía qué contar de mi experiencia, creí que iba a recabar datos descriptivos de las coreografías y secuencias y fue un factor que hizo que me estancara en el proceso. Sin embargo, ya había empezado y quería finalizar. Al final, mi percepción cambió con el tiempo, encontré conocimiento de mi quehacer que le da sentido a mi carrera y a pesar de mi insistencia en abarcar diferentes puntos para ser “objetiva” esto sigue siendo un escrito personal.

Observo que al reevaluar mi redacción hay una fuerte carga unidireccional al tipo de trabajo teatral de una sola persona, en este caso, Alberto Villarreal. No es que no tenga méritos, pero a lo largo de la investigación de fuentes, en busca de pistas, me doy cuenta que hay más antes que él. Sólo que en el momento del proceso de actuación y el haber sido dirigida por un director que no era alumno o compañero de carrera, en ese momento le di quizá un poco más de valor, lo cual, creo que es una etapa normal. Ahora, puedo diferir la experiencia de mi proceso como actriz y la investigación que me ayuda a aclarar el panorama. No descalifico el sentimiento de convicción o creencia en un proyecto, es factor de cohesión y tiene que ver con el trabajo de dirección que plantea la persona que lo dirige. El trabajo de Alberto Villarreal es un ejemplo de disciplina sobre su propio quehacer, que lo ha llevado a erigir cierto estilo. Lo rescatable o loable es que ha trabajado e insistido en lo suyo, así como cada quién tiene que trabajar en su camino.

Las realizaciones escénicas que ha llevado a cabo, quizá son llamativas por cierta estridencia, descomposición, transgresión, pero su trabajo no está des-enmarcado. Hay un estudio de investigación previo de la obra, con base en otras fuentes, teatrales y no teatrales. Y su trabajo, no por ser contemporáneo, significa que vaya delante de otras expresiones o creaciones escénicas. Sin entrar en detalles hay una amplia gama de dramaturgos contemporáneos mexicanos y también un abanico de posibilidades escénicas dentro de la cartelera que es muy variado. Reitero que fue la etapa de convicción y convención entre proyecto y diálogo personal.

En cuanto a la pertinencia de la obra en el contexto, en que se dio, el marco de los festejos por los cien años de la UNAM, me parece que cumple con el

cometido reflexivo, sin ser completamente condescendiente con la institución, porque hace crítica política y social. Sin embargo, parafraseando un poco a Erika Fisher-Lichte, en su *Estética de lo performativo* menciona que lo que pretende ser arte contemporáneo (no convencional, nuevos formatos, abierto a más gente, etc.) si se encierra nuevamente en la institución, pierde un poco el sentido de su fin. Por lo cual ella plantea una revaloración de conceptos estéticos y un marco teórico por cada tema a tratar.

Más allá del contexto de la obra o de que una institución la abale, lo cual me parece pertinente, desde el punto de vista de subsanar una necesidad profesional en el Colegio de Teatro. Pensando esta realización escénica, ahora en el año 2015, me pregunto qué efectos hubiera causado entre la institución y los espectadores el presenciar *Desmontaje hecho en CU* teniendo en cuenta que se presentaban escenas donde una masa de estudiantes era acribillada y relacionando un poco, quizá de más, los problemas político- sociales como la desaparición de estudiantes. Seguramente hubiera sido otro significado para el montaje y el proyecto. Sin embargo, era un contexto de celebraciones por los cien años de la UNAM, año del Bicentenario de la Independencia de México, el año del Centenario de la Revolución mexicana, según el gobierno de México, en un teatro de la UNAM. Un montaje al parecer que debía existir en cierto contexto y cumplir ciertas funciones públicas bajo un marco institucional.

Ahora, en lo particular, desde mi contexto de mi quehacer actoral me parece que tuve una oportunidad de ampliar mi conocimiento por medio de un camino no tan conocido, como la corporalidad y la presencia pues eso básicamente sustentó el trabajo de actuación en este montaje. Además de lo técnico que pude haber aprendido en la escuela, como entrenamiento corporal, danza, entrenamiento vocal, pantomima, comedia del arte, lucha escénica, maquillaje, canto, apreciación musical, análisis de texto, teorías dramáticas, psicología del teatro, prosa, verso, etc., creo que el teatro es más una opción de conocimiento individual, íntimo. Y los valores fundamentales que me parecen trascendentes, que me ha dejado el teatro son valores humanos, más que

técnicos, como el compartir, la honestidad, el convivio, la comunicación verbal y no verbal, quizá veo más importante la no verbal, el respeto por los demás, la paciencia, la tolerancia, la amistad. Y en ellos recaigo, vuelvo y busco en mi trabajo como actriz, como docente y como persona.

Afortunadamente el trabajo de *Desmontaje hecho en CU*, me llevó a ellos nuevamente. Tenía una gran expectativa en cuanto al tema de la actuación, del conocimiento de la materia, qué era eso, cómo decían que uno actuaba. Esperaba que el director me lo dijera, esperaba profundizar en el tema. Quizá el mal entendido estaba en el concepto de la actuación relacionado a un texto, donde yo cuerpo y mente aparte asumía un texto. Me es clarificador encontrar lecturas de investigadores como Lehmann o Erika Fischer-Lichte quienes dan un panorama de los conceptos en la historia del teatro y lo que uno va creyendo. Pero encuentro que llegan a cosas muy abstractas, inasibles e inexplicables lingüísticamente en la experiencia del teatro. El arte institucionalizado tuvo o tiene el paradigma de mostrar la verdad. Y ahí es un terreno delicado, que se debe argumentar según el contexto. Pero estos investigadores me llevan a ver que no se trata de una verdad lingüística sino experimental, básicamente emocional, que transforma al que lo vive y hace a través de una experiencia estética, artística o no. Y muy difícilmente traducible en palabras.

En el terreno del arte y del teatro es pertinente contemplar un marco teórico, conceptos con los cuáles trabajar y que se entiendan y se pongan a discusión entre los que intervienen en el proceso. En el caso de *Desmontaje...* se explicó que iba a ser un trabajo principalmente físico, corporal. Pero también se dijo que se iban a trabajar los elementos por separado. Así fue este proceso, primero se establecieron coreografías hasta pulirlas lo más que se pudo, luego hubo algunos ensayos brevísimos en cuanto a trabajar la actuación, lo que básicamente se exploró fue la relación con los otros en el espacio y la respiración para llegar a una atención consciente.

Para mí, esto era el punto que se debía cultivar y trabajar todos los ensayos, más allá de repetición física, pero por cuestiones de tiempo y número de

personas era difícil. Lo que ahora comparo con diversas lecturas y el proceso de actuación es que se pretendía trabajar paso por paso, separando elementos y después combinarlos y para mí, eso fue parte del trabajo en el que no sentí que fluía completamente. Desde la dirección lo entiendo, que se trabajan diferentes áreas como iluminación, producción, espacio. Pero las áreas que se pretendían trabajar en actuación era por un lado resistencia física, dicción, “actoralidad” lo que Alberto llamaba estar en el presente a través de la respiración. Quizá no hubo mucho tiempo para darnos la oportunidad de que los elementos se cocinaran y fluyeran completamente porque varios compañeros teníamos las mismas inquietudes acerca del fenómeno, sabíamos que algo no estaba bien en algunas funciones, imprecisiones. Tampoco sentí que llegamos a ser colaboradores del proceso, más bien éramos materia para experimentar. En *Tres años de Desaprendizajes* de Villarreal comenta que el busca que el actor sea un filósofo de la acción y un colaborador del director. Pero, más bien, sentí que éramos materia para explorar en el espacio y que nunca cumplimos las expectativas del montaje, con cualidades como velocidad, precisión, volumen, fuerza, tono corporal, respiración, emisión de voz. Eran notas muy recurrentes en cada ensayo y función.

Aún así, aunque nunca llegamos a la perfección, el camino propuesto me dejó un mayor conocimiento de la corporalidad, de mi capacidad física, de la emisión de voz, de mis necesidades personales en el entrenamiento y de la importancia fundamental de la respiración como principio transformador, primero de actuación y después como consecuencia de que la “actoralidad” llegue al espectador y se realice una experiencia de retroalimentación estética.

Parto de la propuesta de Erika Fischer-Lichte de una reformulación de conceptos en torno a las realizaciones escénicas y de la experiencia estética artística diciendo que el teatro desde la antigüedad hasta lo que se pretende hoy día es buscar una experiencia umbral (relativo al ritual, donde se genera un cambio) en el espectador en la que se lleve a cabo una transformación, a través de diversos métodos. Ya sea la representación de una ficción, literatura dramática,

el énfasis en el cuerpo a través de técnicas de movimiento, la exploración vocal, la iluminación de un espacio, teatro en espacios no convencionales, actores que no parecen actores o actores/bailarines, o actores/*performers*, etc., Con lo que me topo en el camino de la investigación es que la transformación a través de distintos medios es lo que posibilita una experiencia estética en el espectador y ese sigue siendo una categoría del teatro que le es propia.

Por lo mismo, la parte de las percepciones del público me eran muy significativa, la curiosidad de saber cómo recibían la experiencia de lo que presentamos. Algunos comentarios eran desde la angustia de no poder comprender, otros de sorpresa agradable, otros de contagio de energía, etc., Pero más allá de mi preocupación en mi proceso actoral, me di cuenta que la experiencia con el público es completamente distinta. Que la mayoría luchaba por comprender y traducir lingüísticamente, algo que estaba en el terreno de la experiencia estética, que supera el signo lingüístico. Me congratulé saber que lo vieron como un trabajo en equipo lleno de energía y novedoso, más allá de que no sabían si entendieron o no, pero la percepción en cuanto al trabajo corporal y en equipo fue algo que reconocieron y en lo cual se trabajó mucho más de lo que vieron.

En cuanto a mis debilidades personales también fue una oportunidad de reaprendizaje. El nivel de disciplina era intenso, mucha responsabilidad corporal y grupal constante en función de los ensayos. Un aprendizaje día a día de trabajo en equipo, que me implicaba, no pensar en mí solamente, sino en que soy parte de un colectivo. Me demandó cooperación, voluntad, solidaridad, tratar en contra de mi proceso automático individual de postergar, no enojarme, perdonar errores ajenos y aceptar mis equivocaciones, dialogar más y con claridad, pedir las cosas con amabilidad, y no dejar de creer, porque fue un proceso largo con un periodo de incertidumbre en medio.

Eso por parte del trabajo en equipo, pero individualmente, reconocí el valor y aporte que implica el trabajo físico para escena y que desde entonces no he

dejado de hacer, quizá no con la misma intensidad, pero fue como una semilla que empecé a regar, y que después vi los frutos. Lo he percibido en otros montajes también en los que he participado como actriz. Reconozco el conocimiento a través de un desarrollo de habilidades a través del cuerpo, como el trabajo de centro, el tono muscular, la fuerza, la presencia, el valioso trabajo de la respiración en relación con la emisión de la voz, el relajamiento, el estiramiento hasta los masajes, todo asociado siempre con el trabajo en sincronía, según sea el caso, de una estructura dramática (personaje o historia) o como fuente de trabajo *performativo* (sin roles); en el proceso de cada uno y posteriormente durante el calentamiento, antes de cada función.

Incluso, en el ámbito de mi vida personal, el accidente que tuve a mitad del proceso, también fue un aprendizaje de valor, fuerza y persistencia, pero creo que lo que más me cimbró fue la lucha con el tiempo. Ya que me frustré mucho cuando ya no podía ser partícipe del proceso y pensé que no llegaría al estreno o no como parte de los que sí pudieron hacer todo el trabajo físico. Quería estar ahí y ser parte del grupo, pero mis condiciones no me lo permitían. Así que después de mi accidente, hice una renegociación conmigo misma, mental y corporalmente. Fue como un escaneo que me hizo tomar mayor conciencia de que me estorbaban mis expectativas y que me faltaba paciencia y humildad, por un lado, y que debía ser respetuosa y cuidadosa con mi cuerpo que no podía acelerar para estar al nivel de los demás, sino que llevaba su propio ritmo de reajuste, entonces tuve que aceptar mis condiciones y empezar, literalmente, paso a paso. Cuando me reintegré al equipo, fue un nuevo proceso que me orilló a recomenzar, me sentí un poco más libre y contenta conmigo misma de poder estar en el montaje aportando algo en conjunto con los demás.

Capítulo 4. Apéndice

4.1 Texto de “Desmontaje hecho en CU”

0. SECUENCIA DE ENTRADA DE PÚBLICO.

1. DERECHOS FUNDAMENTALES Y UNIVERSALES DEL ESPECTADOR.

1. Buenas tardes queridos espectadores. Nosotros somos estudiantes y pasantes del colegio de teatro de la Facultad de Filosofía y letras de UNAM; conscientes, como humanistas que somos, de que una de nuestras primeras obligaciones como universitarios es trabajar por el mejoramiento y expansión de los derechos humanos en este mundo...
2. y en otros mundos conocidos y desconocidos...
1. conjuntamente con los ensayos y planeación de este montaje,
2. llamado desmontaje porque aún no lo terminamos...
1. hemos decidido utilizar parte de la obra para dar un paso sustancial en el desarrollo de la igualdad y la justicia en nuestro país y el mundo entero; ampliando la declaratoria universal de los derechos humanos fundamentales.
3. Si bien se reconocen derechos en muchos campos: como los de las mujeres, de los animales, plantas y seres sensibles, de la comunidad lesbicogeytransgeneroyanexos, o de los trabajadores, en el mundo del teatro aún no se ha promulgado ninguno.
4. Consideramos nuestra responsabilidad, atender a esta revolucionaria demanda, y anteponiendo el interés común al propio, aún siendo simples estudiantes, prestaremos un servicio a la historia del teatro y declararemos, antes incluso de los derechos de los actores, de los autores o de los técnicos de teatro, declararemos los derechos universales y fundamentales del espectador de teatro, dándole una histórica prioridad a este gremio por ser el más necesitado y olvidado desde nuestra independencia.
5. Las cláusulas son reales y han sido sugeridas por espectadores anónimos a través de una campaña realizada por nosotros mismos.
6. Declaración universal de los derechos fundamentales de los espectadores, que entrarán en vigencia en este montaje y en todos los demás del mundo aunque

ellos no lo sepan. La declaración entra en vigencia en el acto y este montaje debe responder a sus principios.

QUE LA OBRA SEA PROFESIONAL EN TODOS SUS SENTIDOS

Pues aún no somos profesionales, aún no acabamos la escuela.

Bueno este hoy no aplica.

QUE LOS PRECIOS SEAN ACCESIBLES

Esta sí aplica, esta obra es de entrada gratuita. Voy a cantarles una canción

QUE HAYA MÍNIMO 50 ESPECTADORES

(Los cuentan)

1. Uy, pues nos gustaría pero...
2. Ahí están, hasta () de más

QUE ME INFORMEN VERDADERAMENTE DE QUÉ VA A TRATAR LA OBRA.

A ver...

Es que esta no trata de nada en específico

De CU torpe

A sí, trata de CU. El orden de las escenas es el siguiente:

1. Fundación mítica de CU
2. Las sociedad de castas de la colonia
3. Las castas de CU
4. Mapa humano de CU
5. Lugares recomendables y otros no tanto para comer en CU
6. Escenas con sillas el estilo britney spears que representan el paso de las generaciones por CU, esa es buena
7. Representación de la evolución del hombre desde el chango (Mariel homínido, eres universitaria habla bien) desde el homínido hasta el manifestante universitario que pone su mano así, muy enojado.
8. Juego de sillas que representa la lucha por ganar un lugar en una universidad saturada
9. Luego pantomima con tenis sobre el desempleo de los que no consiguen lugar en CU
10. Luego representación de la represión de los gobiernos a los estudiantes
11. Luego estudiantes muertos por la represión
12. Luego barridas tipo primaria en la eterna lucha por el poder, por quitarle al otro su lugar y eso sigue hasta que ustedes se van

Ven no trata de algo, pero ya les avisamos

QUE SE DEJE HACER TEATRO PARA LA GENTE DE TEATRO.

Bueno, esta es para los papas y las mamás de los estudiantes que serán gente de teatro

No, no es verdad, esta es para la comunidad universitaria y curiosos

Y para todo el pueblo, para que se levante en armas...

QUE LA PUBLICIDAD ESTÉ EN LUGARES QUE YO FRECUENTE...EN PERIÓDICOS QUE YO LEO...EN REVISTAS QUE COMPRO...EN PROGRAMAS DE T.V. QUE YO VEO...LES JURO QUE NO LEO LA JORNADA, NO COMPRO EL TIEMPO LIBRE Y NO VEO CANAL 22.

Uy pues pásaselo al productor.

DEMANDAR A LOS FUNCIONARIOS PÚBLICOS ENCARGADOS DE ASIGNAR PRESUPUESTO FEDERAL PARA EL MONTAJE DE ESPECTÁCULOS DE PÉSIMA CALIDAD O QUE NUNCA VÍ... (ES COMO PAGAR POR EL AGUA QUE NO LLEGA A MI TUBERÍA...)

Pues este es para teatro UNAM

QUE ME PREGUNTEN QUÉ OBRAS, TEMÁTICAS, ETC. ABORDARÁN LAS TEMPORADAS DE LOS ESPACIOS INSTITUCIONALES

También.

QUE NO ME OBLIGUEN A TRATAR AL TEATRO COMO "SAGRADO" NO ESTOY EN MISA
QUE EN LA ENTRADA DEL TEATRO REPARTAN JITOMATES, POR SI ES NECESARIO USARLOS.

Zas.

Pues como no hay presupuesto para jitomates pues nos saltamos este ¿va?

Además la comida está muy cara.

QUE A LA SALIDA DEL TEATRO, HAYA UN SITIO DE TAXIS CON TARIFAS PREFERENCIALES.

Este está bueno.

Ahí al montón de teatro UNAM

QUE EL DIRECTOR ESTÉ PRESENTE SIEMPRE AL FINAL DE LAS FUNCIONES, PARA PODER HABLAR CON ÉL SI LO CONSIDERO NECESARIO.

¿Vino el villa?

- A) Sí ahí anda
- B) No, hay que llamarle que venga ahora mismo tiene una hora para llegar.

SABER SI LOS FUNCIONARIOS Y DIRECTORES DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES TIENEN ESTUDIOS ESPECIALIZADOS EN GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN CULTURAL, Y SOLICITAR SU RENUNCIA, EN SU CASO.

Al bonche de teatro UNAM

QUE CUANDO VENGAN PERSONALIDADES IMPORTANTES DEL EXTRANJERO, ME INVITEN, NO SÓLO A LA GENTE DE TEATRO.

Sí, nosotros te llamamos

SABER QUE PRESENCIARÉ UN ESPECTÁCULO EN DONDE NO SE MALTRATÓ A NINGÚN ACTOR, SE LE DIO DE COMER LO DEBIDO, SE LE PAGARON SUS ENSAYOS Y FUNCIONES, Y QUE NO SE VIOLARON SUS DERECHOS LABORALES.

Esto si no pasó, qué onda!

Ya cálmate

Nuestros derechos compañera

Ya luego lo vemos

Nos pisotearon, históricamente siempre ha sido lo mismo.

EXIGIR, CUANDO ENTRE AL TEATRO, QUE SE EXHIBA UNA CONSTANCIA EMITIDA POR EL SINDICATO DE ACTORES EN DONDE SE AVALA EL CUMPLIMIENTO DEL PUNTO ANTERIOR.

Esto tampoco pasó ven.

De pie todos por favor:

Se declaran formalmente y universalmente instituidos los derechos universales del espectador y entran en vigor desde: ya, y es aplicable para esta obra y todas las que se hagan en el mundo de aquí en adelante aunque ellos no los sepan, siendo las _____ hrs. Del _____ estando en el teatro _____ Ciudad Universitaria en México lindo y querido.

Habiendo dado a la sociedad lo que se merece ahora sí:

Ahora sí, compañeros: desmontaje hecho en CU.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento el Coronel Aureliano Buendía habría de recordar la vez en que su padre lo llevó a conocer ciudad universitaria y le mostró la ARQUITECTURA ARQUITECTURA ARQUITECTURA ARQUITECTURA ARQUITECTURA de ciudad universitaria

2. FACULTADES MÁS IMPORTANTES DE CU.

Facultad de Arquitectura

Sin cantar, por favor.

Arquitectura, Diseño industrial, Urbanismo, Arquitectura del paisaje.

Filosofía y Letras.

Bibliotecología, Desarrollo y gestión interculturales, Estudios latinoamericanos, Geografía, Filosofía, Historia, Letras clásicas, Letras hispánicas, Letras modernas, Literatura dramática y teatro y Pedagogía.

Derecho.

Economía.

Economía.

Odontología.

Odontología.

Medicina.

La actriz se rompió un dedo del pie.

Química.

El director corrió al actor.

Ingeniería.

Civil, Geomática, Geofísica, Geológica, Minas y metalurgia, Petrolera, Eléctrica y electrónica, en computación, Telecomunicaciones, Mecánica, Industrial, Mecatrónica.

Psicología.

Psicología.

Medicina Veterinaria y Zootecnia.

Médico veterinario zootecnista.

Ciencias.

Actuaría, Biología, Ciencias ambientales, Ciencias de la computación, Ciencias de la Tierra, Física, Matemáticas, Manejo sustentable de zonas costeras.

Contaduría y administración.

Contaduría, Administración, Informática.

Ciencias políticas y sociales.

Administración pública, Ciencia políticas, Ciencias de la comunicación, Relaciones internacionales, Sociología.

Posgrados: Maestrías en Estudios políticos y sociales, Gobierno y asuntos públicos, Comunicación, Estudios en Relaciones internacionales, Estudios México-Estados Unidos; Doctorado en Ciencias políticas y sociales; Especialización en Seguridad pública.

3. MAPA CASI COMPLETO DE CIUDAD UNIVERSITARIA

	Lugar	Actor	No. de actor
1	Dirección general de personal	Meztli	1
2	Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos	Gilary	2
3	Museo Universitario de Ciencias y Artes	Balam	3
4	Centro de Enseñanza Para Extranjeros	Armando	4
5	Instituto de Geofísica	Daniel	5
6	Centro Médico	Alma	6
7	Centro de desarrollo infantil	Cosette	7
8	Canchas deportivas	Jazmín	8

9	Estado de fútbol americano	Stefanie	9
10	Sistemas y Geotecnia	Ximena	10
11	Instituto de Ciencias del Mar	Liliana	11
12	Instituto de Investigaciones de Fisiología Celular	Pita	12
13	Instituto de Investigaciones de Química	Vale	13
14	Anexo de Ingeniería	Lilián	14
Se hace una pausa, hasta que llegan Gilary y Armando todos se recorren.			
15	Centro de Investigaciones y Servicios Educativos	Mariel	15
16	Cómputo Académico	Gaby	16
17	Posgrado de Contaduría	Meztli	1
18	Taller de Mecánica	Gilary	2
19	Instituto de Ciencias Nucleares	Balam	3
20	Instituto de Matemáticas	Armando	4
21	Instituto de Geofísica	Daniel	5
22	Instituto de Astronomía	Alma	6
23	Instituto de Geología	Cosette	7
24	Instituto de Física	Jazmín	8
25	Instituto de Geografía	Stefanie	9
26	Laboratorio de Paleomagnetismo y geofísica nuclear	Ximena	10
27	Estudios de Posgrado e Investigación	Liliana	11
28	Centro de Desarrollo Infantil	Pita	12
29	Instituto de Investigaciones Antropológicas	Vale	13
30	Coordinación de la Investigación Científica	Lilián	14
31	Biblioteca y Hemeroteca Nacional	Mariel	15
32	Instituto de Investigaciones Jurídicas	Gaby	16
33	Instituto de Investigaciones Estéticas	Meztli	1
34	Instituto de Investigaciones Filosóficas	Gilary	2
35	Instituto de Investigaciones Filológicas	Balam	3
36	Centro Nacional para la Prevención del Desastre	Armando	4
37	TV UNAM	Daniel	5
38	Proyectos Académicos	Alma	6
39	Revalidación de Estudios	Cosette	7
40	Museo de la Ciencia	Jazmín	8
41	Dirección de Publicaciones	Stefanie	9
42	Registro de Aspirantes	Ximena	10
43	Servicio a la comunidad	Liliana	11
44	Dirección de Literatura	Pita	12
45	Sala Nezahualcóyotl	Vale	13
46	Espacio Escultórico	Lilián	14
47	Centro Universitario de Teatro	Mariel	15
48	Foro Sor Juana Inés de la Cruz	Gaby	16
49	Teatro Juan Ruiz de Alarcón	Meztli	1
50	Sala Carlos Chávez	Gilary	2
51	Sala Miguel Covarrubias	Balam	3
52	Sala José Revueltas	Armando	4
53	Sala Julio Bracho	Daniel	5
54	Dirección de Teatro	Alma	6
55	Dirección de Danza	Cosette	7
56	Universum	Jazmín	8
57	Museo Universitario de Arte Contemporáneo	Stefanie	9
58	Librería Julio Torri	Ximena	10
59	Casita de las Ciencias	Liliana	11
60	Bodegas de Teatro	Pita	12
Pausa durante el movimiento de la Rectoría y la biblioteca			

61	Asuntos Laborales	Vale	13
62	Pistas de tartán	Lilián	14
63	Bomberos	Mariel	15
64	Multifamiliar	Gaby	16
65	Gimnasio	Meztli	1
66	Campo de béisbol	Gilary	2
67	Cancha de fútbol	Balam	3
68	Centro de Ecología	Armando	4
69	Jardín Botánico Exterior	Daniel	5
70	Laboratorio de Mecánica Aplicada	Alma	6
71	Planta Solar	Cosette	7
72	Unidad de Seminarios Doctor Ignacio Chávez	Jazmín	8
73	Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur	Stefanie	9
75	Estadio Olímpico México 68		

1	La Muela		Alma
Pita: México Liliana: Pumas Todos: Universidad Goya			
A mediados de los años cuarenta, Luis Rodríguez, porrista de futbol americano y por cuya delgadez lo apodaban "Palillo", negociaba con los encargados de los cines aledaños a la Preparatoria para que dejaran entrar a los estudiantes para matar clases. Esos cines eran el Río, el Venus y el Goya, que estaba en las calles del Carmen, casi enfrente de la Hemeroteca Nacional. Cuando los alumnos buscaban "irse de pinta", gritaban ¡Goya!, ¡Goya! Tiempo después se le añadió el ¡Cachún, cachún, ra, ra!, cuando alguna chica accedía a ir al cine. Entonces, la palabra cachún equivalía a cachondo.			
Goya/ Cachún cachún ra ra/ Cachún cachún ra ra Goya Universidad			
76	Islas	Liliana	11
77	Alberca Olímpica	Pita	12
78	Centro de Enseñanza de Lengua Extranjera	Vale	13
79	Metro Universidad	Lilián	14
80	Metro Copilco	Mariel	15
81	Zona comercial	Gaby	16
82	Tienda UNAM	Meztli	1
83	Metrobús Doctor Gálvez y Ciudad Universitaria	Gilary	2
84	Frontón Cerrado	Balam	3
85	Paraíso	Armando	4
86	Cajero Santander	Daniel	5
Pita: México Liliana: Pumas Todos: Universidad Goya			
A mediados de los años cuarenta, Luis Rodríguez, porrista de futbol americano y por cuya delgadez lo apodaban "Palillo", negociaba con los encargados de los cines aledaños a la Preparatoria para que dejaran entrar a los estudiantes para matar clases. Esos cines eran el Río, el Venus y el Goya, que estaba en las calles del Carmen, casi enfrente de la Hemeroteca Nacional. Cuando los alumnos buscaban "irse de pinta", gritaban ¡Goya!, ¡Goya! Tiempo después se le añadió el ¡Cachún, cachún, ra, ra!, cuando alguna chica accedía a ir al cine.			

Entonces, la palabra cachún equivalía a cachondo.			
Goya/ Cachún cachún ra ra/ Cachún cachún ra ra Goya Universidad			
76	Islas	Liliana	11
77	Alberca Olímpica	Pita	12
78	Centro de Enseñanza de Lengua Extranjera	Vale	13
79	Metro Universidad	Lilián	14
80	Metro Copilco	Mariel	15
81	Zona comercial	Gaby	16
82	Tienda UNAM	Meztli	1
83	Metrobús Doctor Gálvez y Ciudad Universitaria	Gilary	2
84	Frontón Cerrado	Balam	3
85	Paraíso	Armando	4
86	Cajero Santander	Daniel	5

4. LUGARES PARA COMER EN CU.

Paseo de la salmonella.

Entre Odontología y el CUC.

Vasta oferta gastronómica para todos los bolsillos.

COSTO físico: vasta oferta de enfermedades gastrointestinal para todos los estómagos.

El Cenote Azul.

Alfonso Pruneda 24, Copilco.

Comida Pseudo gourmet, pero decente alrededor de \$50.

Costo físico: Que no haya lugar.

Psicotacos

Facultad de Psicología.

Todo tipo de tacos y garnachas desde \$10.

Costo físico: El taco siempre está aderezado con tierrita del lugar

Cafetería de Arquitectura

Facultad de Arquitectura.

Comida corrida y rápida entre \$25 y \$40.

costo físico: (Con voz fresca.) ay pues ninguno wey!!

Harry el sucio.

Facultad de Ciencias.

Tortas desde \$15.

costo físico: la leyenda dice que un día salió una cucaracha de dentro de una torta de milanesa. Afortunadamente logró escapar.

Azul y oro.

Ubicación: Insurgentes Sur 3000

Comida mexicana Gourmet. No es para presupuesto estudiantil.

costo físico: ser golpeado por no llevar suficiente para pagar la cuenta.

Cafetería-Restaurante Cibarium.

Facultad de Ingeniería.

Concepto vanguardista. Ofrece menús universitarios de \$25.

costo físico: Comer en soledad o en la cálida compañía de uno de los meseros, porque no se paran ni las moscas.

Cafetería de la Facultad de Ciencias.

Facultad de Ciencias.

Menús universitarios completos de \$13 y \$14.

COSTO FISICO: Que tengas el doble de hambre cuando te den tu comida, porque la fila es enorme.

Pasillo de Derecho.

Facultad de Derecho.

Frituras y garnachas desde \$1 el chicle.

costo físico: Que tu comida venga enriquecida con residuos de comida dejada por otros.

Tacos de canasta.

Domicilio conocido sobre ruedas.

De chicharrón, frijol y papa de \$3.

costo físico: Tardar en encontrarlos, pues son clandestinos.

Jugos

Estacionamiento de la alberca

Jugos de frutas y verduras de \$15 a \$25.

Costo físico: Que te toque una naranja pasada en tu jugo.

Facultad de filosofía

En apoyo a tu economía estudiantil \$33 pesos el menú universitario o \$45 menú especial que es lo mismo pero más caro

Costo físico: que te toquen sobras de días anteriores.

5. CASTAS DE LA COLONIA

Alma: La ciudad de México en su fundación era un mapa de varias castas que sembraron la complejidad de nuestra sociedad actual. Vale la pena recordarlas, para observar las raíces de nuestro ser mexicano.

Balam: Castas de la colonia.

Orden:

1. Español (Valentina) con Indio (Liliana)= Mestizo (Stefani)
2. Mestizo con Español= Castizo (Gabriela)
3. Castizo con Español= Español
4. Español con Negro (Francisco)= Mulato (Daniel)
5. Español con Mulato= Morisco (Lilian)
6. Español con Albino (Alma)= Tornatrás (Jazmín)
7. Mulato con Española= Cuarterón (Cosette)
8. Cuarterón con Español= Saltatrás (Jazmín)
9. Saltatrás con Indio= Chino (Mariel)
10. Chino con Mulato= Lobo (Balam)
11. Lobo con Mulato= Gíbaro (Jimena)
12. Gíbaro con Indio= Albarasado (David)
13. Albarasado con Negro= Cambujo (Meztli)
14. Cambujo con Indio= Sambaingo (Armando)
15. Indio con Mulato= Calpamulato (Jimena)
16. Calpamulato con Saimbango= Tente en el aire (Gilari)
17. Tente en el aire con Mulato= No te entiendo (Mariel)
18. No te entiendo con Indio= Tornatrás (Jazmín)
19. Indio con No te entiendo = Ahí te estás (Cosette)
20. Indio con Mestizo= Coyote (Balam)

6. CASTAS UNIVERSITARIAS

Balam: Del mismo modo, la ciudad universitaria tiene sus propias castas, que al igual que las de colonia, se mezclan unas con otras haciendo un complejo mapa de nuestro ser universitario.

Castas universitarias.

1. Estudiante (Cosette) con Académico (Valentina)= Fósil (Armando)
2. Estudiante con Fósil= Porro (Balam)
3. Académico con Trabajador (Francisco)= Auxilio UNAM (Liliana)
4. Fósil con Porro= Actor (Mariel)
5. Actor con Porro= Jugador de Pumas (Daniel)
6. Auxilio UNAM con Actor= Rector (David)
7. Jugador de Pumas con Auxilio UNAM= La señora de la tiendita (Stefani)
8. Auxilio UNAM con La señora de la tiendita= Chofer de PumaBus (Alma)
9. La señora de la tiendita con Chofer de PumaBus= Taxista de 3 pesos (Gilary)
10. Actor con Porro= Técnico de teatro (Lilian). CORRECCIÓN: Jugador de Pumas con Rector= Técnico de teatro.
11. Académico con No más viene de paseo (Jazmín) = Público.
12. Porro con Estudiante= No más me estoy en las islas (Jimena)
13. No más me estoy en las islas con Fósil= Pacheco (Meztli)
14. Porro con Rector= Salta pa tras (Jazmín)
15. Rector con Fósil= Ahí te estás (Gilary)
16. No más me estoy en las islas con Pacheco= Dealer (Gabriela)
17. No más me estoy en las islas con Académico: Maestro de teatro de la Fac (Francisco/Dramaturgo)
18. Académico con Estudiante= PUMA.

Todos se forman en una línea viendo a público.

Se pintan una U en el torso de la mano y la muestran.

7. LOGOTIPO DE LA UNAM

1. Alrededor de 800 dibujos realizados durante tres meses, conforman el proceso mediante el que Manuel Andrade “pajarito” creó el símbolo puma, que hizo por solicitud del rector Guillermo Soberón Acevedo, para darle identidad al deporte amateur, no al club profesional de fútbol.

2. Para inspirarse, recuerda visitar el zoológico de Chapultepec, para observar a los pumas. “Nunca pensé en hacer un dibujo de un puma vivo porque no sería fácil de trabajar como imagen, entonces se me ocurrió hacer algo más simple”, explica.

3. Primero se dio cuenta que la “U”, el símbolo deportivo anterior de la Máxima Casa de Estudios, podía ser la base para la nariz y los ojos del puma, y después encontró que un puño destacaba como una segunda lectura en el diseño.

4. La elección del puma como el animal con el que se identificarían los atletas de la

UNAM fue de Roberto “Tapatío” Méndez, entrenador de futbol americano en la década de los 40.

5. El azul y oro también ya era utilizado, porque en aquella época los jugadores de este deporte ya habían adoptado los colores de la Universidad de Notre Dame”.

6. Manuel Andrade “Pajarito” creador del famoso logotipo de los pumas nunca ha visto un peso como retribución económica por la insignia que distingue a todos los equipos de la UNAM.

7. En el libro por los 50 años del club, festejados en 2004, lo reconocen como el autor, pero lo dan por muerto.

8. En entrevista, “pajarito” comenta que no tiene claro quién tiene la propiedad intelectual de esta imagen. Cree que el Patronato del equipo de futbol tiene los derechos y que la Universidad no tiene ningún poder sobre el símbolo.

9. Sin embargo, asegura que por ley le corresponden regalías de la comercialización de los productos con su diseño.

10. Y al referirse a los dirigentes del club, dice: “Yo estoy dispuesto a tomarme un café”.

8. CANCIÓN DE MOLOTOV

Cachún, Cachún Ra ra

Cachún, Cachún Ra ra

Cachún, Cachún Ra ra

Cachún, Cachún Ra ra

A mí me gusta la pasión del futbol
por que se juega con el corazón
compartirlo con nuestra afición
la Tierra redonda porque es un balón

Entra Música

A Galileo nadie le creía
por que el futbol no lo conocía
como el genio de Leonardo Da Vinci
late más nuestro penta pichichi

Este deporte también es carrera
y al que nos pongan le daremos guerra
porque del futbol somos una escuela
por eso Vergara siempre nos la pela

A mí me vale Vergara el Guadalajara
vale Vergara estoy hecho en CU

vale Vergara el Guadalajara
vale Vergara estoy hecho en CU

Cachún, Cachún Ra ra

Cachún, Cachún Ra ra

Estadio de futbol que vale un millón
equipo en primera seguro un quifón
ver a tu equipo ser el bicampeón
no tiene precio de nominación
desde la Rebel a la HS9
la directiva y la que vende cheve
y si perdemos, también si nos llueve
vamos al estadio que pumas la mueve

No enseñar a jugar a los simios
en la cancha somos uno mismo
no somos 11, somos un chingo
quiero pasar antidoping el domingo

A mí me vale Vergara el Guadalajara
Vale Vergara estoy hecho en CU
Vale Vergara el Guadalajara
Vale Vergara estoy hecho en CU

ROBOTS

Hey, ya YA!

9. SECUENCIA DE SILLAS

Jazmín:

Como todo el mundo, los padres son especialistas en lo que hacen, de modo que dependen de otros especialistas, los educadores, para hacer lo que ellos no pueden.

Consideren lo que les pasa a los niños a partir de los 5 ó 6 años. Al principio les gusta la escuela, incluso piden ir. Al profesor también parece gustarle. Profesores y alumnos, juegan. Pero en primero o segundo grado, descubren que aprender y ganarse un sitio en el mundo, no es un juego de niños, sino un trabajo duro y a menudo horriblemente aburrido.

Esa consideración subyace en casi todos los programas educativos: “trabaja duro e irás a la cabeza”. Es la guía no sólo para los estudiantes, sino para los educadores. A la cabeza, significa “ser cabecilla”. El autoritarismo clausura el atractivo papel del jugar y lo sustituye por el juego de la competitividad. La amenaza de fracaso y rechazo por no ser fuerte, flota sobre cada individuo, desde el rector de la universidad al director del colegio y de ahí para abajo.

Cada uno ejecuta el ritual del juego, según unas estrictas reglas, a veces de un modo astuto, pero hay un hecho patente, y es que muchos compiten por lo que unos pocos tienen: Poder.¹⁷⁰

10. SECUENCIA DE EVOLUCIÓN

11. SECUENCIA DE JUEGO DE LAS SILLAS

12. SECUENCIA DE ZAPATOS

13. PRIMER SECUENCIA DE TABLAS CON CANCIÓN “FIEBRE DE UNAM”

Fiebre de UNAM

FIEBRE DE UNAM

UUUUUU UUUaaaa UUUUUU

FIEBRE DE UNAM

Por la mañana

FIEBRE DE UNAM

y por la noche

FIEBRE DE UNAM

Estudiantes sin coche

FIEBRE DE UNAM

Porros y rectores

FIEBRE DE UNAAAAM

LOS PROYECTORES/ FIEBRE DE UNAM

Muchos querrán

FIEBRE DE UNAM

Pocos podrán

FIEBRE DE UNAM

Conocimientos

FIEBRE DE UNAM

Futuro incierto

FIEBRE DE UNAM

NOS SALVA LA UNAM / FIEBRE DE UNAM

¹⁷⁰ Allan Kaprow, *La educación del desartista*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007, pp. 58-59.

aaAA aaAA...

(AUUU AUUU ...)

14. SEGUNDA SECUENCIA TABLAS CON TEXTOS DE PLUTARCO

Pues nada hay tan arrogante, cruel e ingobernable, por naturaleza, como un hombre, cuando posee lo que presuntamente es la prosperidad. Por eso es difícil dar consejos sobre asuntos de gobierno a los gobernantes. Ellos, en efecto, temen aceptar la razón como guía, no sea que les recorte los privilegios de su poder, haciéndolos esclavos de su deber.

De la misma forma el gobernante debe conseguir primero el dominio sobre sí mismo, dirigir rectamente su alma y conformar su carácter, y, de este modo, hacer que sus súbditos se acomoden a él, porque, sin duda, uno que está caído no puede enderezar a otros ni, si es ignorante, enseñar ni, si es desordenado, ordenar, o, si es indisciplinado, imponer disciplina, o gobernar, si no está bajo ninguna norma.

Pues, en realidad, los gobernantes temen por sus súbditos, pero los tiranos temen a sus súbditos; por eso, con el poder, aumenta su temor, pues temen a más personas, al tener poder sobre más súbditos.

Pues, entre los débiles, los humildes y los simples ciudadanos la insensatez unida a la falta de poder resulta finalmente inofensiva, (...); en cambio el poder, unido a la maldad, añade vigor a las pasiones, el mayor peligro está en que el que puede hacer lo que quiere, quiera lo que no debe

Pues no hay que entrar en los asuntos públicos por negocio y por afán de lucro. (...) Y los que, para entrar en la lucha política y la carrera hacia la gloria, componen un personaje, como los actores para salir al escenario del teatro, es preciso que se arrepientan de su acción, ya que, o se hacen esclavos de aquellos sobre los que pretenden gobernar o chocan con aquellos que quieren agradar.

Como si de aquí en adelante fueras a vivir en un teatro expuesto al público, arregla y pon en orden tu propio carácter. Y, aunque no es fácil alejar completamente el mal del alma, al menos aparta y suprime aquellas faltas que con más claridad se destaquen. Pues tú sabes que Temístocles, cuando estaba pensando en entrar en la política, se retiró de las orgías y de los festines.

Al lobo, dicen, no se le puede dominar por las orejas, a un pueblo y a una ciudad hay que conducirlos, sobre todo, por las orejas, no como hacen algunos inexpertos en la elocuencia, que, buscando en el pueblo maneras vulgares y groseras, lo arrastran por el vientre, ofreciéndole banquetes o dándole bolsas de dinero, o los que intentan dominarlo con favores o, más bien, embaucarlo, organizando constantemente espectáculos de danzas o combates de gladiadores

El discurso del político, sin embargo, no debe ser grandilocuente y teatral, como si estuviera pronunciando un elogio público y tejiendo una corona de palabras delicadas y floridas; el discurso del hombre que se dedica a la política, del consejero y del gobernante no deben aparecer ni habilidad ni destreza, ni se les tiene que alabar por su facilidad, su virtuosismo o su sutileza en el hablar, sino que su discurso debe estar lleno de sentimiento natural, de verdadera sabiduría, de franqueza paternal, de previsión, de inteligencia atenta, y, junto a la nobleza del contenido, ha de unir el encanto y el atractivo, que procuran la dignidad de las palabras y los pensamientos apropiados y convincentes

Y así, el que primero dijo que la soberanía popular fue destruida por el primero que compró sus favores, se dio cuenta, a la vez, que el pueblo pierde su autoridad cuando sucumbe a la corrupción. Pero los corruptores deben saber también que se destruyen a sí mismos cuando consiguen su reputación a costa de grandes dispendios, y que hacen poderosa y arrogante a la multitud, pues cree que tiene poder también para dar y quitar algo importante.

El hombre que se enriquece con los fondos públicos es un ladrón de templos y tumbas; y de sus amigos, por la traición y el falso testimonio, es un consejero desleal, un juez perjuro, un magistrado corrupto; en una palabra, un hombre no libre de ninguna injusticia. Por lo tanto, sobre este tema no es necesario añadir más cosas.

Los hombres que no aman el bien y sólo son amantes de los honores y del poder no ofrecen a los jóvenes oportunidad de actuación, sino que, por envidia, los reprimen y hacen que se marchiten, arrebatándoles la gloria, que es precisamente su alimento natural.

Y Anaxágoras, habiendo rechazado los honores que le había propuesta, pidió que el día del aniversario de su muerte se dejara jugar a los niños y se les descargara de sus deberes de estudiantes.

TEXTO 2 JAZMÍN

A pesar de, y quizás, debido a las revelaciones de Freud y otros psicólogos, la gente juega para ganar. Las formas de deportes, ajedrez y otras diversiones, son simbólicamente semejantes a las formas que adoptan los negocios, el amor y la batalla.

Al descorazonar gradualmente a los niños y negar a los adultos la posibilidad de jugar libremente. El impulso del jugar, aparece no solo en juegos de placer, sino en degradantes juegos de poder y engaño. Las personas acaban jugando menos entre ellas y más con y contra los demás.

Dado que, la civilización vive para competir y compite para vivir, no es fortuito que la educación esté profundamente inmersa en juegos de esfuerzo agresivo.

Hacer un mundo despreocupado, convertir la ética del trabajo en ética del jugar, significaría abandonar nuestro sentido de la urgencia, la prisa el tiempo es oro.¹⁷¹

15. SECUENCIA COLUMNA DE RESISTENCIAS

16. SECUENCIA LEY FUGA

MANIFIESTO CONTRA LA JUVENTUD.

1. Contra el síndrome juvenilista que infecta a la sociedad occidental y prestigia al sector más inútil, ignorante, vacío y conservador de sí misma: los jóvenes.
2. Contra los jóvenes en general de nuestro tiempo, por su actitud llorona y cobarde. Su falta de imaginación y generosidad. Su pasividad en las propuestas del futuro. Su ovejuna conversión en masas consumistas disciplinadas y acrílicas.
3. Contra los estudiantes. Hibernando en las cárceles de las aulas, que aceptan todas las vejaciones del sistema con el único objetivo de ganar algún dinero del día de mañana.

¹⁷¹ Allan Kaprow, *La educación del desartista*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007, pp. 60-63.

4. Contra los dóciles lameculos que creen que su juventud es un estado de gracia que les concede el don de la impunidad.
5. Contra los artistas jóvenes. Metástasis funesta; copiones, descerebrados. Satisfechos en sus ridículas aportaciones. Que todavía confían que el arte sea un mercado.
6. Contra la música juvenil. Contra la industria, los músicos, los grupos de tarados. Se les acaba su teatrillo: hasta los niños se están aburriendo de ustedes.
7. Contra las antros. Catedrales históricas donde el alma se disuelve en blando infierno. Bebedores de refrescos, bola de impotentes.
8. Contra la moda juvenil y su obsesión por las marcas. Jerarquía espuria, clasismo de calcetín que es escuela de racismo, ligereza de opiniones y desprecio por el otro.
9. Contra los jóvenes desempleados. Auténticas marmotas en posición sadomizable. Sacos repletos de autoestima, que no se inventan nada ni se van de casa, ni emigran, ni siquiera se disuelven en el aire. Sólo dejan de llorar mientras están bebiendo.
10. Contra la industria completa del juvenilismo con sus pontingues falsarios, sus modelos desfasados, su mensaje enfermo y mentiroso.
11. Contra los que se obsesionan con el cuidado del cuerpo. Los que pedaleando al infinito en un palmo del terreno disminuyen su grasa y su cerebro. Condenados al fin, a complejadas bestias, a trotar y trotar hacia la muerte.
12. Contra los que se cambian de cara; los rejuvenecidos. No nos engañan: sabemos que son realmente jóvenes, a pesar de la máscara.
13. Contra la estupidez general, que emerge, fluye, vuela y amenaza con ahogar con lo que de humano queda en esta nueva arquitectura de la nada.

18. TREINTA SEGUNDOS DE AMOR A LOS ESPECTADORES

19. UN MINUTO DE ODIO A LOS ESPECTADORES

20. SECUENCIA DE GUERRA

TEXTO JAZMÍN 3

Solo cuando artistas activos dejen voluntariamente de ser artistas podrán cambiar sus habilidades en algo que el mundo puede emplear: en jugar. El jugar como moneda corriente. La mejor forma de aprender a jugar es con el ejemplo y los des-artistas pueden darlo. En su nuevo papel como educadores, lo único que tienen que hacer, es jugar, como antes lo hacían, bajo la bandera del arte.

Reemplazar artista por jugador, como si se adoptara un pseudónimo, es una manera de alterar una identidad fijada y una identidad cambiada es un principio de movilidad, de ir de un lado a otro.

La obra de arte, una especie de paradigma moral, para una ética del trabajo caduca se está convirtiendo en jugar.¹⁷²

21. SECUENCIA DE BARRIDAS

FORTALEZAS Y DEBILIDADES DE LA UNAM.

Dr. Jorge Carpizo, abril de 1986.

- Con el pase reglamentado y las presiones políticas para admitir a los egresados de las preparatorias populares, la UNAM limita los lugares de ingreso a los alumnos que participan en el concurso de selección.

¹⁷² Allan Kaprow, *La educación del desartista*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007, p. 68.

- La facilidad y el bajo precio del examen extraordinario han conducido a los estudiantes a una actitud de un mínimo esfuerzo; la institución desperdicia recursos y abate las exigencias académicas.
- Muchos estudiantes no valoran el costo real de su educación ni la aprovechan como deberían, defraudándose a sí mismos y a la sociedad que paga sus estudios.
- Algunos alumnos reciben patentes profesionales, sin que se plantee si tienen una función que cumplir en la realidad nacional, o si van a estar en condiciones de ocupar un lugar productivo en la fuerza de trabajo.
- Existe ausentismo entre el personal académico que no asume sus labores como un compromiso principal. En varias facultades y escuelas los profesores no presentan su programa de trabajo ni su informe de actividades. Ante el deterioro del salario del personal académico muchos profesores se emplean en otros lugares. Existen profesores que, sin trabajar, cobran un salario.
- Quien puede contratar al personal académico va formando su grupo sin consideración de lo académico y para garantizar que los grupos de presión estén tranquilos. No se justifica el incremento de nombramientos. El banco de horas se ha utilizado para fines distintos a los marcados por la legislación.
- La productividad y el compromiso del personal administrativo no siempre son los deseables. Existe personal que se escuda en la imagen del sindicato para no cumplir sus tareas.
- Tenemos una Universidad gigantesca y mal organizada que favorece la inercia e inamovilidad; se ha perdido el buen sentido de competitividad para superarse.
- La Universidad, por sus dimensiones y su importancia en el país, posee un peso político, lo cual hace que diversos sectores la contemplen más como una institución política que académica. La tranquilidad política se ha sobrepuesto a los valores académicos. Tratar de desvirtuar los fines de la Universidad o usarla políticamente, la lesiona en lo profundo y daña a México.

Conflictos de la UNAM

- 1910
 - Fundación de la Universidad Nacional de México por Justo Sierra el 22 de septiembre aún durante el régimen porfirista. Justo Sierra dice en su discurso inaugural que la Universidad del siglo XX no tiene “árbol genealógico”
 - Díaz desconoce la representación de Rubén Darío en México luego de que E.U. rompiera relaciones con Nicaragua. Los estudiantes se manifiestan en contra de ideología estadounidense.
- 1912
 - Los estudiantes se manifiestan en contra del gobierno de Madero ya que los estudiantes eran nacionalistas y Madero revolucionario.
 - En esta época Vasconcelos dice que los universitarios son una “clase social degenerada”
 - Los estudiantes no simpatizan con las ideas de Zapata.
- 1913
 - Los estudiantes se manifiestan a favor del gobierno de Huerta cuando éste detiene el avance estadounidense en las costas de la República.
 -
- 1920

- Vasconcelos es designado rector y se preocupará más por la formación básica que por la superior.
- Hace el escrito de La raza cósmica.
- 1929
 - Bassols, director de la Escuela de Jurisprudencia ordena que se aplique el sistema de reconocimientos trimestrales a los alumnos a lo que estos se oponen y estalla una huelga.
 - El presidente Portes Gil da la autonomía que resulta limitada ya que el gobierno sigue teniendo injerencia sobre las autoridades de la Universidad, supervisa su funcionamiento que debe de estar bajo la ideología revolucionaria.
 - Se aprueba autonomía y se pasa a llamar Universidad Nacional Autónoma.
- 1933
 - Polémica Caso-Lombardo donde el primero se manifestaba a favor de la libertad de cátedra y el segundo de la aplicación del materialismo dialéctico.
 - El presidente Abelardo Rodríguez presenta iniciativa de autonomía total.
 - Se da aplicación de autonomía total donde la Universidad pasa a llamarse Universidad Autónoma de México y el gobierno renuncia a subsidiar más la institución.
 - Gómez Morín (uno de los futuros fundadores del PAN) es nombrado rector y sobrelleva la penuria económica de la Universidad.
- 1934
 - El Estado busca impartir la toda la educación a partir de la ideología socialista.
 - La Universidad se manifiesta en contra de la reforma al artículo 3º de la constitución y a favor de la libertad de cátedra.
 - El presidente Cárdenas amenaza con quitar la autonomía pero en su lugar crea el IPN.
- 1945
 - Durante la presidencia de Ávila Camacho la Universidad es abrazada por el gobierno y se le restituyen los subsidios.
 - Pasa a llamarse Universidad Nacional Autónoma de México.

4.2 Entrevistas:

Entrevista realizada a Alberto Villarreal por Jazmín Arizmendi acerca del proyecto *Desmontaje hecho en CU* vía correo electrónico, el 1º. de noviembre de 2010.

¿Quiénes son tus padres? ¿A qué se dedican?

-Raúl Villarreal.

Productor de televisión. Amante de la televisión. Entre sus hazañas se cuenta que él dirigió cámaras en el estadio azteca de México 86 cuando cayó el gol de la mano de dios y el mejor de la historia de Maradona. Podría decirse que las imágenes vistas una y otra vez (y que de hecho en argentina venden en unos libritos-cinematográficos) son obra suya.

Paseador de mí por foros televisivos a muy temprana edad. (Eso ya explica todo ¿no?)

Marina Díaz de Bonilla

Lectora compulsiva. Mística Rosacruz. Ser amado por todo el que la conoce.

(Bueno, ya podemos intuir de qué madera está hecho).

¿Porqué decidiste dedicarte al teatro y sino qué hubieras hecho?

-Me dedico al teatro para ganarme la vida. En realidad soy escritor, pero no puedo dedicarme a la vida literaria porque dejaría de ser escritor para volverme oficiante de escritor. Así que me gano la vida en el teatro para ser un escritor libre del ansia publicatoria. Esa es la verdad.

¿Qué hubiera hecho? Quizá física: números que representan la realidad o arqueología. Guía de turistas de esos que inventan todo.

¿Algún momento decisivo en tu vida profesional? ¿Cuál?

-Cuando en el estreno de *Máquina-Hamlet* según yo todo salió mal. Salimos avergonzados a ver al público. Nunca he sentido tal desasosiego. Una mujer se me acerca y me dice: "aquí ha caído un rayo y todos fuimos quemados". Aprendí humildad y de mi ceguera.

¿Algún gran maestro que te haya dicho algo importante en tu vida? (como de esas revelaciones de gurú a discípulo)

-Muchas.

Soy un privilegiado por mis maestros/amigos:

Margules, Ripstein, Jodorowski, Valencia, Pinter...

Creo que cuando le dije a Jodorowski que era de mis maestros, y él volteó burlón y me dijo: "pues ya es hora de que mates a tus maestros, Alberto."

¿Cómo fue tu infancia? (en la escuela) o fuera de...

-Feliz. Mucho. Sigo en ella, pero el adulto que llevo dentro se me sale mucho.

Era el típico niño jodón de otros.

¿Cuántos hermanos tienes, a qué se dedican?

-1 hermana.

Directora ocasional de teatro (sabía pues), terapeuta de profesión.

¿Qué otra cosa te hubiera gustado hacer?

-Miles.

Si fuera 100 % honesto me iba ahora mismo a dedicarme a asuntos portuarios, navegación y caza de monstruos marinos. Como vez, soy un cobarde.

¿Qué pensabas de los festivales de la escuela o las pastorelas? ¿Tú participabas?

-En el kínder sí hice dos producciones.

En secundaria y prepa ponía palomas (cohetes pues) en los botes de basura. Cuando las "estudiantinas" tocaban prendía la paloma y los rociaba de basura de noche colonial. Era feliz, mi mejor montaje. Era más un saboteador entonces.

¿Cómo te fue cuando entraste al colegio de teatro?

-Mal, me odiaban porque venía de escuela particular. Así que me enfrenté al CCHsur, prepa 9 y CEDARTS. Iba en la mañana a la UNAM y por la tarde al diplomado de escritura en SOGEM. Así que estudiaba todo el día. El fin de semana montaba obras y trabajaba con una compañía estable, así que vivía sumergido aprendiendo. Fue época feliz.

¿Quiénes fueron tus maestros? (memorables o risibles)

-Memorables: Valencia y Rosas.

Risibles: los de todos, drogadictos, vagabundos, los de los tacos de canasta, etc.

¿De qué errores aprendiste más?

-De los más dolorosos claro, de lo que no se logró debido a mi mediocridad, de lo que nadie se dio cuenta más que yo.

Tu experiencia en CU...

-Hermosa. Es un poema CU. Soy su ciudadano.

¿Cuál fue tu panorama cuando terminaste la carrera?

-Seguir trabajando, comencé a dirigir a los 19, así que ya venía encarrerado.

¿Cuál fue tu primer trabajo?

-(¿como director, supongo, verdad?) *El Guardaguas*. Una adaptación del cuento de Arreola que yo mismo hice en 1997.

¿Ha cambiado tu perspectiva desde que saliste hasta ahora?

-Muchísimo, cambia a diario, es móvil, arrastra, ella me lleva de la mano.

¿Cómo definirías tu trabajo?

-Como todo trabajo es indefinible. Definir es poner fin, límite, y eso es lo que no quiero.

¿Cuáles son las palabras o conceptos que tú siempre consideras para trabajar?

-Quizá: develación, flujo, dar inspiración.

¿Alguna anécdota de algún obstáculo, profesionalmente hablando, que no hayas podido resolver o sí y cómo lo hiciste?

-Cada obra es un obstáculo que no se resuelve. Es una tensión irresoluble entre vida y teatralidad. Lo encantador de esto es que siempre es distinto y cada obra renace a cada función.

¿Por qué escogiste dirigir y escribir tus obras?

-Es más divertido.

¿Cuáles han sido tus maestros más grandes en la historia, en el arte, en la literatura o en la filosofía?

-Wow muchos.

Fellini, Tarkovski, Rembrandt, Shakespeare, Heráclito, Pico della Mirandola, Giordano Bruno, Picasso, Cervantes, Velásquez, Goya, Celan etc., etc., muchos.

¿Cómo nace el proyecto de Artillería Producciones?

-Como un equipo de gente con afinidades para crear condiciones de trabajo. Nace en 2001 con gente que ya no está. Ha sido una herramienta que se ha ido pasando de mano en mano.

¿Cuáles son tus planes de trabajo a futuro, México o el extranjero? ¿Por qué?

-En México, España y Brasil.

Quiero dejarme atrás. Necesito buenos cómplices.

Entrevista a Alberto Villarreal por: *Informador.com.mx*. Consultado el: 1º. Feb. 2013 en: <https://www.informador.com.mx/cultura/2012/395684/6/el-teatro-no-tiene-poder-alberto-villarreal.htm>

El teatro no tiene poder: Alberto Villarreal¹⁷³

Para el director y dramaturgo mexiquense, las puestas en escena son "un modelo de exposición: refinado, absurdo, lúdico y lúcido, pero nada más"

GUADALAJARA, JALISCO (07/AGO/2012).-*Desierto bajo escenografía lunar* fue la última obra de Alberto Villarreal en su visita a Guadalajara. Ya había —con apoyo de la Universidad de Guadalajara— dirigido con actores locales *Desaire de Elevadores*, otra obra de su autoría, que repartió sin piedad las opiniones del público y la comunidad artística.

De los directores y dramaturgos de esta generación, las opiniones acerca del trabajo de Alberto (Ciudad de México, 1977) no son unánimes y por eso llama tanto la atención. Pero eso sí, ni locales ni nacionales desestiman su talento para acercarse al teatro desde una coordenada diferente. Dicen, que su desarrollo ha consistido en poéticas teatrales en contaminación con las formas clásicas. Para él, en términos nacionalistas, no existe esta idea del teatro mexicano, de alguna manera todos queremos que colapse nuestra visión de la realidad, y la cultura no puede dominar el instinto.

Villarreal es egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y ha tomado diversas especialidades en España y Argentina. Según Luis Mario Moncada, la ópera prima como director de Villarreal data de 1998, luego en el año 2000 dirige *Máquina Hamlet, vía crucis con transeúntes*, para proseguir con *De bestias, criaturas y perras* de Legom. Autor pues de *Deshuesadero y sangre basura*, *Perfumes y tentaciones para una mujer muerta*, *Réquiem de cuerpo presente* para Alonso Quijano. Luego escribió-construyó su trilogía de ensayos: *Ensayo sobre la inmovilidad*, *Ensayo sobre la melancolía* y por último *Ensayo sobre débiles*. "Cuando trabajo", dice, "pretendo ubicarme en estas leyes de lo paradójico, en estos términos, dirección o dramaturgia me suenan como pequeñas ciencias ingenuas. Su trama es tan fina que al dividir las hay que dar demasiadas explicaciones de cómo se separan. Esos son asuntos de la crítica, no del trabajo diario en el montaje o desmontaje donde todo es una parrilla de juegos" señala.

¹⁷³ En: www.informador.com.mx, <http://www.informador.com.mx/cultura/2012/395684/6/el-teatro-no-tiene-poder-alberto-villarreal.htm>

El teatro, para él, “es un modelo de exposición: refinado, absurdo, lúdico y lúcido, pero nada más. No tiene poder, se le otorga. Su capacidad de ser neutro lo hace susceptible de ser sagrado, negocio, divertimento u objetivo estético”

—¿Dónde sitúas el poder del público joven?

—No creo que tenga un poder sino un instinto. Poder se refiere al uso de la fuerza para producir algo. El instinto es algo que guía sin causa, sin finalidad. Creo que el público joven aún no asiste al teatro para lograr algo, llega a él por casualidad, por gusto y porque sí. Su instinto es fuerte, es más un olfato que el músculo del poder. En ese sentido no lo tiene y me alegro que así sea.

—Hemos traspasado la era de la información, el mundo virtual ¿para qué vamos al teatro?

—No hay un para qué. Cada obra, cada situación escénica responde en su hacer y se acaba en su hacer. No hay un para qué universal. Cada persona se pierde y se halla en él de diferentes formas (...) El arte responde preguntas absurdas también, ese es su privilegio. Seguimos siendo un animal asustado que pide compasión, eso la tecnología no va a calmarlo, a veces, el teatro, lo apacigua, y de aquí surgen posibles porqués.

—Teatro mexicano en territorio mundial ¿dónde está? ¿Quiénes somos a escala internacional?

—Esa pregunta encierra un nacionalismo parecido al de los Juegos Olímpicos. No hay tal cosa como teatro mexicano, el teatro es muy diferente dependiendo las ciudades del país. Hay un teatro del DF, otro de Guadalajara, otro de Tijuana. Me parece una ilusión clasificatoria válida para la crítica pero irreal. Sólo somos las personas que lo hacemos y esas son más o menos conocidas y valoradas fuera según su propio trabajo, y el impulso de las instituciones que los hacen llegar. Hay teatros más referenciales como el teatro alemán, el teatro argentino, pero éstos no son más que fórmulas de festivales, al estar ahí, en sus ciudades queda claro que ese término se refiere a un pequeño grupo de una ciudad concreta. Si se quisiera contestar la pregunta, sólo podría hacerlo un extranjero. Nosotros nos tenemos demasiado cerca para vernos.

—Dice Peter Brook que la catarsis es un concepto que hemos comenzado a olvidar. ¿La gente de hoy está dispuesta a la catarsis?

—Lo está. Creo que la gente la busca, todos queremos que colapse nuestra visión de realidad, sentir hasta sus últimas consecuencias es una pulsión del cuerpo y de la inteligencia. No estoy de acuerdo con Brook. Somos nosotros lo que debemos encontrar el tejido bajo el que se genera en nuestros días. Esa postura es creer demasiado en la idea de civilización, creer que la cultura puede domar nuestro instinto, no lo creo, insisto que seguimos requiriendo los mismos procesos internos. Lo que caduca es nuestra idea de catarsis como museo, como referente a los clásicos.

— ¿Crees que hay una frontera o un abismo entre el teatro y el cine?

—Sí y afortunadamente. Son muy diferentes, de la presencia de la ficción y de lo concreto del teatro a la luz proyectada sobre una pantalla hay una enorme diferencia. Ambos son procedimientos sustanciales, me alegro que existan y sean tan distintos. Uno no puede lograr lo que genera el otro.

—Los clásicos ¿están vigentes?

—Siempre, por eso son clásicos. Lo que varía es la forma de leerlos.

— ¿Qué tiene de tragedia griega el regreso del PRI a Los Pinos?

—Nada. La tragedia griega es un procedimiento que tiene mucho que ver con lo sagrado. Esto tiene otra conformación de imaginario que no tiene que ver con lo griego. Por supuesto hay comportamientos humanos universales que se encuentran evidentes. Pero yo me refiero a lo medular, a la sustancia, no a las equivalencias evidentes. Pero sí tiene mucho que ver, como ha reflejado en sus obras Luis Mario Moncada con el Antiguo Orden de Anáhuac, con la colonia. También ahí, en esa época hay teatralidad que vale la pena revisar.

—Debe haber dramaturgia para que exista el teatro ¿en serio?

—No. El teatro es el hecho en sí. Sólo se requiere lo que estará ahí. La dramaturgia es un procedimiento entre muchos. Desde 1909 Gordon Craig lo aclaró en sus escritos. Lo sorprendente —y qué bueno que así sea— es que la pregunta lleve 103 años haciéndose.

—Hay cosas que sólo puede decir la danza y hay cosas que sólo pueden decir las palabras, ¿para qué decimos las palabras? ¿Y el teatro?

—Porque hay cosas que sólo se pueden decir en palabras, y otras en movimiento. Aun así, es un punto de vista muy reducido, el teatro, el arte no dice, es el suceso de algo inexpresable, un contagio en términos de Artaud, querer reducirlo a lingüística, a esquema comunicativo, es reduccionista, tratar de simplificarlo.

—¿Qué hicieron por ti Martín Acosta, Jaime Chabaud y Luis Mario Moncada?

—Me enseñaron su visión y su postura con generosidad. Me abrieron puertas, me otorgaron confianza. Les debo mucho, han sido maestros tan generosos que se han hecho pasar por colegas, pero su influencia siempre estará por delante de mi capacidad de agradecerles.

—Ya han caído los dogmas, ¿tendremos otros héroes? ¿Otra Pina Bausch? ¿Otro Brook?

—Sí. Los héroes son necesarios dentro y fuera de las ficciones. Los héroes inspiran, hacen saber que es posible. Ya hay otros, habrá más.

—La crisis, ¿nos hará mejores?

—La crisis dejará ver la calidad y la sustancia de cada quien. También la abundancia corrompe, al igual que la fama y el establecerse en un sistema. Así que ese no será un factor tan determinante.

—Cuéntanos una breve historia con un final muy cercano a nosotros.

—Aquí un apunte que de hecho creo que responde:

Una pequeña serpiente se había perdido.

Su madre no había tenido la precaución de explicarle el regreso a casa.

Ella se encontró con una mujer en un árbol.

La pequeña serpiente repitió algunas cosas que había escuchado por ahí.

¿No es verdad que Dios ha dicho...

Comenzó diciendo.

Y repitió desordenadamente lo que había escuchado por ahí.

Luego siguió su camino. Su madre la encontró por la noche.

Le cocinó ratones en dulce porque estaba feliz de haberla encontrado.

Le cambió la piel y la acostó a dormir.

FRASE

"La crisis dejará ver la calidad y la sustancia de cada quien"

Alberto Villarreal, director y dramaturgo.

www.teatro.unam.mx





EL ATENTADO
De Jorge Irujo y Angélica
Dirección: Carlos Cordero
Sábado 11:00 hrs.

LOS CABECILLAS
De Héctor Molina
Dirección: Carlos Cordero
Domingo 11:00 hrs.

CARRO DE COMEDIAS DE LA UNAM
Festejando el bicentenario

Entrada Libre
Foro del Centro Cultural Universitario

DESMONTAJE HECHO EN CU
Del 18 de septiembre al 14 de noviembre
Sábados y Domingos 12:30 hrs.
Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Dr. José Nieto Robles
Rector

Dr. Sergio M. Álvarez Martínez de Castro
Secretario General

Lic. Enrique del Val Olajoso
Secretario Administrativo

Mtro. Javier de la Torre Hernández
Secretario de Desarrollo Institucional

M.C. Benito Jesús Sureda Val
Secretario de Servicios a la Comunidad

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Mtro. Jesús del Valle y Lozano
Coordinador

Mtro. Enrique Singer
Director de Teatro

TEATRO UNAM

Director
Enrique Singer

Jefa del Depto. de Teatro
Charlene Duán

Jefa del Depto. de Producción
Maricelo Romano

**Jefa del Depto. de Prensa
y Relaciones Públicas**
María del Carmen Rodríguez

Jefe de la Unidad Administrativa
Alfredo Escobar





Cultura.UNAM
Programa de mano

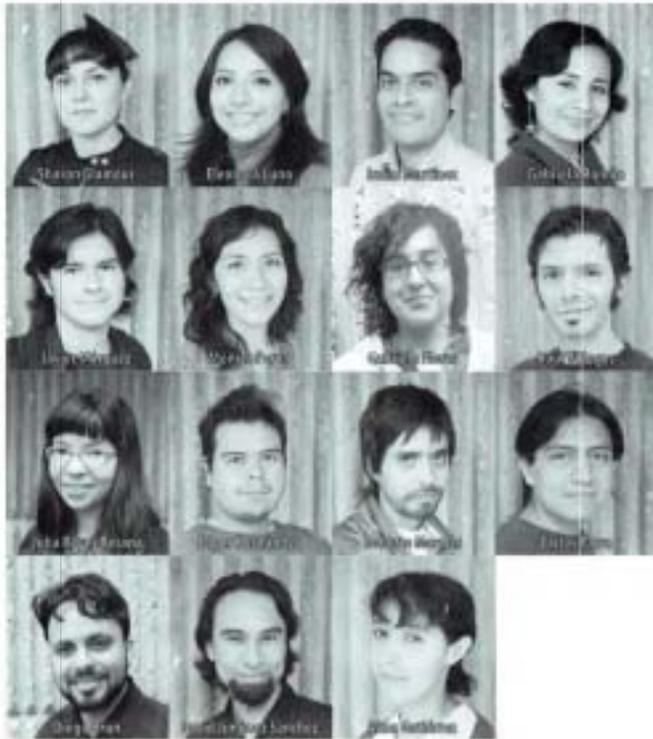
**Desmontaje
hecho en CU**

Autor y director
Alberto Villarreal



ALBERTO VILLARREAL Actor y director

(México 1977) Escritor y director de teatro. Fundador y director artístico de Aesthetix Producciones y La Madrugada Teatro. Sus principales textos son: *Almuerzo de una empujona a vapor* escrita y producida para el Centro Cultural Villa flor de Guadalupe, Perote; *Ensayo sobre el diablo* escrita en la residencia del Royal Court Theatre de Londres Inglaterra; *Plena satisfacción de los que han desafiado* con su tesis producida por el Teatro Mori de Santiago de Chile y *Después de cincuenta* desarrollada con el Lark Centre de Nueva York y publicada por Editorial el Milagro. Como director sus principales ensayos son: *El cuerpo sobre la eternidad* y *El cuerpo de la mujer* para el Centro Cultural. Actualmente es profesor de la Carrera de Teatro en la UNAM e imparte el curso de Escritura Postdramática en la Fundación para las Letras Mexicanas.



INAUGURACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL

(Fragmento del discurso en el acto de la inauguración de la Universidad Nacional de México, el 22 de septiembre de 1910)

Me la imagino así: un grupo de estudiantes de todas las edades sumadas en una sola, la edad de la plena aptitud intelectual, formando una personalidad real a fuerza de solidaridad y de conciencia de su misión, y que, recurriendo a toda fuente de cultura, brote de donde brotase, con tal que la linfa sea pura y diáfana, se propusiera adquirir los medios de racionalizar la ciencia, de mexicanizar el saber. El telescopio, al cielo nuestro, sumario de asterismos prodigiosos en cuyo negro, hecho de misterio y de infinito, fulgaran a un tiempo el septentrión, inscribiendo eternamente el surco ártico en derredor de la estrella virginal del polo, y los diamantes siderales que clavan en el firmamento la Cruz austral; el microscopio, a los gérmenes que bullen invisibles en la retorta del mundo orgánico, que en el ciclo de sus transformaciones incesantes hacen de toda existencia un medio en que efectuar sus evoluciones, que se emboscan en nuestra fauna, en nuestra flora, en la atmósfera en que estamos sumergidos, en la corriente de agua que se desliza por el suelo, en la corriente de sangre que circula por nuestras venas, y que conspiran con tanto acierto como si fueran seres conscientes, para descomponer toda vida y extraer de la muerte nuevas formas de vida.

Asíto Sierra



La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM,
a través de la Dirección de Teatro y el Colegio de Literatura
Dramática y Teatro de la FFyL y Artillería Producciones, presentan

DESMONTAJE HECHO EN CU

Autor y director: **Alberto Villarreal**

Texto de Alberto Villarreal, con colaboración de Javier Márquez y Mónica Perea, que incluye textos de: Platón,
Giles de Retzius, Aulo Gellio, Dr. José Casuso, Melchior, Allan Kaprow y otros estudios de páginas web
de la UNAM, periódicos de circulación pública, unos de ellos, obras inventadas y otras falsas.

Actores, alumnos de la FFyL

Jazmín Arizmendi
David Blanco
Andrea Cosette Borges
Gabriela Del Rio Araiza
Balam Garfias
Valentina Garibay
Mertli Gutiérrez Carreón
Stefi Izquierdo
Alma Aurora Löwy Ocaña
Lilán Millán
Gilary Negrete
Luis Daniel Pérez
Francisco Pita
Mariel Rodart
Liliana Rojas
Armando Ventura
Jimena Vera

Departamento de dirección de los alumnos de la FFyL:
Sharon Glamour, Eleonora Luna Reyes, Isaiás Martínez, Gabriela Román
Departamento de dramaturgia de los alumnos de la FFyL:
Javier Márquez, Mónica Perea

Investigación en derechos del espectador: Gabriela Flores

Asesoría en acondicionamiento físico: Raúl Villegas
Iluminación, espacio escénico y vestuario: Julia Reyes Retana

30 tíos: Edgar Hernández, Roberto Morales, Carlos Parra

Artillería Producciones:
Dirección: Alberto Villarreal
Director de producción: Diego Brun
Asistente de dirección: David Jiménez Sánchez
Producción ejecutiva: Alma Gutiérrez

Diseño de imagen gráfica: Carlos Somoza
Diseño gráfico: Ammar Said
Fotografía: José Jorge Carreón
Producción ejecutiva: Andrea Póceros y Ricardo de León
Producción: Dirección de Teatro UNAM

*Canción propia de la obra "BABA, Ediciones Artísticas 2008"



teatro unam

**Desmontaje
hecho en CU**

Autor y director: **Alberto Villarreal**
Con Alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro
de la Facultad de Filosofía y Letras

Del 18 de septiembre al
14 de noviembre de 2010

Sábados 12:30 hrs.
Domingos 12:30 hrs.

Entrada Libre
Cupo limitado

Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

www.teatro.unam.mx

Postal promocional de la obra de Teatro *Desmontaje hecho en CU*, dirigida por Alberto Villarreal y presentada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía: José Jorge Carreón

Fotografía 1. Escena de *Secuencia de zapatos* de *Desmontaje hecho en CU*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía: José Jorge Carreón

Fotografía 2. Escena de la *Secuencia de tabla* con fondo musical de *Fiebre de UNAM* por la banda de *Los 30 Tíos*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía: José Jorge Carreón

Fotografía 3. Escena de la *Secuencia de tabla* con fondo musical de *Fiebre de UNAM*, por la banda de *Los 30 Tíos*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía: José Jorge Carreón

Fotografía 4. Escena de estudiantes muertos durante la *Secuencia de guerra*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía 5.. La banda de *Los 30 Tíos*, maqueta de Rectoría de CU y corista. *Desmontaje hecho en CU*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía 6. Escena de *Los derechos de los espectadores* con maqueta de la Biblioteca Central de CU, al fondo la banda de *Los 30 Tíos*, maqueta de Rectoría de CU y corista, *Desmontaje hecho en CU*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.



Fotografía 7. Camerino de actrices después de función. *Desmontaje hecho en CU*, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, 2010.

4.4 Fuentes

Castro, Antonio, *La crisis como método, Entrevista con Alberto Villarreal*, Letras Libres, México DF, Junio, 2008. Año X, No. 114.

Chevallier, Jean-Frédéric, (Coordinador), *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, México DF, UNAM, Escenología, Proyecto 3, Noviembre 2004.

García Barrientos, José Luis, "Teatro posdramático y juegos (de manos) con la realidad", *Paso de Gato*, México DF, enero -marzo 2008 no.32.

De Toro, Fernando, *La(s) Teatralidad(es) posmoderna(s)*, Revista de Teatro Repertorio, México DF, marzo de 1994, número 29.

De Toro, Fernando, *Semiótica del Teatro, del texto a la puesta en escena*, Ed. Galerna, España, 2008, 408 pp.

Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, ABADA Editores, Madrid, 2011.

Kantor, Tadeusz, *Lección en Milán, El espacio escénico*, Revista de teatro Repertorio, enero-marzo 1990, número 13.

Kaprow, Allan, *La educación del desartista*, Madrid, Ardora Ediciones, 2007.

Moncada, Luis Mario (compilador), *Versus Aristóteles-Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México DF, Anónimo Drama, 2004, 124 pp.

Moncada, Luis Mario, "Siete años en ensayos, de Alberto Villarreal", <http://reliquiasideologicas.blogspot.mx/2011/08/siete-anos-en-ensayos-de-alberto.html>, 07 de febrero de 2013.

Partida Tayzán, Armando, *Modelos de Acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, Colección Seminarios, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Editorial ITACA, México DF, 2004, 237 pp.

Villarreal, Alberto, "Puesta en texto de una apuesta en duda", Revista Paso de Gato, enero marzo 2008, Año 6, número 32.

Villarreal, Alberto, "Seminarios para incendiarios", Revista Paso de Gato, octubre-diciembre, 2004, Año 3, no. 19.

Villarreal, Alberto, *Siete años en ensayos*, Ed. Teatro sin paredes, México, 2011.

Villarreal, Alberto, *Tres años en Des-aprendizajes*, Teatro Sin Paredes, México DF, SOGEM, Departamento de Teatro, 2012, 158 pp.

www.informador.com.mx

<http://www.informador.com.mx/cultura/2012/395684/6/el-teatro-no-tiene-poder-alberto-villarreal.htm>