



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INDIVIDUALIDAD CREATIVA DEL TEATRO UNIPERSONAL EN MÉXICO.  
ESTUDIO DE CASO: *CASTING PARA ACTOR SIN COMPETENCIA***

**T E S I S**

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

**P R E S E N T A:**

**DAVID ANTONIO RODRÍGUEZ BLANCO**

**DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA**

**SINODALES:  
MTRO. LUIS FERNANDO OREA RAMOS  
LIC. TANIA YABEL MAYRÉN DEGOLLADO  
LIC. FRANCISCO JAVIER NUÑO MÁRQUEZ  
LIC. MIGUEL ANTONIO DEL CASTILLO PAREDES**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*Bienaventurados aquellos actores que realizan unipersonales,  
porque suyo será el reino de la verdad en el escenario.*

Betty, Luis, Francisco y Ludmila

Ren y Jorge

Yzza y Frances

Martha

Ludwig

Tania, Javier y Miguel

Carlos y Lily

Adrián, Gerardo y Conchi

DFiccionA\_teatro

los de ayer/los de hoy/los de mañana

POR SER. POR ESTAR

GRACIAS

## ÍNDICE

<b>I. UNIPERSONAL Y MONÓLOGO. DEFINICIÓN, DIFERENCIAS Y CONTEXTO HISTÓRICO.....</b>	<b>9</b>
1.1. ¿QUIEREN MONÓLOGO? .....	9
<i>Significado de monólogo.....</i>	<i>10</i>
<i>Monólogo. Función dramática y forma literaria.....</i>	<i>11</i>
<i>Modalidades discursivas del monólogo .....</i>	<i>13</i>
<i>Historia del monólogo: formas monologales a través del tiempo y sus diferencias .....</i>	<i>14</i>
1.2. Y LLEGÓ EL UNIPERSONAL AL SIGLO XX .....	25
<i>Significado de unipersonal .....</i>	<i>25</i>
<i>Monólogo vs. Unipersonal .....</i>	<i>26</i>
<i>Teatro de valija ¿factor económico o elección estética?.....</i>	<i>29</i>
<i>El unipersonal como producto de la posmodernidad.....</i>	<i>30</i>
<b>II. RELEVANCIA DE LA PIEZA UNIPERSONAL EN EL TEATRO DE LA ACTUALIDAD EN MÉXICO Y EL PROCESO INDIVIDUAL DE SUS CREADORES MEXICANOS.....</b>	<b>35</b>
2.1. APRENDER EN SOLEDAD ESCÉNICA .....	35
2.2. RELEVANCIA DEL UNIPERSONAL EN MÉXICO .....	36
2.3. PROCESOS DE CREADORES MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS DE UNIPERSONAL .....	42
<i>Construcción de una entrevista para desmenuzar distintas metodologías del proceso creativo. ....</i>	<i>44</i>
2.4. ¿DESDE DÓNDE UNIPERSONALIZAN LOS MAESTROS? .....	46
<b>III. METODOLOGÍA AUTONARRATIVA Y PRELIMINARES INDIVIDUALES DE UN MONTAJE UNIPERSONAL .....</b>	<b>57</b>
3.1. PARADIGMAS DE LA INVESTIGACIÓN TEATRAL (IN SITU) .....	58
3.2. AUTOETNOGRAFÍA Y AUTONARRATIVA PARA INVESTIGARSE.....	60
3.4. ANTECEDENTES: ¿DE DÓNDE SURGE LA NECESIDAD DE HABLAR DE LOS CASTINGS, DE MÍ MISMO Y DEL CONTEXTO GREMIAL DE LOS ACTORES? .....	62
<i>“Desmontaje” y “Apócrifo” o Un profesional del descalabro teatral.....</i>	<i>62</i>
<i>Los Buenos Aires. Porque viajar es respirar, transpirar e inspirarse .....</i>	<i>67</i>
<i>Alcanzar la gloria en televisión: Ser extra glorificado .....</i>	<i>69</i>
<i>No tengo competencia: El universo del casting en México .....</i>	<i>71</i>
<i>Un actor debe adaptarse a lo que le pidan. A un medio hostil, pretencioso, sectario y centralizado, por ejemplo. ....</i>	<i>75</i>
<i>Actores sin competencia. Influencia de artistas del unipersonal .....</i>	<i>80</i>
<i>Currículum pornográfico. O de cómo sublimar una experiencia, en su momento, vergonzosa. ....</i>	<i>80</i>
<i>La autenticidad y su vigencia .....</i>	<i>84</i>
<b>IV. CASTING PARA ACTOR SIN COMPETENCIA. LA AUTENTICIDAD EN EL PROCESO CREATIVO DE MI UNIPERSONAL .....</b>	<b>87</b>
4.1. DRAMATURGIA: EL PRINCIPIO INDIVIDUAL CREATIVO QUE NUNCA DEJÓ DE REGENERARSE .....	88
<i>Sonata para actor desempleado. Primer tratamiento. ....</i>	<i>88</i>
<i>Casting para actor sin competencia. Segundo tratamiento.....</i>	<i>90</i>

<i>Las aportaciones de un cortometraje y la reivindicación del actor. Tercer tratamiento.....</i>	<i>91</i>
<b>4.2. PROCESO DE MONTAJE: COLABORADORES Y MI INVOLUCRAMIENTO EN CADA ÁREA DE TRABAJO .....</b>	<b>93</b>
<i>Dirección escénica vs Dirección artística.....</i>	<i>95</i>
<i>Actuación ¿Proceso en solitario y a la vez acompañado?.....</i>	<i>97</i>
<i>Asesoría musical: Mr. Cellophane y su recontextualización.....</i>	<i>99</i>
<i>Trabajo videoartístico: El soporte visual del proyecto .....</i>	<i>101</i>
<i>Coreografías. Explotar mis habilidades escénicas, y darle ritmo y versatilidad a la puesta.....</i>	<i>102</i>
<i>Vestuario / Iluminación / Escenografía. Apostar por elementos mínimos.....</i>	<i>104</i>
<i>Producción. Mi eterno Talón de Aquiles.....</i>	<i>105</i>
<b>V . CONCLUSIONES .....</b>	<b>109</b>
<b>VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (FUENTES CITADAS).....</b>	<b>114</b>
<b>VII. BIBLIOGRAFÍA (FUENTES CONSULTADAS) .....</b>	<b>119</b>
<b>VIII. ANEXOS.....</b>	<b>120</b>
<i>ENTREVISTA ÍNTEGRA A ADRIÁN VÁZQUEZ .....</i>	<i>120</i>
<i>ENTREVISTA ÍNTEGRA A CONCHI LEÓN .....</i>	<i>127</i>
<i>ENTREVISTA ÍNTEGRA A GERARDO TREJOLUNA .....</i>	<i>132</i>
<i>LINKS A TRABAJO AUDIOVISUAL COMPLEMENTARIO.....</i>	<i>143</i>

## INTRODUCCIÓN

Se dice que el teatro es un trabajo en equipo. Yo creo que en definitiva lo es, pues resulta difícil concebir un montaje profesional sin director, productor, diseñadores, realizadores, actores y operadores técnicos. ¿Qué pasa cuando solamente hay un actor en escena y éste decide asumir la mayoría de los roles? ¿La individualidad le resta profesionalismo al trabajo escénico? ¿O en lugar de ello se trata de un modelo creativo del artista escénico, totalmente válido y funcional? Todas estas preguntas no agotan en absoluto la complejidad del concepto *Teatro Unipersonal*. Este tema se diversifica mucho más, como se expondrá en el primer capítulo.

La definición de *unipersonal*, según la RAE, y según la lógica misma de la construcción de la palabra es: *Que corresponde o pertenece a una sola persona*. En términos escénicos, *pieza unipersonal* se refiere al trabajo de un solo ejecutante en escena, aunque la esencia de su significado va mucho más allá de solo referirse a la obra llevada a cabo con un actor. Precisamente la premisa de este trabajo de investigación es demostrar que el unipersonal es una pieza escénica mínima que permite al intérprete mostrar al máximo su esencia individual, discursiva y estética como artista. En mi experiencia como creador, el unipersonal es uno de los modos de trabajo escénico más arriesgados y más auténticos. Arriesgado porque presenta muchos retos e inconvenientes a superar, entre ellos, el que no hay de dónde asirse durante la representación; la mirada y atención del espectador está sobre el único actor o intérprete de la puesta escénica. Auténtico porque suele potenciar, la mayoría de las veces, las herramientas interpretativas del histrión en crudo, sin parafernalia, mostrando su desnudez emotiva. La decisión de optar por este tipo de trabajo, con una única presencia escénica, emerge a partir de diversos factores, desde lo más regular como la cuestión económica (apostando por un mínimo de miembros en el equipo), una decisión estética, o quizás una cuestión de necesidad personal de expresión, donde el intérprete deja de ser únicamente la voz final de un producto escénico para, en cambio, emitir un discurso propio. O todas las anteriores.

*Casting para actor sin competencia* fue mi ópera prima como creador escénico. La idea original, la dramaturgia, la actuación, la producción y en cierto momento del proceso, la dirección escénica del mismo, formaron parte de mis funciones y responsabilidades dentro del proyecto. El texto hablaba con humor ácido, sobre mis experiencias personales: las circunstancias e

imposibilidades de un actor desempleado, recién egresado de una escuela de arte teatral, y de cómo las enfrenta sin las herramientas apropiadas.

Decidí asumir este modelo de trabajo, entre otras cosas, a partir de un fracaso previo que tuve como director, y la frustración que me causó mi endeble poder de convocatoria. En mi mente, si yo era el único actor con el que tendría que lidiar, todo sería más fácil. Craso error. Después de varios años con este montaje entendí que, aunque haya un solo actor en escena, uno no deja de trabajar con otros creativos que también tienen un discurso y una motivación personal para ser partícipes del proyecto; además de un carácter y un ego con el que hay que aprender a convivir. Volvemos al principio: el teatro es un trabajo en equipo.

En México existen pocos referentes teóricos sobre el trabajo unipersonal, aunque hay muchos creadores en activo de esta modalidad escénica. La gran mayoría de la información expuesta en este trabajo, tiene su fuente en investigaciones hechas en Argentina y Brasil, y precisamente esta investigación busca también extender el espectro teórico respecto a un hecho escénico muy presente en las producciones teatrales mexicanas.

Este trabajo se origina a partir de una bitácora personal elaborada *a posteriori* de mi propio montaje, sumado al registro documental que se generó por la trayectoria del mismo. La idea era hacer un informe académico. Sin embargo, decidí acudir a marcos referenciales para dar un contexto del unipersonal, y así permitirme no solo hablar de mi labor como creador, sino del trabajo de otros artistas que, sin saberlo, o perfectamente conscientes de ello, realizan unipersonales como forma de expresión. Así pues, me alimenté de fuentes bibliográficas que apuntaban los orígenes y motivos de la creación unipersonal hacia Latinoamérica, y que exponían las diferencias con el monólogo y otras formas de teatro de un solo intérprete. Al final, durante un proceso de años, terminé realizando una tesis para demostrar que la creación escénica individual actualmente encuentra en el concepto *unipersonal* la unidad escénica mínima para mostrar a un actor en su esencia artística. Y a partir de cuatro capítulos estructurados de lo general a lo particular, se pondrá a prueba esta hipótesis.

En el primer capítulo, nos adentramos en datos históricos sobre el concepto y realización de formas monologales a lo largo del tiempo, que han dado como resultado lo que conocemos hoy en México como *unipersonal*. A partir de allí, nos centramos en la definición del mismo



concepto y la diferencia que existe entre éste y otras formas monologales dentro de la escena y la literatura. Por ejemplo, el *monólogo*, que es como la gran mayoría define a la presencia de un actor en escena, aunque con grandes diferencias en su fondo y en su forma, respecto a la pieza unipersonal.

En el segundo capítulo se presentan datos respecto a la realización actual de festivales de unipersonales en México; y a través de entrevistas a tres realizadores mexicanos especializados en este tipo de creación escénica, se diseccionan y se comparan las diferentes génesis y metodologías de cada uno, para que a partir de esta muestra, se pueda comprobar la hipótesis de que no existe una técnica única de asumir y realizar esta modalidad escénica, y que aunque los resultados y objetivos pueden ser muy distintos, se cumple el objetivo creativo de hacer un vivo retrato del artista.

En el tercer capítulo de este trabajo, ponemos a prueba el concepto de *autoetnografía* para diseccionar el contexto preliminar y mis antecedentes personales para la creación de la puesta en escena *Casting para actor sin competencia*, con el objetivo de demostrar que, exponiendo desde dentro las motivaciones de una pieza unipersonal, se puede obtener un resultado más cercano sobre la autenticidad expresiva de esta obra.

Finalmente, en el cuarto capítulo se hace un estudio de caso del proceso creativo de la obra *Casting para actor sin competencia*, con mi voz, y la voz de algunos colaboradores, poniendo énfasis en los elementos que demuestran la autenticidad artística de este proyecto escénico, y comparando este proceso con el de los artistas del unipersonal entrevistados en el capítulo dos. De esta manera, con el marco teórico y contextual que brinda el capítulo uno sobre el fenómeno de la creación unipersonal, y haciendo una línea comparativa con el proceso individual de otros creadores unipersonales mexicanos, los expuestos en el capítulo dos, se puede llegar a un resultado más objetivo en el análisis autonarrativo de mi propio trabajo unipersonal, en sus antecedentes que es lo que se expone en los capítulos tres, y en su realización, que se expone en el capítulo cuatro. El trabajo está estructurado de esta manera, apostando por el hecho de que plasmar la experiencia práctica es el complemento ideal para visualizar un fenómeno estético desde distintos puntos de vista y lograr un panorama más completo del mismo.

El teatro es una labor de equipo, es verdad. Y yo espero que, en algún futuro, algo de este trabajo de investigación sirva en esa labor, como una pequeña pieza que ayude a algún actor o compañía teatral a que su maquinaria creativa se eche a andar. Esa es mi aspiración: ser parte de ese equipo.

## I. UNIPERSONAL Y MONÓLOGO. DEFINICIÓN, DIFERENCIAS Y CONTEXTO HISTÓRICO

¿Qué distingue al unipersonal de otras formas de teatro realizadas por un solo intérprete en escena? Fuera del contexto artístico y teatral, en el imaginario colectivo, la palabra “monólogo”, además de su significado literario y de uso cotidiano podría englobar a cualquier acto escénico con un solo intérprete. En realidad, hay muchas y muy variadas formas monologales con características específicas que se desprenden del monólogo y que tienen un significado propio. Muchas de estas formas monologales son propias de un tiempo y un lugar específico; muchas otras tienen un uso más extendido y actual. En este capítulo, partiendo de fuentes documentales, se abordará el concepto de monólogo, su evolución y derivaciones a lo largo de la historia y las diversas formas monologales que existen o han existido hasta llegar a lo que hoy conocemos como unipersonal. El objetivo es poder separar ambos conceptos entre sí y determinar la importancia conceptual que tiene el unipersonal como unidad escénica, para la creación individual del artista.

### 1.1. ¿QUIEREN MONÓLOGO?

*To be, or not to be. That's the question. Ser o no ser. He ahí la cuestión.* Se preguntaba Hamlet en uno de los más famosos monólogos de la literatura occidental. Una pregunta de alto contenido filosófico, que llevaba al personaje a un diálogo existencial interno sobre las posibilidades y las consecuencias de elegir una vida y carácter de voluntad activa o, en cambio, optar por subordinarse a las circunstancias. Esta escena monologada de la obra teatral *Hamlet*, escrita por William Shakespeare en la Inglaterra isabelina del siglo XVII, ha tenido un sinnúmero de representaciones y reinterpretaciones escénicas. Su belleza y fuerza literaria continúan vigentes y cautivan al público cuando se combina con una buena dirección y una interpretación poderosa.

*¿Quieren monólogo?* Preguntaba, a un público en general complaciente, Adal Ramones, el famoso conductor mexicano de televisión, durante el show de *Stand Up* que presentaba cada semana en cadena nacional. Su pregunta era parte de una serie de *gags* y rutinas de diálogo con el espectador. Esta conocida pregunta, aunque no fuera de alto nivel literario, ni cuestionara las razones elevadas del ser, ni mucho menos esgrimiera complicados argumentos filosóficos, emocionaba al público, quien sabía de memoria la respuesta que venía a continuación y conocía de antemano su propia reacción a la respuesta del cómico. Esta serie de rutinas monologadas,

en efecto, funcionaban, tenían alta audiencia y aunque no perdurarán en el tiempo de igual modo como pasó con las escenas escritas por Shakespeare, le permitieron a Ramones seguir vigente durante los doce años que duró la transmisión del programa *Otro Rollo*, allá por finales del siglo XX e inicios del XXI. También lo convirtieron en un referente del creciente mundo del *Stand Up* mexicano, tanto del teatral y del televisivo, como del de la nueva modalidad que el internet ha creado: el *Stand Up* de videoblogger, youtuber o influencer.

Es probable que algunos “intelectuales” escandalizados se hayan preguntado: *¿Qué diablos tiene que ver el dramaturgo inglés con el showman de Televisa? ¿Cómo se atreve a rebajar el tan elevado concepto del monólogo como arte escrito y escénico, a una vulgar rutina cómica televisada?* Pues sí señores, en ambos casos se trata de un monólogo, en el sentido estricto de la palabra, aunque claro, con sus diametrales diferencias conceptuales. Y así como estas dos versiones opuestas coexisten como monólogos en el estrecho mundo del dialecto cotidiano, podemos encontrar múltiples significados del mismo significante, y diversas variables genéricas y terminológicas del hecho escénico de un solo actor o intérprete.

### **Significado de *monólogo***

En ese sentido, la palabra *monólogo* ¿tiene un solo significado? ¿o varía su significado de acuerdo al contexto en que sea usado? Según el recurrido *Diccionario de teatro* de Pavis, se define así:

Del griego *monologos*, discurso de una sola persona [...] Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta [...] se distingue del diálogo por la ausencia de intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conflictual y dialógico [...] (Pavis, 1983, págs. 319-320).

Por otro lado, el *Diccionario práctico de comentario de textos* de Rafael del Moral, señala que monólogo es un “Texto narrativo y teatral en el que un personaje habla solo, en una larga intervención, para sí mismo, para el lector, o para el público [...]” (Del Moral, págs. 167-168).

Cabe señalar, también, lo que el *Gran diccionario de la lengua española* dice del monólogo: “(Del griego *monos*, uno + *logo*, hablar) Acción de hablar una persona de sí misma” (Martí, pág. 1139).

Incluyo tres distintas definiciones del mismo término, provenientes de diferentes fuentes, solo para dejar en claro que el uso de la palabra monólogo no es exclusivo del arte escénico, sino que tiene un sentido práctico en el habla cotidiana y que, además, es un término habitual en teatro, narrativa, poesía, periodismo, discusión y discurso. Ahora bien, enfocándonos en el contexto literario podemos determinar, a partir de estas definiciones, que monólogo es un recurso literario donde hay una sola voz en primera persona, diferenciándolo del diálogo, que involucra a dos o más interlocutores; o de la narración donde una voz omnisciente relata hechos en tercera persona. Bajo este concepto, la modalidad de narración en primera persona puede también ser considerada un monólogo, o una forma monologal.

### **Monólogo. Función dramática y forma literaria**

La definición, en el contexto del *arte escénico* que ofrece Pavis, nos muestra dos formas de clasificar el monólogo. Según su función dramática y según su forma literaria. Es decir:

Según la función dramática:

1. *Monólogo técnico (relato)*: Presentación por un personaje de acontecimientos pasados [...].
2. *Monólogo lírico*: Momento de reflexión o de emoción de un personaje que se deja llevar por confidencias.
3. *Monólogo de reflexión o de decisión*: El personaje [...] se presenta a sí mismo los argumentos y contra-argumentos de una conducta (*dilema*) (Pavis, 1983, pág. 320).

Esta clasificación la determina la voz del personaje, dependiendo de cuál es el papel dramático que cumple su planteamiento dentro de la ficción y el modo en que enuncia el texto. Ahora, la que presento a continuación, tiene un sentido mayormente formal.

Según la forma literaria:

1. *Aparte*: Algunas palabras suficientes para indicar el estado anímico del personaje.
2. *Estancia*: Forma muy elaborada, próxima a una balada o a una canción.
3. *Dialéctica de razonamiento*: Argumento lógico presentado de una manera sistemática [...].

4. *Monólogo interior o "stream of consciousness"*: El recitante lanza en desorden [...] fragmentos de frases que le pasan por la mente [...].
5. *Palabra del autor, hit (o tube) musical*: El autor se dirige directamente al público, sin pasar por la ficción de la fábula [...] (Pavis, pág. 320).

Voy a detenerme aquí para ampliar algunos de estos conceptos. El *aparte* en teatro, es, en efecto, un monólogo en el que el personaje le habla al público. Según el *Glosario de términos del arte teatral* de Lugo y Contreras, un *aparte* son "Palabras que [...] convencionalmente se supone que solo los espectadores las oyen, y no los demás actores que participan en la obra [...] parlamento dirigido al público" (Ruiz Lugo, pág. 29). Por otro lado, una *estancia* es un término mayormente usado en la lírica y es una "combinación estrófica formada por un grupo de versos [...] que se convierten en unidad estructural para su repetición en el poema entero [...] también utilizada en el teatro en verso" (Del Moral, pág. 100). Con lo cual determino que Pavis se refiere precisamente a esa forma monologal en que se hace uso del verso con distintas medidas, y que al repetirse la métrica, genera la sensación de melodía.

[El monólogo interior es] una técnica novelística que [...] consiste en expresar los pensamientos de la subconsciencia anteriores a toda organización lógica [...] adecuada para introducir directamente al lector en la conciencia del personaje. Para producir ese efecto en el que la mente fluye libremente y se confiesa y manifiesta externamente una intimidad en estado de caos [...] alcanzó su máxima expresión en el año de 1922 con *Ulises* de James Joyce [...] (Del Moral, pág. 168).

Por lo tanto, desde esta definición, el monólogo interior pertenece al mundo narrativo, aunque ya sabemos que la dramaturgia a menudo echa mano de herramientas narrativas.

Existen más derivaciones del significado de este término y consideraciones del mismo, tomando en cuenta que el monólogo dramático o escénico deriva en muchos casos, en primer lugar, de un monólogo interior tomado de una obra literaria o de un texto dramático, que si bien está escrito pensando en su futura representación, es concebido, en principio, como literatura. Por ejemplo, como dice Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*: "aunque el monólogo es un recurso utilizado por todos los géneros literarios, se aproxima especialmente al género lírico por su insistencia en el yo y en la subjetividad. Y pueden encontrarse monólogos

tanto en el cuento como en el periódico o en la discusión” (Estébanez Calderón, págs. 692-693). A su vez, un monólogo puede ser tomado de un texto lírico, no pensado necesariamente para su representación.

### **Modalidades discursivas del monólogo**

Un gran estudio teórico del monólogo lo hace José Sanchis Sinisterra en su publicación de 2004, *El arte del monólogo*, donde hace una clasificación de tipos de monólogos teatrales a partir de las variantes de la díada comunicacional (emisor/receptor). Su definición personal de monólogo es: “toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga...) y de la identidad de su destinatario” (Sanchis Sinisterra, pág. 4). Y justamente, a partir de este concepto, es que divide los tipos de monólogos, dependiendo de a quién dirige el personaje su discurso. Éste es su esquema:

#### Modalidades discursivas del monólogo:

- I. El locutor se interpela a sí mismo:
  - a) en primera persona gramatical (yo integrado),
  - b) en segunda persona gramatical (yo escindido),
  - c) en primera, segunda y tercera persona (yo múltiple).
  
- II. El locutor interpela a otro sujeto:
  - a) presente en escena,
  - b) ausente en escena:
    - en la extraescena contigua (interpelación inmediata),
    - en la extraescena remota (interpelación mediata),
  - c) presente en escena, ausente para el locutor:
    - en otro espacio real,
    - en una dimensión virtual,
  - d) ausente de escena, presente para el locutor,
  - e) tú múltiple.

- III. El locutor interpela al público:
  - a) como audiencia indeterminada,
  - b) como público real de teatro,
  - c) como audiencia ficcionalizada. (Sanchis Sinisterra, pág. 17).

El estudio que hace Sinisterra es muy reciente al día de hoy, por lo que asumo que en su desglose, determinado por quién es el receptor de las palabras del hablante, incluye variadas formas monologales, en una definición muy contemporánea de la presencia actoral individual en escena. Mi conjetura de acuerdo a este modelo, sería que en un monólogo se usaría una sola de estas modalidades discursivas para mantener la unidad dramática que la caracteriza; y en cambio, en un unipersonal, se tendría la posibilidad de transitar a través de varias de ellas, dentro de la misma pieza escénica.

#### **Historia del monólogo: *formas monologales a través del tiempo y sus diferencias***

La mayoría de los espectadores no especializados, y muchos colegas actores y teatreros en general, emplean el término *monólogo* para referirse a cualquier obra de teatro donde aparece un solo actor, y eso es una generalidad no necesariamente incorrecta; sin embargo, en ocasiones, leyendo obras de teatro o textos especializados, o cuando viajamos al extranjero, nos topamos con términos y modalidades diversas como *soliloquio*, *monodiálogo*, *solo*, *recital*, *bululú*, *narración oral escénica*, *monodrama*, *one men/women show*, *stand up comedy*, *aria*, *melólogo* o *unipersonal*, cada uno con una definición propia y un concepto específico que está determinado por el objetivo, la modalidad o incluso el contexto histórico-geográfico, y cuyas principales diferencias son el género y el formato. Conservan puntos en común, y esos son la presencia de un solo actor o intérprete en el escenario (cuando se trata de un monólogo escénico), o de una sola voz (cuando se trata de narración escrita). Aunque esta variedad de términos acuñados al uso de una sola voz en la escena o en el papel, no son el tema principal de esta investigación, haré un breve repaso por cada uno de ellos para diferenciarlos y reconocer su carácter propio, pues también es cierto que muchos de ellos son antecedentes directos o indirectos del teatro unipersonal, como ya lo comentaré más adelante. El desarrollo y evolución de las formas monologales conforman lo que el día de hoy denominamos unipersonal.



Había mencionado ya el *aparte* y la *estancia*, conceptos que entrarían en este apartado como formas monologales. Hay varios más.

El *soliloquio*, según Robert Humphrey,

[...] difiere básicamente del monólogo interior, en que, aunque se trata de un solo hablante, supone, con todo, la existencia de un público convencional e inmediato. Esto a su vez confiere al soliloquio características especiales que le distinguen, aún más claramente, del monólogo interior. La más importante de ellas es su mayor coherencia, puesto que su propósito no es otro que comunicar emociones e ideas relacionadas con un argumento y una acción, mientras que el monólogo interior consiste principalmente en expresar una identidad psíquica (Humphrey, pág. 129).

Con lo que situamos a esta modalidad como un diálogo consigo mismo que se externa para comunicar ideas específicas y claras, y ése es su objetivo, no el de retratar psicológicamente al personaje.

El *monodialogo*, término menos conocido en el ámbito escénico y más en el literario, es “una modalidad de ensayo (acuñada por Miguel de Unamuno) que explora la cuestión del otro en el interior del sujeto. A partir de esta problemática inicial, Unamuno va a desarrollar esta cuestión en otros géneros más propiamente literarios: el relato, el drama y la novela” (Tejada, págs. 109-125). Es decir, es un modelo de escritura donde el ensayista dialoga consigo mismo de forma retórica y que, perfectamente, funciona en un monólogo escénico. “En los Monodialogos, que es como denomina Unamuno a este subgénero creado por él, el «yo» habla consigo mismo de tal manera que no puede hacer otra cosa que hablar con otro que habita en sí mismo” (Tejada, 2006, pág. 113). Por lo tanto, podría decirse que cuando en un monólogo dramático el personaje se desdobra en dos versiones de sí mismo y éstos dialogan entre sí presenciamos, entonces, un monodialogo.

El *solo* es una variante lingüística del unipersonal, según dice Nerina Dip en su artículo *La potencia política y poética del unipersonal* (Dip, 2007).

[...] debido a que mis estudios de posgrado no fueron realizados en mi lengua materna, me vi obligada a hacer una definición precisa de *unipersonal*, ya que, en portugués no encontraba una palabra que la reemplace o alguna que pueda

considerarse cercana al acontecimiento al que me estaba refiriendo. Cada vez que comentaba acerca del asunto con colegas y personas vinculadas al teatro, éstas insistían en corregirme y poner énfasis en que lo que yo quería decir era *monólogo* y no *unipersonal*. Algunos, un poco más abiertos a nuevas denominaciones, sugerían que el término más apropiado era *solo*, y no *unipersonal*, ya que éste último término no era usado en portugués (Dip, La potencia política y poética del unipersonal, págs. 5-8).

Es decir, el *solo*, o *solo en escena*, es el término que más se asemeja al concepto de *unipersonal* en Brasil, o en tierras de lengua portuguesa. Sin embargo, la autora terminó por no aceptar esa definición dado que “[...] convencida de que ninguna de las palabras sugeridas podía dar cuenta del fenómeno al que me estaba refiriendo, mantuve el término *unipersonal*, con la convicción de que aquellos espectáculos cabían mucho mejor dentro de esta denominación que de cualquiera de las otras dos sugeridas” (Dip, 2007, págs. 5-8). Esta peculiaridad lingüística y terminológica, me da cabida a pensar que el concepto *unipersonal* no necesariamente tiene una traducción en todos los idiomas. Por lo tanto, posiblemente, no exista como lo concebimos los hispanoparlantes; o sí existe, pero es denominado de un modo distinto. También me hace suponer que, seguramente, existen otras derivaciones del monólogo en lengua no castellana que no son *unipersonales* y que difieren de nuestros conceptos hasta ahora concebidos. Aún así, añadiría a esta modalidad que, el *solo* en idioma español, también es usado de manera coloquial cuando un intérprete musical, o dancístico, tiene una participación en solitario dentro de una intervención artística en conjunto.

El *recital*, propuesto por Beatriz Trastoy (2002, pág. 59) como forma escénica monologal, y retomado por Nerina Dip en su publicación *Solo en la escena*, se define como “la presentación de un músico o bailarín que interpreta monólogos o poemas” (Dip, 2010, pág. 13). Esta consideración podría pensarse más como una manera de teatralizar o darle voz escénica a espectáculos de música y de baile; algo que no es para nada ajeno, ya que actualmente la multidisciplinariedad es un hecho cotidiano en los escenarios. También debe considerarse el hecho de que en Argentina y varios países de Sudamérica, en el habla cotidiana, a un concierto musical de una sola persona, se le conoce coloquialmente como *recital*. En México no es tan

común este término, pues indistintamente le nombramos “concierto” a la presentación musical de cualquier artista musical mediático, y el término “recital” lo usamos cuando se trata de una presentación no masiva, sin importar el número de personas en escena.

Para definir el *bululú*, Trastoy lo toma como antecedente histórico del unipersonal en el teatro occidental: “actor trashumante, heredero a su vez de los juglares medievales que interpretaba (no narraba) todos los personajes de una obra previamente escrita, por lo general, loas o entremeses y cuya transformación física (vestuario, maquillaje, accesorios escénicos) operaba frente al público” (Trastoy B. , 2002, pág. 59). Complementando, Pedro Grases lo define como: “[...] farsante que en lo antiguo representaba él solo en los pueblos por donde pasaba alguna comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando” (Grases, pág. 389). Esto, según él mismo lo menciona, es una definición del diccionario de la Academia de 1884. Y en palabras de Francisco de Quevedo, el *bululú* es un “bufo farandulero miserable” (de Quevedo, pág. 33), definición plasmada en su libro *Los Sueños*, donde se describen costumbres, oficios y personajes populares de la época. Y el diccionario *Akal* de teatro, en un término más concreto lo menciona como un “*cómico solitario*” (Gómez García, pág. 24).

Es decir, el *bululú* no es la forma monologal, sino un actor o comediante ubicado en la España del Siglo de Oro que contaba con un amplio repertorio de personajes para representarlos frente a un público popular. Y si Trastoy lo presenta como antecedente histórico del unipersonal es, precisamente, porque no representaba una historia lineal de un solo personaje, sino que interactuaba con el público y mostraba una gran gama de personajes y registros vocales, dando vida camaleónicamente a su narración. Así mismo, el concepto de “comediante viajero” se asemeja al concepto argentino “teatro de valija”, donde un actor se vale del ahorro de elementos para poder viajar cómodamente, sin complicarse con grandes escenografías o vestuarios. Este punto lo desarrollaremos más adelante con mayor amplitud.

Cabe señalar también que el *bululú* aparece, detalladamente, en obras como *La vida y hechos de Estibaniillo González* y en el *Estudio sobre la novela española* de Ángel Valbuena Prat.

Y ya que hablamos de la figura del *bululú* y su ancestro directo (el juglar medieval), cabría señalar que existen varias figuras similares de tradición oral que cambian de nombre a través de

la historia, de acuerdo a su época y localización geográfica. Me detendré en la mención de sus antecesores más antiguos de los que se tiene noticia. Los *rapsodas* y a los *aedos* que fungían como recitadores de poemas épicos en la Grecia antigua.

Los aedos bajo el influjo del estro poético versificaban mitos, leyendas y hazañas bélicas, pero además de cantar sus propias composiciones, se acompañaban de un instrumento musical [...] Posteriores a los aedos son los rapsodas, que consagraban su vida a recitar de memoria los casi 30.000 hexámetros de *La Odisea* y *La Ilíada*; hechos históricos recientes y loores a mandatarios también formaban parte de su repertorio. Algunas averiguaciones derivan la palabra *rapsoda* de *rapdos*, bastón o vara con la que estos poetas helenos itinerantes golpeaban rítmicamente el suelo o la tarima para acompañar su recitado durante sus actuaciones públicas o privadas (Museo del Juglar, 2015).

Estos narradores orales antiguos, se les podría equiparar actualmente con el arte de la *narración oral escénica*, a cuyo intérprete se le conoce como narrador o cuentacuentos, y se le define como:

[...] una oralidad dimensionada estéticamente [...] la conjugación de estos dos elementos: la oralidad y su dimensionamiento estético, constituye la base lógica y formal de la narración oral, entendida como arte. La base natural de la NOE<sup>1</sup>, la oralidad, es siempre percibida sobre todo como un valor del cual es posible derivar toda una potenciación de la palabra, no solo como acto comunicativo, sino como acto formativo (Rodríguez R., pág. 32).

El narrador oral escénico habla, cuenta una historia y le da una dimensión estética a su narrativa, con lo cual es comparado con el actor de teatro. Sin embargo se diferencia de éste porque su principal herramienta no es la representación de personajes, sino la oralidad para el desarrollo narrativo de una historia, con un fin sensorial, estético, y muchas veces didáctico.

El *monodrama* es “una obra estructurada bajo la forma de un monólogo en la que los personajes y las situaciones que lo constituyen son presentados desde el punto de vista de un solo personaje, que es el que aparece en escena” (Trastoy B. , 2002, pág. 59). Dice también

---

<sup>1</sup> Narración Oral Escénica.

Mónica Berman, en su artículo publicado en la página web argentina *Alternativa Teatral*, titulado *¿Monodrama, monólogo, soliloquio?*, que según el diccionario de Patrice Pavis “define *monodrama* como aquellos casos en los que se habla de un solo personaje o en su defecto de un solo actor, susceptible de asumir diversos personajes” (Berman, 2006). Añade, irónicamente, como nota personal:

Se acordará, sin demasiadas dificultades, que la diferencia es notable, porque, de hecho, un solo personaje puede ser representado por más de un actor. Que *mono* remita a *uno* es un parámetro pobre para sostener cualquier afirmación, si no se puede siquiera deslindar entre actor y personaje (suponiendo además, que sea válida esta diferenciación en todos los casos, cosa que no es) (Berman, 2006).

El título original del que se hace referencia es *Diccionario de teatro*<sup>2</sup> (2002) cuyo autor, Patrice Pavis, a quien ya he mencionado antes, elabora un diccionario enciclopédico de estéticas teatrales. Si bien, como dice Berman, “El tema es complejo, por lo tanto, todo acercamiento al mismo será necesariamente un acto de simplificación” (Berman, 2006), en lo personal, no desestimo la denominación que se hace al respecto aunque, en efecto, no aclara en su totalidad el origen del término. Por otro lado, a este mismo respecto, el libro “*Glosario de teatro*”<sup>3</sup> dice que el monodrama es una “pieza de un personaje”<sup>4</sup> (Band-Kuzmany, pág. 49) ; y la *Encyclopedia Britannica* en idioma inglés dice que es: “un drama actuado, o diseñado para ser actuado por una sola persona [...] el término también puede referirse a una representación dramática de lo que sucede en la mente de un personaje, como en un ‘solo’ de un drama musical”<sup>5</sup> (TEOEB, 2020)<sup>6</sup>. Existen, entonces, diversas definiciones de monodrama, algunas que lo ubican en un contexto histórico específico pues, en esta misma fuente, unos renglones más adelante, se menciona: “En ópera, un monodrama era originalmente un melodrama con un solo personaje, como el de *Pygmalion* de *Jean Jaques Rousseau*, que fue escrito en 1762 y montado por primera

---

<sup>2</sup> *Dictionnaire du théâtre* (Texto original del francés. Mi traducción en el cuerpo del texto. El libro ya publicado y traducido se titula *Diccionario de términos teatrales*).

<sup>3</sup> *Glossary of the theatre* (Texto original del inglés. Mi traducción en el cuerpo del texto).

<sup>4</sup> “Pièce à un personnage” (Texto original del francés. Mi traducción en el cuerpo del texto).

<sup>5</sup> “[...] a drama acted or designed to be acted by a single person. [...] The term may also refer to a dramatic representation of what passes in a individual mind, as well as to a musical drama for a solo” (Texto original del inglés. Mi traducción en el cuerpo del texto).

<sup>6</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/monodrama>).

vez en 1770, en Lyon” (TEOEB, 2020)<sup>7</sup>. Otro significado del mismo término se traslada al teatro de otra época y lugar, pues menciona autores como Anton Chéjov o, más contemporáneo, a Samuel Beckett: “Samuel Beckett (*La última cinta de Krapp*, 1958) y Anton Chéjov (*Sobre el daño que causa el tabaco*, 1886, 1902), junto con otros, han escrito monodramas”<sup>8</sup> (Mukherjee, 2018), siendo, en ambos casos, una trama donde hay un único personaje. Sin embargo, en la siguiente forma escénica monologal, encontraremos que la citada obra *Pygmalion* también puede ser definida de otra manera.

Y esta otra manera a la que se hace referencia es *melólogo*, que es un “género que mezcla música y monólogo y que apareció por primera vez en América Latina, en el Río de la Plata en el siglo XVIII” (Dip, Solo en la escena, pág. 13). A esta definición de origen hecha por Nerina Dip, se suma la definición que le da José Subirá, donde le otorga la creación original de este género al ya mencionado Jean-Jacques Rousseau en su *Pygmalion*, y desarrollado posteriormente por dramaturgos españoles de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX: “Melólogo, del griego *melos*, música, y *logos*, discurso). Género teatral inventado por Rousseau, donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven” (Subirá, pág. 20). Complementa esta definición Eduardo Huertas diciendo:

Es un género de teatro musical, menor y mixto, en el que se combinan, alternando, la palabra en verso y la música orquestal; y en otros casos, también el gesto o la mímica y el canto coral. Dicha alternancia es, teatralmente hablando, estructural, ya que la música es la otra parte dialogante de la obra y, como tal, desarrolla, igual que el actor, subrayando y también expresando estados de ánimo (Huertas, pág. 107).

Es decir, es un monólogo musical donde la música se convierte en una especie de dialogante o de acento de la expresión actoral. Aunque no siempre se trató de un espectáculo de

---

<sup>7</sup> “In opera, a monodrama was originally a melodrama with one role such as Jean-Jacques Rousseau’s *Pygmalion*, which was written in 1762 and first staged in Lyon in 1770” (Texto original del inglés. Mi traducción en el cuerpo del texto).

<sup>8</sup> “Samuel Beckett (*Krapp’s Last Tape*, 1958) and Anton Chekhov (*On the Harmful Effects of Tobacco*, 1886, 1902), among others, have written monodramas” (Texto original del inglés. Mi traducción en el cuerpo del texto).

una sola persona en escena. Dice Mercedes Carrillo en su tesis sobre la historia de la música incidental en el teatro español:

El melólogo, según algunos autores, significa *monólogo lírico*, pero no es la presencia de un personaje único en la escena lo que le caracterizó, sino la irrupción en los trozos declamados para que la orquesta expresase los sentimientos que embargaban al intérprete. Los melólogos comenzaron siendo *unipersonales* y pronto admitieron un mayor número de personajes<sup>9</sup>. El melólogo se caracterizaba por la alternancia del drama hablado y su comentario orquestal (Carrillo Guzmán, pág. 165).

Como dato curioso, en la tesis recién citada, se usa el término *unipersonal* para referirse a que era interpretado por una sola persona, como si el término no fuera mucho más allá de eso. Lo cual demuestra que las palabras adquieren significados distintos según su geografía y contexto.

Y otro dato encontrado en esta tesis: “A finales del siglo XVIII y principios del XIX muchos literatos se dedicaron al género, como Comella, Leandro Fernández de Moratín, Vicente Rodríguez de Arellano, Gaspar Zavala y Zamora, José Concha y Fermín del Rey; entre los compositores figuran Blas de Laserna, Pablo del Moral y Manuel García, que introdujeron varios números de canto” (Carrillo Guzmán, pág. 167). Sin embargo, hubo otros tantos que se mostraban críticos ante la llamada “monologuimanía”, como el poeta Félix María Samaniego, quien realizó melólogos paródicos, satirizando a los abundantes melólogos de la época y que en una carta previa a una sátira decía:

[...] cualquier poetastro elegirá un hecho histórico, o un pasaje fabuloso, o inventará un argumento; extenderá su razonamiento, lo sembrará de contrastes, declamaciones, apóstrofes y sentencias, hará hablar a su héroe, una o dos horas con el cielo o con la tierra, con las paredes o con los muebles de su cuarto; procurará hacernos soportables tal delirio con la distracción de allegro, adagio, largo, presto, con sordinas o sin ellas; y se saldrá nuestro hombre con ser autor de

---

<sup>9</sup> Infiero que la autora se refiere a “actores”, cuando menciona “personajes”.

un soliloquio, monólogo o escena tragicomicolírica unipersonal (Areta Armentia, 2003 ).

Como bien podemos observar, pese a que hacía una crítica a los modismos escénicos de la época y a sus precursores, como Tomás de Iriarte, uno de los enemigos literarios de Samaniego, utilizaba a su vez el mismo recurso escénico para satirizarlos, con lo cual a mi parecer, le otorgaba legitimidad a esta forma escénica.

El *aria* es un concepto netamente operístico, y se refiere a “Composición musical sobre cierto número de versos para que la cante una sola voz” (Espasa-Calpe, S.A., pág. 500). Es el equivalente a un monólogo dentro de una puesta en escena, donde uno de los personajes tiene un momento completamente solo frente al público.

El *One men/women show* (one person show) es “una forma espectacular que se originó en el *music-hall* donde un personaje monologa y presenta *sketches*, canciones, danzas e imitaciones, o sea que se trata de un formato espectacular que permite una comparsa de apoyo” (Dip, Solo en la escena, pág. 15). Dentro de este apartado existen muy variados conceptos que tienen un origen específico y que agruparé en uno solo para efectos de síntesis. *Music Hall* (de origen inglés), el *café-concert* (de origen francés), el *vaudeville* (Vodevil) norteamericano, la revista española, el teatro de variedades (*varieté*), el teatro de carpa y el cabaret; todos ellos tienen en común que se trata de formatos de presentación de diversos espectáculos cortos, musicales, show circense, de magia, de baile, eróticos, de burlesque, crítica política y en general, arte escénico popular que, generalmente, era o es representado en bares, restaurantes, salones o carpas, que tenían alguna tarima en forma de escenario y donde lo importante era el entretenimiento del comensal o asistente. Aquí es donde se dio campo fértil para el origen del *Stand Up Comedy* y todas sus variedades, donde un solo actor, haciendo uso del humor callejero y la satirización de temas concernientes al momento y el lugar de la presentación, realizaba presentaciones cortas en estos espacios. La *comedia en vivo*, como algunas personas traducen al *Stand Up Comedy*, es, según María Victoria Fornoni, un “espectáculo generalmente llevado a cabo por un solo actor, que se vale de un micrófono como único elemento para hacer su rutina. Habitualmente recita historias humorísticas y chistes cortos de manera rápida y sucesiva, lo que en conjunto forma el monólogo o rutina” (Fornoni, 2009). Trastoy complementa esta definición:



[...] su marco enunciativo es simple y despojado: un escenario vacío, un micrófono y un maestro de ceremonias que da cohesión al show al presentar la sucesión de artistas que irán desplegando frente al público, monólogos, comentarios de actualidad, chistes, referencias autobiográficas, observaciones sobre usos y costumbres, crítica a ciertas formas de vida, etc. [...] el actor anula la ficcionalidad del personaje y se presenta con su propia identidad real. Los textos enunciados suelen pertenecerles, o bien son escritos por otros, pero en función de las peculiares características de cada uno de los actores (Trastoy B. , 2005).

Es decir, en el *Stand Up Comedy*, el actor se vuelve un personaje en sí. No hay una cuarta pared, puesto que ese actor-personaje le habla directamente al público y este puede contestarle. En este formato escénico tampoco hay una trama lineal, existen rutinas cómicas a presentarse que pueden variar de acuerdo con la respuesta del público y, generalmente, si el *standupero* es bueno, esa respuesta suele ser positiva, ganando así el artista la simpatía de su auditorio y, por lo tanto, su próxima visita con boleto pagado. Como ejemplo, se puede mencionar al ya referido Adal Ramones, que aunque no haya presentado nunca algún monólogo de Shakespeare en sus shows, levantó en nuestro país una gran cosecha de aplausos durante toda una década; en efecto, ayudado por la mercadotecnia de la empresa con la que laboraba, pero respaldado con un carisma que conquistó a un amplio sector de televidentes.

En este apartado cabría hablar también de dos tipos de representación escénica que, aunque no necesariamente sean monologales, puesto que pueden ser representados por uno, dos o más actores, pueden guardar cierta similitud con el concepto de unipersonal (que abordaremos en un momento más), debido a que su tratamiento tiene cercanía con la historia de vida de los autores. Me refiero al *biodrama* y a la *autoficción*, ambos conceptos ya con vestigios de existencia desde el siglo pasado en otros lugares del orbe<sup>10</sup>, pero que en años recientes fueron sentadas las bases para su teorización y denominación en idioma español. El *Proyecto Biodrama* es uno de estos conceptos, surge en Argentina en el año 2002 de la mano de

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, en los 80's y 90's el norteamericano Spalding Gray desarrolló un concepto denominado *monólogos autobiográficos*, en el que narraba al público episodios de su vida, magificándolos, sentado frente a una mesa y únicamente acompañado de una botella de agua. "Mucho antes de las redes sociales y de la agotadora narrativización del yo, Gray le escribió odas a su persona. Sus monólogos se anticiparon a las ansiedades que hoy sufren casi todos aquellos y aquellas con una conexión a internet" (Díaz Oliva, 2019).

Vivi Tellas, entonces directora de la Sala Sarmiento, del Complejo Teatral de Buenos Aires, Argentina.

El proyecto consiste en la siguiente dinámica: un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de vidas, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde sujetos particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar (Urraco Crespo, pág. 123).

Este modelo de trabajo, aunque no era nuevo, fue retomado por Tellas, dándole una identidad contemporánea y replicándose en distintos países, en algunos casos, siendo los mismos intérpretes quienes se encargaban de llevarlo a escena, a manera de monólogo, convirtiéndose entonces, bajo ciertos criterios, en una especie de teatro documental unipersonal. Por otro lado la *autoficción* proviene del mundo literario y data desde Danthe Alighieri, pero ha sido estandarizado en épocas recientes: “el término *autoficción* es un neologismo acuñado en los años 70 por Serge Doubrovsky para designar su novela *Fils* [...] está compuesto del prefijo *Auto* (de o por sí mismo) y de *ficción* (falso, mentira, invención), se refiere a un género literario que se define por la asociación de elementos autobiográficos y de elementos ficcionales” (Blanco S. , pág. 21). La autoficción la genera un autor que crea una historia a partir de su vida personal, colocándose como protagonista de la misma y combinando, intencionalmente, realidad con ficción. El dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco recientemente popularizó este término en el teatro, escribiendo varias piezas autoficcionales que, a diferencia del biodrama, establecen una distancia clara entre el ser real y el ser poético. Él mismo teoriza al respecto en su libro *Autoficción*: “No estamos ante la disyuntiva de «ser o no ser», sino ante la certeza de «ser y no ser» al mismo tiempo. Esto último es lo que hace que la autoficción proponga cuestionarse todo el tiempo sobre el vínculo entre lo que es verdadero y lo que es falso” (Blanco S. , pág. 23). En este sentido, un actor podría escribir para sí mismo una pieza autoficcional y llevarla a escena, convirtiéndose, también, en un unipersonal.

Es decir, tanto el biodrama como la autoficción, que podrían considerarse dos lados de la misma moneda, en su origen no son necesariamente monólogos, ni unipersonales; pero si un

actor decide escenificarlos, asumiéndose él mismo como intérprete, entonces allí sí estaremos hablando de una pieza unipersonal. Aunque cabe recalcar que un unipersonal no necesariamente requiere de anécdotas reales o ficticias de la vida del intérprete, para considerarse como tal. Y eso es lo que veremos a continuación.

## **1.2. Y LLEGÓ EL UNIPERSONAL AL SIGLO XX**

De todas las formas monologales a lo largo de la historia mencionados anteriormente ¿cuáles son los antecedentes históricos del unipersonal? ¿o cuáles se relacionan directamente con este concepto? Algunos de los teóricos consultados coinciden en que, justamente, el *Stand Up* es el antecedente más inmediato del unipersonal, o al menos el que más emparentan con él. Esto sucede, quizás, por las características mencionadas (síntesis de elementos escénicos, rompimiento de la cuarta pared y elementos autobiográficos en la puesta). Así mismo, como ya lo mencioné, Trastoy ubica a la figura del bululú como un antecedente del intérprete de unipersonales. Por otro lado, Nerina Dip establece un paralelismo entre el unipersonal y el concepto de *solo* o *solo en escena*, utilizado en lengua portuguesa. Sin embargo, a mi parecer, también existe un vínculo histórico indirecto entre las formas monologales restantes aquí expuestas, tanto en las que tienen que ver con la música, como con la narrativa; pues dada la multidisciplinariedad de la época posmoderna, un espectáculo unipersonal teatral, o de otra disciplina puede, sin problema, incluir números musicales o narrativos. El tema de la posmodernidad ya lo trataremos más adelante. Por ahora comenzaremos a ahondar, por fin, en la modalidad monologal que más nos concierne en este trabajo de investigación: el unipersonal.

### **Significado de unipersonal**

Y a todo esto ¿qué es el unipersonal? ¿cuándo se creó el concepto? ¿en qué se diferencia del monólogo o cuál es su relación con él?

Según dice Paula Sabatés en su artículo *El unipersonal está cada vez menos solo*, para el periódico argentino *Página 12*, [...] “en general, los artistas coinciden en que el unipersonal no se trata de un género en sí, porque ‘no crea claves genéricas’, sino que es más bien un formato escénico. ‘Hay algo que es claro y es que hay uno solo en escena. Pero no creo que sea un género, porque un unipersonal puede ir desde el *stand up* hasta una tragedia’, explica Mariano Moro” (Sabatés, 2013).

Es decir, el *unipersonal* no es un género teatral en el que actúa una sola persona, sino que es una obra de teatro cuya modalidad es la presentación, en escena, de un solo actor, cuyo género puede variar. Sobre esto, una gran investigadora del tema, Nerina Dip, concluye lo siguiente en su artículo *Solo en la escena*: “formato escénico [...] que se trata de un acto expresivo individual que nace de la separación de lo colectivo [...] logra ser la expresión de las formas de producción del sujeto posmoderno [...] obra escenificada y producida por un solo actor, aunque en ocasiones aparezca la figura del director y del dramaturgo” (Dip, Solo en la escena, pág. 50).

Ahora, ¿cuál es la gran diferencia con el monólogo? Dice Dip: “El término *Monólogo* fue usado muchas veces para designar de manera genérica, cualquier espectáculo que sea interpretado por una sola persona, pero *unipersonal* y *monólogo* no son sinónimos, son formatos espectaculares diferentes” (Dip, 2010, pág. 11). A continuación, presentaré un cuadro expositivo que muestra con más concreción las diferencias y similitudes.

### **Monólogo vs. Unipersonal**

Ya hemos definido los términos *monólogo* y *unipersonal* por separado. Sin embargo, haría falta una comparación más minuciosa para poder distinguir ambas formas escénicas. A continuación, presento una propuesta propia de cuadro diferencial. Este ejercicio comparativo es personal y no definitivo, ya que la creatividad, contexto y necesidades de cada artista suelen generar cada vez caminos nuevos para el arte, por lo que seguramente existirán más variaciones a los señalamientos aquí mencionados a medida que transcurre el tiempo.

	<b>MONÓLOGO</b>	<b>UNIPERSONAL</b>
<b>No. de actores/intérpretes en escena</b>	Uno.	Uno.
<b>No. de personajes en escena.</b>	Generalmente uno.	Generalmente varios, uno o ninguno.
<b>Concepto de personaje</b>	El actor interpreta a un personaje.	El actor interpreta a varios personajes cuando estos existen. O se interpreta a sí

		mismo. Sin número de voces y personajes.
<b>Escenografía</b>	Depende del diseño y propuesta de dirección.	Mínima o inexistente. (“Teatro de valija <sup>11</sup> ”).
<b>Iluminación</b>	Depende del diseño y propuesta de dirección.	Depende de las necesidades del actor.
<b>Espacio de ficción</b>	Generalmente uno, donde todo se desarrolla.	Diversos, cambiando constantemente las convenciones.
<b>Vestuario</b>	Depende del diseño y propuesta de dirección.	El mínimo. Una misma prenda se convierte en varias. (“Teatro de valija”).
<b>Utilería</b>	Depende del diseño y propuesta de dirección.	La mínima. Un objeto puede representar a varios. (“Teatro de valija”).
<b>Dramaturgia</b>	Dramaturgo escribe un texto, para ser interpretado por alguien más.	Actor-dramaturgo sobre la escena. O el actor llama a un dramaturgo que desarrolle lo que él quiere contar.
<b>Dirección</b>	Director guía al actor, de acuerdo a las necesidades de la obra.	Director como espejo de los deseos del actor-creador (o suele ser el mismo actor).
<b>Tipo de foro</b>	Teatro a la italiana, aunque variable de acuerdo a la naturaleza de la obra.	Teatro de cámara, espacios alternativos íntimos, o espacios abiertos.
<b>Autorreferencias del intérprete.</b>	Nulas.	Constantes.

---

<sup>11</sup> Se desarrollará este tema más adelante.

<b>Selección del elenco</b>	A partir de las necesidades del proyecto, es seleccionado el actor.	El actor es quien selecciona su texto o lo crea. Selecciona también a su equipo de colaboradores.
<b>Producción</b>	Existe un área de producción, que genera el proyecto.	El mismo actor es el productor, o es quien elige al productor.
<b>Discurso</b>	Propio del autor, del director y del actor (en ese orden).	Propio del intérprete.
<b>Periodo histórico/Corriente artística</b>	Diversos. Propio de la modernidad.	Posmodernidad <sup>12</sup> . Antecedentes en el <i>Bululú</i> renacentista transhumante.
<b>Estructura dramática</b>	Generalmente aristotélica. Hay un principio, un desarrollo y un desenlace.	No lineal, la mayoría de las veces.
<b>Disciplina artística</b>	Teatro, literatura.	Teatro, pantomima, performance, danza, música, multidisciplina.
<b>Involucramiento del público</b>	Generalmente logrado a través de la ficción.	Generado a partir de la ficción y de varios recursos (rompimiento de la cuarta pared, diálogo directo e incluso dinámicas de participación).

Cabe recalcar, nuevamente, que este cuadro diferencial aquí presentado es un ejercicio personal, basado en la investigación realizada, en mi propia experiencia al trabajar y en los

---

<sup>12</sup> Se desarrollará este tema más adelante.

diversos monólogos y espectáculos unipersonales que he presenciado. Es totalmente refutable y perfectible.

### ***Teatro de valija ¿factor económico o elección estética?***

El concepto *teatro de valija* nació en Argentina, y se refiere a una obra de teatro cuya producción cabe en una valija o maleta, transportada por el mismo actor. Este tipo de montaje es generalmente un unipersonal, donde los elementos escénicos se ven reducidos al mínimo. Según menciona Dip:

[...] la denominación sugeriría la idea de un actor solitario, de una escenografía fácilmente transportable y de un espectáculo que puede llevarse a cabo en diferentes espacios escénicos [...] esta denominación fue empleada particularmente por los organizadores de festivales, dejando claro que no se incluía en el presupuesto apoyo económico para el traslado de grandes escenografías [...] (Dip, Solo en la escena, pág. 17).

Con lo cual se deja entrever una pregunta: ¿La proliferación de espectáculos unipersonales registrada en países de latinoamérica desde el año 2000, es resultado de una auténtica búsqueda estética o un producto del ingenio práctico a la hora de reducir los gastos de un proyecto, dadas las circunstancias económicas poco favorables? Dice María Victoria Fornoni, en su artículo *El teatro unipersonal*, publicado en la revista teatral *La Vorágine*:

[...] El periodismo especializado ha privilegiado la explicación en términos económicos: se concibe un unipersonal porque no hay dinero y éste se vuelve una alternativa [...] sin embargo los monologuistas y/o actores, muchas veces discrepan con aseveraciones como estas [...] aluden a necesidades de expresión y comunicación de índole personal, a que encuentran en esta especialidad el vehículo más idóneo para satisfacerlas [...] (Fornoni, 2009).

En este mismo artículo de Fornoni, se menciona la opinión de Carlos Belloso, actor: “[...] El unipersonal es una búsqueda de mí mismo, me permite indagar sobre mis obsesiones. Me permite investigarme [...]” (Fornoni, 2009).

Por otro lado, menciona Beatriz Trastoy la opinión del dramaturgo Mauricio Kartún: “[...] más que un eficaz recurso para sobrellevar las dificultades económicas, es un emblema de los nuevos tiempos y las nuevas postulaciones estéticas [...]” (Trastoy B. , 2005).

Nerina Dip menciona, hablando de las condiciones laborales contemporáneas y los modos de producir unipersonales: “[...] el unipersonal aparece como una modalidad escénica que se adapta perfectamente a las nuevas condiciones laborales, desde el momento en que supone nuevos mecanismos de autocontrol e incrementa el dominio de sí mismo [...]” (Dip, Solo en la escena, pág. 49).

Por lo tanto, podríamos determinar a partir de estas opiniones y experiencias, que pese a que el factor económico puede resultar determinante para las compañías y artistas independientes y autogestivos, lo cierto es que el fenómeno de la aparición y abundancia del unipersonal como formato escénico en los últimos tiempos resulta mucho más complejo que eso, pues responde también a necesidades estéticas y personales de los intérpretes, y a un neoindividualismo artístico producto de la posmodernidad, tema que se desarrollará a continuación.

### **El unipersonal como producto de la posmodernidad**

Entonces, según lo estudiado hasta ahora, se podría considerar a la pieza unipersonal teatral como una modalidad monologal escénica cuyo antecedente histórico más remoto se encuentra en el bululú trashumante de la España medieval y más contemporáneamente en el *One Person Show* y el *Stand Up Comedy*, sin dejar de lado la influencia de algunas otras formas monologales. Sin embargo, el unipersonal no solo es una evolución de los conceptos anteriores. Se trata también de una corriente de creación teatral atravesada por su contexto socioeconómico y sociocultural, y allí es donde entra el concepto de posmodernidad.

Tal como aparece más atrás, en el ejercicio de cuadro comparativo realizado, el unipersonal puede considerarse como propio de la época posmoderna, entendiendo posmodernidad como el “movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social” (RAE, 2020). Si bien, la aparición del concepto coincide con esta



corriente artística, ¿los unipersonales son necesariamente productos artísticos donde se engrandece el individualismo y la falta de compromiso social?

El concepto de neoindividualismo lo menciona Gilles Lipovetsky “las democracias occidentales en este final de milenio [...] *Quid* de la cultura individualista que glorifica el Ego pero que paradójicamente logra convertir en estrella las virtudes de la rectitud, de la solidaridad, de la responsabilidad [...]” (Lipovetsky, pág. 9). Dip complementa:

Una de las características más importantes hacia finales del siglo XIX fue el culto al deber social, pero desde la mitad del siglo XX hasta hoy, somos protagonistas de un nuevo estadio de la cultura, en el que el bienestar individual dislocó la idea del bien común, del bien social. El neocapitalismo legitima cualquier prescripción que implique algún sacrificio, y en su lugar festeja la exaltación del ego, del placer inmediato (Dip, Solo en la escena, pág. 45).

Yo lo traduciría como una época con un vaivén entre el hedonismo y el deber políticamente correcto, pero con poca efectividad en términos de lo social. Entonces, si el arte es producto de su época ¿el unipersonal surge también por una pulsión de necesidad individualista y soledad institucionalizada?

Una sociedad libre de dioses y que admira la autonomía de los individuos. Esa lógica cultural impregna las prácticas culturales, especialmente el deporte, el trabajo, el cuerpo, la alimentación y el teatro. Ese es un terreno fértil para el nacimiento de los unipersonales, ya que éstos también son una expresión de autoabsorción individualista [...] el actor encuentra espacio para consagrarse consigo mismo para ser jefe y señor de su tiempo y de su cuerpo, para ser actor, director y técnico [...] se trata de una modalidad muy afín al sujeto posmoderno (Dip, Solo en la escena, pág. 46).

Una teoría mucho más clarificadora y práctica del origen posmoderno del unipersonal, que no necesariamente compromete su sentido social, sería:

[...] a los grupos de teatro les parece, a veces, difícil adaptarse a los cambios y ajustarse, como lo hace la empresa. Algunos lo logran y conservan las normas de funcionamiento de otros tiempos. La denominación “grupo” se vació

de su sentido original y solo quedó la idea de un agrupamiento humano transitorio con fines orientados solo a la producción teatral [...] el unipersonal como formato permite la individualización, y por lo tanto una mayor rentabilidad del tiempo de trabajo, pues dispensa los acuerdos que el grupo impone [...] El avance del sentido individualista del trabajo, disolvió la necesidad de pertenencia a un grupo de teatro y por ello los actores optaron por estructuras más flexibles, o por trabajar solitariamente (Dip, Solo en la escena, pág. 49).

Ahora bien, habría que considerar que los trabajos de Lipovetsky y de Dip fueron publicados en 1994 y 2010 respectivamente; el primero, antes del desarrollo del internet y las redes sociales, y el segundo, antes del resurgimiento de movimientos sociales de carácter mundial que reivindicaron las necesidades del individuo de agruparse en colectivo para defender derechos sociales, para visibilizar violencias de género y para alzar la voz sobre la creciente voracidad capitalista (#meetoo, #blacklivesmatters, #niunamás, las revueltas latinoamericanas contra la brutalidad policiaca y el creciente movimiento feminista activo). Estos textos fueron escritos, del mismo modo, antes de que en la diversidad de redes sociales se generara una ola de voces que abogan por el empoderamiento y dignificación de minorías históricamente vulnerables, lo que a su vez ha creado el mote a la juventud de “generación de cristal”, que ya no permite la normalización de la cultura del abuso y opta por una mayor corrección política en la sociedad, y por lo tanto en la cultura y las artes ¿Acaso esto no se vio reflejado en la temática de los unipersonales? ¿Debemos considerar entonces que el trabajo unipersonal aborda exclusivamente la necesidad de un individuo y no de un colectivo?

Habría que considerar también al tenebroso año 2020 con su pandemia de COVID 19, que generó el cierre de espacios culturales, y por lo tanto, produjo nuevas y variadas maneras de producir escenificaciones a distancia, y que irremediamente modificará nuestra manera de concebir y hacer teatro en el futuro, donde seguramente el trabajo individual se verá beneficiado. No por nada, uno de los primeros espectáculos institucionales que volvieron a la modalidad de presencial, en septiembre de 2020, en el Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México, fue *Hombruna* de Richard Viqueira, actuado magistralmente por Valentina Garibay, precisamente un monólogo. Fue en ese momento la opción perfecta para acatar las reglas de sana distancia que

las autoridades estatales exigían para la reapertura de los teatros, pues una sola actriz en escena no tenía ninguna necesidad de entrar en contacto físico con otros actores, ni con el público. ¿Será esa una opción más viable y segura, a mediano plazo, para el regreso del público al teatro presencial? ¿Se generarán nuevas maneras de escenificación virtual gracias a las redes sociales interactivas (como Tik Tok), que han democratizado las herramientas de teatralización a distancia y han vuelto a la figura del *influencer* una aspiración rentable y accesible? Los “intelectuales escandalizados” más aferrados e inamovibles dirán que no, de la misma manera que nuestros antepasados del teatro renegaron del *Teatro posmoderno*, hasta que terminó institucionalizándose. Habrá que ver al futuro. Renovarse o morir, dicen.

Realmente, del 2010 a la fecha ha habido una cantidad vertiginosa y considerable de cambios generacionales, tecnológicos y de comunicación que han removido las entrañas sociales, por lo cual quizá sería tiempo de considerar que la posmodernidad está llegando a su fin, y está cediendo el paso a una nueva corriente artística y de pensamiento aún quizás sin nombre. Nerina Dip cierra su tesis de la concepción de la posmodernidad en el unipersonal con esto:

Aunque las iniciativas colectivas están en crisis en la posmodernidad, el unipersonal es una expresión que no se contrapone al movimiento social. Hasta en sociedades de fuerte iniciativa colectiva [...] es necesario que por lo menos un sujeto se aparte del grupo, lo observe críticamente y ofrezca a ese grupo su mirada (Dip, Solo en la escena, pág. 52).

Supongamos que Shakespeare viviera y presenciara la cantidad de versiones que su texto dramático ha dejado, y deja todos los días en diversos escenarios alrededor del orbe. Supongamos que el dramaturgo inglés contemplara la evolución de las formas y la diversidad de concepciones escénicas que se han producido a raíz de una especie de “mitología occidental literaria” que su dramaturgia ha heredado. ¿Acaso se sentiría traicionado por la falta de rigor textual que la mayoría de las versiones de sus obras poseen?

Yo creo que no, porque un Shakespeare del siglo XXI comprendería que la poética evoluciona con su sociedad, sus medios de comunicación, su acceso al conocimiento, sus modos de producción y, en general, su cultura y el consumo de ésta. Precisamente, el unipersonal es un producto de su época; una evolución de las formas monologales ya existentes desde tiempos

antiguos, pero ahora adaptado a la posmodernidad, al neoindividualismo del que habla Lipovetsky y a los modos de producción, donde ya no es rentable viajar con una obra de teatro de gran formato. Pensemos ahora en la actual situación crítica donde ya ni siquiera es posible hacer teatro presencial. Vivimos una época y momento histórico donde Shakespeare y Adal Ramones, aunque hagan cosas distintas, pueden clasificarse bajo el mismo concepto: monólogo; y donde la presencia de un solo individuo en escena resulta lo más adecuado en términos de sanidad. Seguramente viviremos una nueva evolución del concepto “monólogo” y del teatro mismo, más allá incluso del unipersonal, ahora que la opción virtual de las artes escénicas son las que lo han mantenido vivo en estos tiempos de crisis sanitaria.

En conclusión, existe una diferencia radical entre el concepto de monólogo y el concepto de unipersonal, siendo el segundo una evolución necesaria del primero, aunque con una relación compleja, pues un monólogo podría no ser un unipersonal, pero el unipersonal necesariamente tiene que ser un monólogo. Al final de cuentas, la línea que los separa es muy delgada, pero concreta. La gran diferencia radica en que, el monólogo, por su concepción misma, no necesariamente cumple con la idea del retrato ideológico y estético del intérprete, y que su modelo de producción puede tener o no como creador al mismo actor en escena. El unipersonal, en cambio, cumple con ambas características. Sin embargo, aunque en el lenguaje coloquial el unipersonal seguirá siendo llamado monólogo, como el Stand Up de *Ramones* y los fragmentos de literatura shakesperiana, nosotros como creadores, tenemos la responsabilidad de diferenciar y nombrar a cada uno como lo que realmente son.

## II. RELEVANCIA DE LA PIEZA UNIPERSONAL EN EL TEATRO DE LA ACTUALIDAD EN MÉXICO Y EL PROCESO INDIVIDUAL DE SUS CREADORES MEXICANOS

Una vez repasadas las formas monologales a través de la historia y habiendo realizado una diferenciación concreta entre *unipersonal* y *monólogo*, valdría la pena concentrar nuestra atención en el tema que nos atañe: *el unipersonal*, que como ya se definió en el capítulo anterior, es un producto escénico propio de los tiempos posmodernos. Por lo tanto, abordaremos ahora el impacto que ha tenido el unipersonal en la creación teatral de los últimos años y, más concretamente, en la escena mexicana de principios de siglo XXI. Así pues, se realizará una revisión general de la presencia de estas piezas en los festivales teatrales mexicanos de carácter oficial y la proliferación de festivales de monólogos en México, señalando algunos de los actuales.

Por otro lado, expondremos el planteamiento a comprobar en esta investigación: el unipersonal es uno de los medios de mayor autenticidad expresiva y de compromiso con lo que el artista, de manera individual, realmente desea exteriorizar. Es decir, es una pieza escénica mínima que permite al intérprete mostrar al máximo su esencia individual, discursiva y estética como artista. Para confirmar esto se realizaron entrevistas a tres creadores mexicanos que se han destacado en el medio teatral con sus poderosas obras unipersonales a lo largo de su trayectoria: Adrián Vázquez, Conchi León y Gerardo Trejoluna. De cada una de estas entrevistas, compuestas por las mismas preguntas, se realizará un comparativo entre las respuestas de los susodichos. La hipótesis particular de este capítulo es demostrar que, pese a la diversidad de metodologías para abordar al trabajo teatral unipersonal y pese a los diferentes estilos y particularidades individuales, el resultado final siempre será un retrato vivo del creador. Es decir, no existe una manera única de aproximarse a la creación unipersonal, al final se trata también de un proceso artístico íntimo y de autoconocimiento.

### 2.1. APRENDER EN SOLEDAD ESCÉNICA

*La soledad enseña más que cualquier compañía*, dice una frase popular que podría ser refutada de muchas maneras distintas. Sin embargo, a mi parecer, el esquema jerárquico de enseñanza tradicional, donde hay un maestro incuestionable que se coloca por encima del alumno que aprende, está sobrevalorado. Considero, en cambio, que el aprendizaje vivencial<sup>13</sup> resulta

---

<sup>13</sup> Me refiero al término pedagógico, no al método vivencial de actuación.

muchas veces más efectivo, pues se tiene como guía la experiencia de uno mismo en relación con el objeto de estudio. Lo mismo, diría yo, aplica en el arte escénico: Por un lado, es cierto que subirse a un escenario implica una compleja red de comunicación verbal y corporal con quien se comparten las tablas. Pero también hay un estado de conciencia que requiere desarrollar un actor para relacionarse con sus compañeros de escena, y parte de un trabajo individual donde el actor es totalmente consciente de sí mismo y desarrolla herramientas para conducirse técnica y emocionalmente según las necesidades de la puesta en escena. Entonces, idealmente, un buen actor es capaz de sostener una obra sin necesidad de compañeros en escena, siempre y cuando la propuesta presentada sea lo suficientemente sólida; e independientemente del número de actores, la experiencia del espectador es completa, siempre que éste no sienta ningún vacío o incompletud de voces o presencias durante la representación.

Por ello, valdría decir que realizar un trabajo unipersonal es también como una especie de prueba de fuego para un actor teatral, pues sostener por completo el peso de un montaje escénico sobre los hombros, y exponerse como artista a una desnudez discursiva total, mostrando sin filtros todas tus habilidades histriónicas durante la totalidad de la pieza, además de ser un reto mayúsculo, tiene un gran valor autodidacta.

## **2.2. RELEVANCIA DEL UNIPERSONAL EN MÉXICO**

Si bien, la mayoría de los referentes y las investigaciones respecto al trabajo unipersonal se han realizado en países sudamericanos, principalmente Argentina y Brasil, de la mano de grandes investigadoras de este rubro, como son Beatriz Trastoy y Nerina Dip, y de importantes centros de investigación teatral, como el Centro Cultural de la Cooperación, en Buenos Aires, México no está exento de la presencia de este fenómeno; y aunque no ha sido del todo investigado o registrado, la proliferación de trabajo unipersonal es vigente en nuestro país, y para muestra, un botón:

La XXXVII Muestra Nacional de Teatro, llevada a cabo en San Luis Potosí en el 2016, tuvo en su programación el mayor número de unipersonales que nunca había tenido, según nos menciona Alejandra Serrano en su artículo *Unipersonales en la MNT*, publicado en la página de *Teatro Mexicano*:

[...] Algo curioso fue que algunas de las obras que tuvieron mejor recepción o, por lo menos más consensuada, fueron los unipersonales. Esto me llamó mucho la atención también porque no recordaba otra Muestra con tantos unipersonales, fueron cuatro. Por supuesto —ñoña como soy— busqué la programación de las últimas diez Muestras para revisar este hecho y tenía razón. Por lo menos de las últimas diez ediciones de la MNT, en ésta hubieron más unipersonales [...] (Serrano A. , 2016).

Aunque es cierto que la Muestra Nacional de Teatro es una muy mínima parte de las propuestas escénicas que se generan cada año en nuestro país, tanto institucionales como independientes, resulta muy revelador que la muestra teatral con mayor difusión a nivel nacional haya presentado dentro de su selección una cantidad de unipersonales que no había tenido con anterioridad. Dentro de este mismo artículo de Serrano, se muestra una relación de los unipersonales seleccionados dentro de la MNT, durante los últimos diez años:

#### **Relación de unipersonales programados en diez ediciones de la MNT (2007-2016)**

XXVIII MNT 2007. Zacatecas.

- *La Ilíada, versión 7.3*, Animal en extinción.

XXIX MNT 2008. Cd. Juárez.

- *Los días de Carlitos*, Adrián Vázquez.

XXX MNT 2009. Culiacán.

- Ninguna.

31 MNT 2010. Guadalajara.

- *Lágrimas de agua dulce*, Ana Zavala/ Micaela Gramajo.

32 MNT 2011. Campeche.

- *Pipí*, A la deriva teatro.

33 MNT 2012, San Luis Potosí.

- *¿Encontró lo que buscaba?*, Soliloquios a escena (Muestra en 4 actos).

34 MNT 2013, Durango.

- *El final*, Por piedad Teatro.
- *El hijo de mi padre*, Adrián Vázquez.

- *In/Visible*, La carrilla.

35 MNT 2014, Monterrey.

- *Retrato de ella dormida*, Xalapa hace teatro (Muestra en 5 actos).
- *Bambie dientes de leche*, Ocho metros cúbicos.

36 MNT 2015, Aguascalientes.

- *El síndrome Duchamp*, Por piedad teatro.

37 MNT 2016, San Luis Potosí.

- *Cachorro de León: casi todo sobre mi padre*, Saas Tun.
- *Dante Gaspar, un hombre en aguas peligrosas*. Colectivo de Teatro en Espiral.
- *Hikari, una poderosa máquina de velocidad*. Área 51.
- *Currículum Vitae*, Síndrome Belacqua (Ganadora Muestra Regional de Teatro) (Serrano A. , 2016).

Por otro lado, no podría dejar de mencionar en este proyecto de investigación al que considero el festival de monólogos más importante en nuestro país. Este festival, desde 2005, año en que se llevó a cabo la primera edición, ha llevado una muestra representativa de unipersonales de artistas y compañías de toda la república (y recientemente de otros países) a varios estados del país. Éste es el **Festival de Monólogos Teatro a una sola voz**, subvencionado por la Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes, y organizado por la Coordinación Nacional de Teatro en contubernio con las secretarías de cultura estatales y municipales en las que se ha presentado este festival. Algunas de las ciudades donde se ha llevado esta muestra son: Hermosillo, Culiacán, Durango, Saltillo, Monterrey, Nuevo Laredo, Puerto Vallarta, Colima, Morelia, Ciudad de México y San Luis Potosí, entre otras.

Austin Morgan, coordinador del departamento de Enlace con los Estados, área de la Subcoordinación Nacional de Teatro encargada de la organización de este festival en 2017, nos dice al respecto:

[...] Es uno de los festivales que nos permite estar en contacto directo con muchos de los estados de la república, y los trabajos son una elección que se hace con producciones de toda la república [...] el festival ha ido evolucionando desde sus



inicios, normalmente invitan una obra, la mayoría de las veces es internacional que lo que permiten es un intercambio, tanto de la comunidad que recibe la producción, como de los mismos grupos que participan [...] yo creo que lo mejor que tiene este festival es que tiene una identidad propia, y también tiene una inercia de trabajo común, y también tiene una experiencia de error y prueba, recibir un festival en esas condiciones, que tiene trece años es una ventaja, porque ya se transitaron muchos baches que ahora son subsanados, y eso es un gran beneficio [...] si bien, la coordinación es la que emite la convocatoria, es una organización coordinada desde muchas instancias, no siempre son los institutos y secretarías de cultura, en el caso de Sonora, es la Universidad, en el caso de Sinaloa, son más de una instancia, es decir, participa mucha gente, directa o indirectamente [...] Los orígenes del festival están en el Festival de Monólogos de Coahuila, y después evoluciona ese festival hacia el Festival Internacional de Monólogos. Lo que se logra en el 2005 es unificar, darle unidad a varios festivales que se desarrollan en los estados que participan [...] y lo que se logra es darle unidad y se le da una identidad, y esa identidad es lo que ha permitido que este festival crezca y que tenga mejores apoyos y mejores condiciones [...] (Morgan, 2017).

Lamentablemente la edición 2020 de este festival no pudo llevarse a cabo por la emergencia sanitaria, y en un comunicado de la Secretaría de Cultura se dijo que se reprogramaría para el año 2021<sup>14</sup>, pero hasta la fecha, no ha habido noticias de su reprogramación <sup>15</sup>.

Algo distinto sucedió con el **6to Festival de Unipersonales Xalapa**<sup>16</sup>, organizado desde hace seis años por la Secretaría de Cultura y Área 51 Foro Teatral, que habiéndose llevado a cabo del 2 al 13 de diciembre de 2020, ya varios meses después de instalada la pandemia y el distanciamiento social, tuvieron tiempo de prevenir esta situación y de organizar una modalidad

---

<sup>14</sup> <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-edicion-16-de-teatro-a-una-sola-voz-festival-de-monologos-se-realizara-en-2021?idiom=es-MX>

<sup>15</sup> ACTUALIZACIÓN: El festival se llevó a cabo del 19 de julio al 9 de agosto en versión presencial, y del 16 del 22 de agosto en plataforma digital, siendo Coahuila, Guanajuato, Michoacán, Veracruz y Ciudad de México, los estados sedes: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/con-siete-puestas-en-escena-se-lleva-a-cabo-el-festival-de-monologos-teatro-a-una-sola-voz-2021?idiom=es>

<sup>16</sup> <https://carteleradeteatro.mx/2020/ya-comenzo-el-6to-festival-de-unipersonales-xalapa-2020/>

virtual, cosa que el Festival *A una sola voz* no logró, pues al llevarse a cabo en el verano anterior, sin tener idea de cuánto tiempo iba a extenderse la contingencia sanitaria, al final decidieron posponerla (también por el hecho de que el espíritu de *A una sola voz* era la gira por 13 estados de la república, a diferencia del festival jarocho, que solo es en este estado).

Finalmente el año 2021 trajo a cuenta un nuevo festival de monólogos, ahora organizado completamente de manera virtual, siendo productores *La Teatrería* y el *Foro Shakespeare*, para promover también la plataforma de *Teatrix* y apoyado por la convocatoria de *Reactivación de Espacios Escénicos Independientes* de la Secretaría de Cultura.

De acuerdo al punto central de esta investigación, me surge la pregunta de si el festival organizado en Xalapa realmente programa únicamente unipersonales en su curaduría, considerando el nombre del festival, o incluye también monólogos, usando el término “unipersonal” simplemente como un sinónimo moderno de monólogo (en párrafos anteriores ya se ha abordado la diferencia entre ambos conceptos). Es decir, si se establecieron criterios sobre el concepto de unipersonal para realizar esta selección. Tomemos un ejemplo: en la segunda edición de este festival se programó *Kame Hame Ha*, con dramaturgia de Jaime Chabaud, dirección de Manuel Patiño Martínez y actuación de Alex Morán. Cabe hacerse los siguientes cuestionamientos: ¿En esta puesta quién fue el creador? ¿De quién surge la necesidad vital de montar esta pieza escénica? ¿Fue Morán quien encontró este texto, solicitó los derechos a Chabaud y llamó a un director para completar el montaje o la estructura creativa tuvo otra génesis? ¿Realmente la puesta en escena reflejaba la esencia discursiva y estética del intérprete, como se plantea en la hipótesis de esta investigación? Lo importante no es responder ahora estas preguntas, yo mismo no lo podría hacer. Desconozco la puesta en escena. Lo que interesa destacar aquí es: ¿qué parámetros establecerían un concepto de curaduría y criterios para la selección de unipersonales, en un festival que en nombre es exclusivamente de unipersonales? De acuerdo a lo que se ha ahondado en este proyecto de investigación, a veces es imposible determinar al ver la puesta por primera vez, si un monólogo cumple los parámetros de unipersonal. En muchos casos, hasta no conocer el contexto del actor y tener un conversatorio con él y su equipo de trabajo, es posible determinar si se trata de un monólogo o un unipersonal. Creo que incluso, a veces, la línea puede ser tan delgada que no es posible tener la total certeza.

Del ejemplo particular de *Kame Hame Ha*, previamente ya había existido otro montaje de la misma obra en 2013, teniendo como director a Jesús Jimenez y como actor a Esteban Castellanos; el texto era del mismo dramaturgo. Este cuestionamiento no implica el demeritar la obra en cuestión, ni el festival. Solo poner sobre la mesa que, de acuerdo a este trabajo de investigación, el *Festival de Unipersonales de Xalapa* puede estar incluyendo en su programación no únicamente unipersonales, sino también monólogos. Habría quizá que indagar en la metodología de selección de este festival, y preguntarse si es posible determinar *a priori* si un proyecto es unipersonal o no. Austin Morgan, de quien ya hablamos y quien coordinó el festival *A una sola voz* en 2017, lo tenía bastante claro:

[...] el monólogo normalmente deviene de que un artista se confrontó con un texto, o un director se confrontó con un texto, y entonces decidieron producirlo [...] la producción de un monólogo es más cercana a la producción habitual de teatro, la diferencia básica con el unipersonal, es que la producción de todo deviene del mismo actor, la mayor parte de la producción, es decir, el espíritu de formar el texto, la motivación para escribir la dramaturgia, para dirigirse, recae en una sola persona, esa es la diferencia primordial, y del punto de motivación dependen los temas, lo que la vida le esté dando a este actor o esta actriz y de lo que quiera hablar (Morgan, 2017).

Sin embargo, sea el *Festival de Unipersonales Xalapa* exclusivamente de unipersonales o no, es de destacar la labor realizada para mantener en pie el evento pese a las dificultades de salud pública, al igual que hace el recién creado *Festival de Monólogos* de Teatrix. Quizá el siguiente paso a realizar, en ambos casos, para consolidar su presencia e importancia a nivel nacional, sería que, tratándose de festivales que reciben presupuesto gubernamental de la Secretaría de Cultura, ahora realizaran una convocatoria abierta de selección de puestas en escena. Esto con el propósito de darle oportunidad a nuevos talentos de participar en estos festivales, y que esta selección no se limitara a producciones con amplia trayectoria, o a los invitados de las mismas agrupaciones organizadoras. Justo como lo hace el Festival de Monólogos *A una sola voz*, donde la mayoría de los proyectos son seleccionados por convocatoria y solo uno

es invitación directa. Así, estos festivales emergentes contribuirían a la creación de un gran muestrario de nuevas almas artísticas escénicas para ser presentadas en su esencia.

### **2.3. PROCESOS DE CREADORES MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS DE UNIPERSONAL**

En México existen una gran cantidad de creadores escénicos que realizan unipersonales. Me atrevería a decir que es un paso necesario en la carrera de cualquier actor teatral. Si hiciéramos un recuento de la cantidad de egresados anuales de las escuelas de teatro, oficiales y no oficiales, contaríamos a los actores por miles. Serían todavía más si contáramos a los que lo realizan de manera no profesional alrededor de la República. Al final, el teatro es un fenómeno social que no se limita a aquellos que cuentan con una carrera profesional. Sin embargo, hay algunos de ellos que han sobresalido las últimas décadas, especialmente por la realización, difusión y docencia del trabajo unipersonal. Como ya lo describí, se realizaron entrevistas a tres creadores escénicos mexicanos, seleccionados por intuición personal, eligiendo a maestros de quienes conozco su obra y que, en algunos casos, he trabajado con ellos. Sin embargo, la principal motivación para elegirlos a ellos en particular, fue que la docencia y realización de piezas unipersonales es algo muy propio del trabajo escénico de estos tres personajes. A continuación realizo una breve presentación de cada uno.

#### **ADRIÁN VÁZQUEZ**

Egresado de la Universidad Veracruzana con Licenciatura en Teatro y especialidad en dirección, actuación y dramaturgia. Adrián Vázquez también realizó más de veinte programas de certificación y talleres relacionados con el arte escénico y la actuación. Durante su carrera dirigió más de una decena de proyectos teatrales, incluyendo su puesta en escena más importante *Wenses y Lala*; obra que se presentó por más de cuatro años y recibió premios por dirección, interpretación y dramaturgia mexicana. Como actor, apareció en reconocidas series como *Crónicas de Castas*, *Sincronía* y *Falco*, en la gran pantalla en *Atrapen al Gringo* (2012) con Mel Gibson, *Elisyum* (2013) con Matt Damon, *Pura Sangre* (2016), *Todo mal* (2018) y *Placa de Acero* (2019). También trabajó en la ópera prima de José María Yazpik, *Polvo* (2019), papel que le valió una nominación a la Mejor coactuación masculina en los Ariel 2020 (SensaCine, s.f.).

En su biografía, yo agregaría que es director creativo de la compañía *Los Tristes Tigres*, con más de quince años de trayectoria y cuyo repertorio incluye diversos unipersonales. Fue mi instructor en un taller de *Creación de Unipersonales* en 2015, organizado por la compañía *Onirismos A.C.*, y trabajamos juntos como actores en la serie *Natural Born Narco*, dirigida por Carlos Bolado y aún pendiente de estreno. Es mi maestro y amigo.

#### CONCHI LEÓN

[María Concepción León Mora, 11 de diciembre de 1973, Mérida, Yucatán] Es una dramaturga, actriz y crítica de teatro literario mexicana. Realizó diplomados en Dirección de teatro, literatura, periodismo y dramaturgia. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte SNCA, investigadora de la Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán y fundadora de la compañía municipal de teatro de Acapulco, Guerrero. Ha publicado en las revistas *Paso de Gato* y *Tierra Adentro*. Su obra ha sido presentada en el Centro Dramático Nacional (Madrid), el Instituto Nacional de Teatro en (Argentina) y la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM. En 2012, viajó a Nueva York gracias a una residencia artística del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA (Fundación para las Letras Mexicanas, 2018).

A Conchi la conozco porque ha trabajado con grandes amigos míos. Su unipersonal autobiográfico *Cachorro de León*, es un gran ejemplo de realización unipersonal.

#### GERARDO TREJOLUNA

Su obra, como generador de eventos escénicos y como transmisor de conocimiento práctico o facilitador en talleres de entrenamiento para artistas escénicos ha recorrido alrededor de sesenta ciudades en diez países y cuatro continentes. Los nombres de algunos de sus talleres son “El Movimiento Síntesis de la expresión escénica”, “La Presencia Esencia del presente”, “La Bestia Poética”, “El Gesto Escénico”, “El Cuerpo Polisémico”, “El Actor y la Materia”, “La intimidad y la escena”, entre otros. Actualmente trabaja como actor para cine, teatro y televisión, ha participado en más cuarenta y cinco proyectos y continúa su ejercicio creativo personal. Algunos trabajos escénicos relevantes en su

trayectoria son: “Cuentos de Niebla”, “Gucha’chi”, “Jardín de Pulpos”, “Súper Héroes de la Aldea Global”, “Hamlet”, “Becket o el Honor de Dios”, “La Legión de los Enanos”, “Autoconfesión”, “Impresiones en el Ánimo”, “Tom Pain”, “Pofton”, “Tempestad”, “La Vida Muda, una ficción documental para morirse riendo”, “Campo de Estrellas”, “Sir KO, la vida es un acto NO premeditado” y “Yo soy el rey del Mambo”, entre otros. Actualmente está en proceso de creación de “Estado Salvaje” segundo proyecto de la compañía escénica de artistas marciales Transatlántico. Constantemente busca trabajar con seres especiales más que con especialistas. Se interesa en las Tramaturgias más que en las Dramaturgias. Lo que define como Tramaturgia es lo que se teje en conjunto a base de establecer relaciones y complementos difuminando fronteras técnicas y/o estilísticas (Bergman, s.f.).

A Gerardo lo he admirado desde la universidad, donde se le solía mencionar como referente contemporáneo para actores noveles. Fue mi instructor en talleres de movimiento corporal y mi director escénico en el proyecto *Afrodisiaco* de Elena Guiochins, dentro del ciclo *Al teatro con el diablo* del desaparecido Microteatro México en su temporada 37, proyecto realizado con el estímulo fiscal EFIARTES, en 2018-2019.

### **Construcción de una entrevista para desmenuzar distintas metodologías del proceso creativo.**

Cada cabeza es un mundo. Y si esa cabeza es de un artista, ese mundo se vuelve un universo creativo único. Aunque cada persona y cada creador escénico es producto de su época, por la cual se ven reflejados, nadie lleva los procesos creativos de la misma manera, incluso si éstos se ciñen a la misma metodología de trabajo, si hablan de las mismas cosas y si sus objetivos son en apariencia similares. La manera de abordar un trabajo unipersonal si bien parte del mismo principio, que es el de exteriorizar escénicamente una problemática de carácter personal, el proceso para realizarlo es tan único e íntimo, que se mimetiza con la personalidad del artista. Para desarrollar este punto presento las preguntas hechas a los creadores escénicos mencionados, cuyo formato y factura de unipersonal es tan único como ellos mismos.

Cabe señalar que las entrevistas fueron hechas en 2017 y por lo tanto, sus montajes posteriores a esta fecha no se mencionan<sup>17</sup>. Las preguntas en cuestión, con sus respectivos objetivos a comparar, son las siguientes:

- **¿Cuáles han sido los montajes unipersonales que has creado?**  
(Pregunta para contextualizar y que los creadores hablen de sus montajes que ellos consideran unipersonales –lo sean o no, de acuerdo a lo expuesto en el capítulo uno-).
- **¿Por qué elegiste este formato escénico con estos montajes?**  
(La idea es desentrañar el motivo real o ideal de realizar un montaje de un solo intérprete en escena, y si ellos mismos eran este intérprete o estaba pensado para alguien más).
- **Además de actuar, ¿qué otros roles de creación asumes cuando montas un unipersonal?**  
(Aquí se valoran cuáles son las especialidades que el artista decide ejercer para la realización del proyecto y en cuáles prefiere buscar apoyo externo).
- **¿En qué otros creativos te apoyas durante el proceso de montaje?**  
(En esta pregunta se determina la regularidad con que el creador se apoya en otros especialistas, o si cada proyecto determina en quienes se va a apoyar).
- **¿A qué elementos autorreferenciales o autobiográficos acudes en tus unipersonales?**  
(Esta pregunta busca reafirmar el énfasis que el creador pone o no pone en su propia biografía, para crear una ficción o una puesta autobiográfica ficcionalizada).
- **¿Cómo es el proceso de creación? ¿Partes de una idea, un texto, un recuerdo? ¿El texto se genera durante el montaje o ya existe un texto antes de montar?**  
(El énfasis de esta pregunta es desentrañar la génesis creativa y su posterior desarrollo, que es donde radican las principales diferencias entre los creadores).
- **En tu caso, ¿qué factores influyen al momento de decidir ser el único actor de una obra?**  
(Aquí se busca determinar si son factores de producción o estéticos los que determinan la decisión final).
- **¿Crees que en los últimos años ha proliferado la producción de unipersonales? ¿Por qué?**

---

<sup>17</sup> Las entrevistas completas se encuentran como anexo de este trabajo de investigación.

(La idea de esta pregunta es determinar si el creador reconoce el contexto y momento histórico creativo en que está inmerso y si ello influye en su decisión creativa).

- **¿Qué recomendaciones les podrías dar a actores o creadores escénicos que se van a aventurar a realizar un trabajo unipersonal?**

(Aquí se quiere saber qué tan gozoso y práctico les son este tipo de proyectos, como para recomendarlo o no).

#### **2.4. ¿DESDE DÓNDE UNIPERSONALIZAN LOS MAESTROS?**

Como ya lo mencioné, las mismas preguntas fueron realizadas a cada uno de los maestros entrevistados. Repasaremos, usando la paráfrasis, pregunta por pregunta, cada una de sus respuestas para que esas grandes diferencias creativas sean expuestas y relacionadas a la personalidad, contextos e historia de vida de cada uno de estos creativos, para con ello tratar de contestar la hipótesis de este capítulo: El acercamiento y desarrollo del unipersonal funciona de manera distinta en cada persona, no existe una metodología única.

A la pregunta **¿Cuáles han sido los montajes unipersonales que has creado?**, Vázquez contestó que bajo el estricto concepto de unipersonal ha hecho cuatro: *Los días de Carlitos*, *No fue precisamente Bernardette*, *Anécdotas de un hombre indecente* y *El hijo de mi padre*. Mencionó que además también ha trabajado como autor y director de un unipersonal, llamado *Tonta*<sup>18</sup>.

Por su parte, a esta misma pregunta, León contestó que había escrito *Todavía... Siempre* para la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*, donde se le pidió que hiciera una obra con algunos testimonios de la mamá del director (Claudio Valdés Kuri), sin que ella supiera que estaba acumulando la información. Habló también sobre *Cachorro de León, casi todo sobre mi padre*, que ese sí es un unipersonal biográfico, donde ella misma actúa, y que tiene que ver con la historia personal de la relación con su padre, un hombre violento y alcohólico que golpeaba a su madre. Hizo mención también de la obra *Flores para el mal de amores*, escrita para una actriz yucateca que se llama Madeleine Lizama, y de *Hable con él*, una especie de homenaje a un fallecido actor yucateco llamado Francisco Sobero “Tanicho”.

---

<sup>18</sup> Posteriormente, también escribió y dirigió *Visceral*, con la actriz Verónica Bravo, y dirigió *Los vuelos solitarios* basado en “Silvestre” de Alejandro Ricaño, y actuado por Esmeralda Pimentel (en estos casos desconozco si son unipersonales, pero definitivamente son monólogos).



Finalmente, Trejoluna respondió a esta pregunta mencionando *Autoconfesión*, a partir de un laboratorio con Rubén Ortiz; *Tom Pain*, un texto de Will Eno, producido por Silvia Eugenia y Eugenio Derbez, dirigido por Alberto Villarreal; y *La vida muda*, una creación suya, en conjunto con Rubén Ortiz y Alain Kerriou. Cerró su respuesta mencionando que un tiempo después tuvo un periodo de alejamiento de los escenarios y a partir de eso escribió una reflexión sobre esa especie de depresión escénica, que se tituló *SirKo*, en donde también estuvo trabajando con lenguaje cinematográfico, en una mezcla de escena y cine; siendo la parte cinematográfica hecha en conjunto con Yaridé Rizk, la escénica con Rubén Ortiz y, una vez más, trabajando lo audiovisual del espacio escénico con Alain Kerriou.

De acuerdo a estas respuestas, Adrián y Conchi hacen mención de los proyectos unipersonales de los que ellos fueron protagonistas (actores, directores y dramaturgos), además de señalar otros en los que participaron como directores y autores, o solo dramaturgos. Más adelante hablan del grado de involucramiento creativo que tuvieron en estos proyectos en que no eran actores. En esta primera respuesta, tanto Adrián como Conchi, saben que, en estricto sentido, los monólogos que crearon para actuar ellos mismos eran unipersonales. Adrián al abrir su respuesta diciendo *en el estricto sentido de unipersonal*, y Conchi mencionando que *Cachorro de león* sí era un *unipersonal biográfico*. En el caso de Gerardo, recalca los nombres de las personas con las que colaboró para crear cada unipersonal. Él mismo menciona después, que cada proyecto le va diciendo qué necesidad requiere para, de acuerdo a esto, generar un laboratorio. Por eso Ruben Ortiz, Alberto Villarreal, Alain Kerriou y Yaridé Rizk tienen un alto grado de protagonismo en su respuesta. Aunque aquí menciona *SirKo*, en un momento posterior dice que no lo considera un unipersonal, sino un unipersonal que nunca sucede. En mi opinión, *Sirko* juega con la idea de ser un unipersonal en distintos lenguajes artísticos, pero termina desarrollándose a varias voces y eso, en efecto, lo transforma en algo diferente.

**¿Por qué elegiste este formato escénico con estos montajes?** fue la segunda pregunta hecha a estos creadores. Vázquez dice que surgen como una necesidad expresiva, y que solo *El hijo de mi padre* nació como un unipersonal tal cual, pero que el resto surgen como una necesidad de poder dialogar en escena, y en el transcurso se da cuenta que se trata de unipersonales; no es que él se plantee hacerlo solo. *Los días de Carlitos* y *No fue precisamente Bernardette*

surgieron como un ejercicio escénico para una clase de la licenciatura en la UV<sup>19</sup> y, poco a poco, se fueron delineando como trabajos unipersonales. En cambio *El hijo de mi padre* surge en el programa *Sala de urgencias* que tenía *Laboratorio trece* de Alfonso Cárcamo, pues ellos lo llamaron para hacer un unipersonal y poder corroborar con público cómo se construía uno. En *Tonta*, lo llamó Arlet Gamino para hacerle la dramaturgia y la dirección de un trabajo unipersonal. Vázquez termina esta respuesta diciendo que el unipersonal es una obra de teatro completa, que surge de una necesidad expresiva distinta.

Por otro lado, Conchi León señala que *Cachorro de León* surge porque después de recibir la noticia de que su padre se estaba muriendo, quería hablar abiertamente sobre el odio que le tenía y el porqué deseaba con todas las ganas que se muriera; algo muy fuerte de decir, pero real. Entonces, ella deseaba que la obra hablara desde su ser verdadero más verdadero, que es ella misma, con todos sus defectos y limitaciones incluso actorales. Menciona también que quería que la obra pudiera tener la posibilidad de estar en cualquier lugar (representarse en cualquier espacio) ya que la temática aborda la problemática de la violencia machista, aún inmersa en la raíz de la sociedad mexicana. Entonces pensó que sería muy sencillo si se movía ella sola, únicamente con un asiento de tráiler, que es como se cuenta la historia. León menciona que *Todavía... Siempre* y *Flores para el mal de amores*, en cambio, fueron trabajos de dramaturgia, hechos por encargo para otros artistas. Y *Hable con él*<sup>20</sup> la escribió porque le cautivó la imagen de este hombre solo, buscando al fantasma, esperando que le diga cómo sucedió que se cayera.

Trejoluna, por su parte, menciona que los primeros indicios de este tipo de trabajo escénico los exploró en su etapa estudiantil, con su maestro Abraham Oceransky, a manera de entrenamiento; pero que el verdadero detonante llegó cuando se dio cuenta que nada de lo que veía en teatro, como espectador, le satisfacía. Entonces, se propuso realizar él mismo, el teatro que le gustaría ver, bajo la premisa de que *es muy fácil ser crítico con el trabajo ajeno, pero muy difícil con el propio*, dando como resultado una mecánica de trabajo unipersonal muy determinada y muy incisiva para consigo mismo. En esta pregunta, tanto Adrián como Gerardo, hacen énfasis en que se trata de una necesidad expresiva. Ambos mencionan que hubo una gran

---

<sup>19</sup> Universidad Veracruzana.

<sup>20</sup> Este unipersonal no se ha producido, solo existe la dramaturgia, pero más adelante menciona que le impactó la muerte real accidental de un actor yucateco, y a partir de allí escribió la obra.

influencia de su vida estudiantil para desarrollar su lenguaje unipersonal y el apego a éste. Gerardo, a partir de dinámicas de trabajo con Abraham Oceransky; Adrián en ejercicios para la Universidad. Por otro lado, Conchi habla sobre el impulso que tenía de hablar sobre un tema muy personal para ella, a manera de autosanación: la relación con su padre, y esto se traduce como una necesidad expresiva, al igual que los otros entrevistados.

A la pregunta de ***Además de actuar, ¿qué otros roles de creación asumes cuando montas un unipersonal?***, Vázquez manifiesta explícitamente dos puntos importantes que ya se han mencionado en el capítulo uno de esta investigación. Primero, el de la concepción de unipersonal de su maestro Martín Zapata, donde el intérprete asume los tres roles creativos más importantes: actuación, dirección y dramaturgia. Y segundo, que se trata de un concepto en el que el actor representa a más de un personaje. Por lo tanto, Adrián actúa, dirige y escribe sus unipersonales. Y, aunque no lo menciona, también participa de la producción, pues estos trabajos forman parte del repertorio de su compañía *Los Tres Tristes Tigres*.

Por su parte, en *Cachorro de León*, Conchi menciona que ella hizo de todo: dirigió, escribió, y produjo el espectáculo. No lo verbaliza nunca, pero se da por sentado que ella es la actriz y puede confirmarse en Teatrix México, donde el video se encuentra en línea desde el inicio de esta plataforma virtual. En sus palabras, Conchi se encargó de realizar hasta el boletín de prensa; y es en esta parte de la entrevista, que habla también de sus colaboradoras y co-creativas, que fueron convocadas por ella.

Gerardo, por su parte, hace hincapié en que las labores que asume dependen de sus necesidades personales como creador, y de las necesidades del proyecto. Menciona las distintas áreas en que se involucró en cada una de estas puestas en escena, además de actuar. Gerardo siempre se apoya en un director, o *corrector de estilo escénico*, como se autodenomina Rubén Ortiz. Ha hecho la dramaturgia, la visión del montaje, el diseño del espacio, el concepto del dispositivo, la estilística, entre otras cosas. Incluso, en los proyectos en los que se ha concentrado mayormente en la cuestión actoral (como *Tom Pain*), llevó una discusión abierta sobre decisiones de dirección y vestuario. Cierra, diciendo que siempre termina como la cabeza de las decisiones finales, sin dejar de apoyarse en las opiniones de sus creativos. Por lo tanto, en esta pregunta en particular, los tres creadores coinciden en que ellos llevan el mayor peso creativo y toman las

decisiones finales, apoyándose en sus colaboradores. Todos actúan, dirigen y escriben, aunque Gerardo, invariablemente se apoya de un director.

Se les preguntó a los entrevistados **¿En qué otros creativos te apoyas durante el proceso de montaje?**, y en este punto, nuestros tres creadores varían mucho en su respuesta. Adrián permanece fiel a una creación mayormente en solitario, donde solo se apoya en un asistente, y en la opinión de otros teatreros amigos suyos que le van guiando, para así no perderse en el camino (pues para él, el receptor del espectáculo es el más importante); el resto de los colaboradores, se integran hasta el final.

Conchi, por su cuenta, menciona como primer co-directora a Laura Zubieta, y después a su colaboradora más cercana: la directora de escena Juliana Faesler. Según Conchi, las decisiones con Faesler son un estira y afloja entre ambas, a favor del espectáculo. Gerardo, en cambio, es quien da un giro total al concepto de génesis creativa, pues para él funciona al revés: Primero determina lo que necesita, y a partir de una decisión tonal, se rodea de creativos y genera un laboratorio. Él es quien debe escuchar y aprender de sus colaboradores, para irse guiando y tomar las decisiones correctas. Así pues, la relación de cada creador con sus colaboradores, es diametralmente distinta.

Una vez contestadas las preguntas anteriores, se llegó a un punto en cierta medida polémico, pues se muestra una opinión radicalmente distinta de los entrevistados en cuanto a cómo abordar los elementos autorreferenciales en una puesta unipersonal. La pregunta concreta fue: **¿A qué elementos autorreferenciales o autobiográficos acudes en tus unipersonales?** Para Adrián Vázquez, en su discurso, aunque cabe la posibilidad de integrar anécdotas personales, no ve el teatro como una posibilidad autobiográfica, a menos de que funcionen para potenciar la ficción. Conchi, se va al opuesto extremo, pues incluso en sus obras teatrales que no son unipersonales, ella misma lo menciona, se basa en historias familiares. Y *Cachorro de León* es una puesta íntegramente autobiográfica. Podría concebirse como un *biodrama unipersonal*. El caso de Gerardo es interesante pues, por lo que menciona, es un dialogar constante entre su propia biografía corporal, emocional y anecdótica; y los elementos escénicos con los que dialoga. Cada uno de sus unipersonales funciona distinto. Puede que los elementos autorreferenciales existan, aunque no sean evidentes, como en *Autoconfesión*; puede que los elementos sí sean

evidentemente autobiográficos, como en *La vida muda* que habla de su padre, o *SirKo* que muestra fragmentos de su historia personal con el teatro; o puede que definitivamente no existan, o solo existan mediante su propia presencia, como en *Tom Pain*. O sea que, por mera cuestión estilística, Adrián no acude a referencias anecdóticas evidentes; por el contrario, Conchi se basa totalmente en eso; y Gerardo lo hace, dependiendo del proyecto.

La siguiente pregunta integra, de manera muy puntual, la hipótesis particular de este capítulo (la cual es: *No existe una manera única de aproximarse a la creación unipersonal, al final se trata también de un proceso artístico íntimo y de autoconocimiento del creador*). Esto debido a que, en este punto, tenemos un acercamiento concreto a las distintas metodologías de creación usadas por cada uno de los entrevistados. La pregunta, o más bien, las preguntas en cuestión, son:

**¿Cómo es el proceso de creación? ¿Partes de una idea, un texto, un recuerdo? ¿El texto se genera durante el montaje o ya existe un texto antes de montar?**

Las muy diferentes respuestas a estos cuestionamientos, evidencian las grandes diferencias entre estos tres creadores. En el caso de Conchi, ella es primordialmente una dramaturga, por lo que, a partir del detonador de la historia, que usualmente es una historia personal, es que surge el resto de la creación. Conchi lo primero que hace es imaginar y escribir, y una vez que cuenta con el texto terminado se dispone al proceso creativo de reflejar en escena lo que ya ha escrito, ya sea siendo ella misma la actriz o no.

Adrián y Gerardo son, en primera instancia, actores, por lo que parten de allí para generar el espectáculo, cada uno a su modo. Adrián, como lo menciona, es un creador de personajes a partir de la máscara (corporalidad, expresión facial, expresión vocal); una vez con esto claro, es que aparece la historia de este personaje y él se las complica. Adrián mismo menciona que *le encanta complicarles la vida a sus personajes, ser cruel con ellos*. Pero para poder hacerlo, necesita tener un personaje bien definido, tanto corporalmente, como en su carácter y personalidad, por lo que la anécdota pasa a segundo término, siendo el personaje creado (o los personajes creados) el punto central del espectáculo. Gerardo, en cambio, es un generador de sustancia, de la cuestión humana. Una vez que define lo que quiere transmitir en escena, aparecen los objetos y medios estilísticos para ello. Ya después de esto es que crea personajes e

historias (o la ausencia de éstos, dependiendo de lo que la necesidad le instruya). Su objetivo no es necesariamente crear historias, sino generar sensaciones o imágenes, y si esas sensaciones lo llevan a generar un personaje o una anécdota, entonces es que ésta surge. Pero siempre es el proyecto mismo el que le dice por dónde y hacia dónde llevar el producto escénico.

Plasmadas ya estas diferencias, y teniendo un conocimiento más claro del tipo de trabajo de cada uno, se les preguntó: **En tu caso, ¿qué factores influyen al momento de decidir ser el único actor de una obra?**

En este caso, las respuestas tienen mucho de la personalidad de cada uno de los creadores. Adrián, por ejemplo, habla de una necesidad discursiva, del querer hablar y confrontar al artista y al ser humano con lo que se dice, además de serle fiel a su propuesta poética que pone al arte del actor como fundamento de la teatralidad. Para Conchi, al tratarse de una historia personal, ella quería que la gente supiera que era una anécdota real, por lo tanto, ni ella ni nadie que conozca personalmente a Conchi podría concebir que este texto fuera interpretado por otra actriz porque, al final de cuentas, se trataba de una especie de confesionario personal escénico, y verlo en otra voz sería traicionar la misión discursiva de la dramaturga y del acto performático propuesto. Tanto para Adrián, como para Gerardo, el unipersonal trata de un reto actoral que en algún momento se plantearon realizar. Para Gerardo este reto pone al límite al actor en su desnudez escénica, comparándolo con un salto al vacío, y eso es lo que más lo lleva a realizarlo: el vértigo y las posibilidades de observar la vida desde allí.

Aquí podemos observar que, en efecto, cada uno de estos creadores es movido por distintos motores, y guiado hacia diferentes caminos para la realización unipersonal. Con la siguiente pregunta se pretende indagar en el qué tan conscientes son ellos del contexto de la creación unipersonal misma, y del momento histórico en que se desarrolla su propuesta escénica, al menos en lo que se refiere a un movimiento cuantitativo de la producción de esta modalidad escénica en nuestro país y nuestro continente.

Esta pregunta, es **¿Crees que en los últimos años ha proliferado la producción de unipersonales? ¿Por qué?** Para Adrián el concepto de unipersonal ha estado más presente en los últimos años, aunque éste y los monólogos siempre han existido; y menciona que si hay o no una

proliferación, él piensa en lo bueno de su existencia y lo bueno de que los actores se den cuenta de sus posibilidades creativas en solitario.

Por otro lado, Conchi señala que sí sucede esta proliferación, pero que luego llega un punto en que se agota este *boom* de unipersonales, y vuelve a bajar su producción. Para mantenerlos en boga, ella señala como buenos promotores de su realización a los actuales festivales de monólogos, como el Festival de Monólogos (*A una sola voz*), el de Xalapa y el de *Casa Tanicho*, en Mérida.

A esta misma pregunta, Trejoluna dice que, en efecto, ha habido una efervescencia a partir de la evolución de teatro mismo, y de la manera de concebir la presencia en solitario en escena; es decir, a partir de que el monólogo evoluciona y diversifica, y nace el unipersonal, las posibilidades escénicas se potencian y eso es lo que genera una proliferación; cierra expresando que vale la pena que esto suceda, siempre y cuando haya algo que decir. Adrián menciona aquí, que a él le parece importante que, como personas de teatro, diferenciemos al monólogo del unipersonal, no porque el monólogo sea algo peyorativo, sino para establecer parámetros que sean claros para el público de lo que le estamos ofreciendo; y yo estoy totalmente de acuerdo con él en esto.

Para cerrar estas entrevistas, escarbando en la sensibilidad de los entrevistados, se les preguntó **¿Qué recomendaciones les podrías dar a actores o creadores escénicos que se van a aventurar a realizar un trabajo unipersonal?** Esta pregunta tenía un objetivo doble: Indagar en la satisfacción que les genera este tipo de trabajo y que las respuestas realmente sirvan de ayuda a los interesados en llevar a escena una obra unipersonal (claro, los que lean este trabajo de investigación). Sintetizando en una sola frase, esto es lo que cada uno dijo:

- Vázquez dijo categórico y con una sonrisa “Que lo hagan, que lo confronten y constantemente lo estén corroborando con alguien más”.
- Trejoluna dijo irónicamente “Que se lo piensen y no pierdan la esencia del motor que los lleva”.
- Conchi dijo: “Que hagan gala de todos sus recursos y poderío para estar allá”.

Adrián puso énfasis en que no deben dudar en hacerlo, que eso es lo importante y que, para saber si realmente está funcionando, lo pongan constantemente a prueba con terceros,

pues quienes importan son los espectadores. Por mucho que uno “sienta”, si el público no reacciona, significa que no está funcionando. Esto también lo mencionó Conchi, pues dijo que muchas veces hay una gran diferencia entre lo que dice el programa de mano y lo que se presenta, pues se metaforiza demasiado. Recomendó, para evitar eso, apoyarse en muchas personas para aventarse verdaderamente al abismo. En este punto también coincidió Trejoluna al decir que era importante trabajar en equipo, no cerrarse, escuchar al otro con la consciencia de que uno no las puede todas, pero, al mismo tiempo, asumirse como el eje rector, para que no se pierda el camino planteado. A su vez, Trejoluna dijo que no hay que escatimar en nada: considerar cada ensayo o cada sesión de trabajo como la función misma, pues el resultado final es la suma de todo esto y se ve reflejado en el resultado final.

En conclusión a esta pregunta, cada uno de estos artistas, a su muy distinta manera de concebir la labor creativa, es consciente de que lo mejor es no trabajar solo y apoyarse en lo que los otros miran y aportan. Dada la pasión y contundencia mostrada en el momento de responder, es evidente que disfrutan cada proceso unipersonal que abordan.

Como conclusión a este capítulo, habría que señalar varios puntos. Algunos de los autores sudamericanos citados, señalaron un creciente aumento en la producción unipersonal en sus países de origen, por lo que cabe la posibilidad de que en México se haya replicado este modelo de trabajo. En este escenario, bajo la influencia contextual latinoamericana, desde el año 2000 a la fecha, aproximadamente, tanto por cuestiones socioeconómicas como por un cambio en la visión artística, la producción teatral se habría visto modificada, aumentando cuantitativamente la creación unipersonal. El que cada vez más artistas, en particular los actores, produzcan este tipo de espectáculo, puede comprobarse por el aumento de la presencia de unipersonales y monólogos en los festivales teatrales institucionales más importantes del país, y por la creación de festivales exclusivos de piezas escénicas con un solo intérprete. Esto, a su vez, ha propiciado que artistas escénicos se especialicen en este rubro, tanto en docencia como en ejecución, y que hoy sea posible realizar una entrevista especializada a teatreros unipersonalistas. Tal ha sido la consolidación de este fenómeno, que incluso el concepto *unipersonal* es ahora materia de estudio para una tesis de investigación.



Estos tres artistas mexicanos cuentan con un nivel similar de reconocimiento en el medio teatral, todos con una amplia trayectoria en cine, teatro y televisión. Tienen en su haber un cúmulo vasto de labor escénica y docente, además de diversas puestas en escena unipersonales. Dado que son más o menos de la misma generación, son mexicanos y juegan bajo las mismas reglas del gremio (dejando de lado las cuestiones de oriandad, de género y particularidades personales), se podría concluir que han sido influenciados por el mismo contexto sociocultural. Aún así, dada su distinta formación, el carácter artístico y personalidad de cada uno, la manera de abordar el trabajo es muy distinto y los resultados diametralmente opuestos. Todos de una gran factura y sensibilidad humana, pero diferentes en su concepción, en su forma e incluso en su contenido. Cada uno sin perder el sentido formal de lo que hasta ahora hemos definido en este trabajo de investigación, como creación unipersonal, incluso, en los tres casos, siendo un ejemplo plausible de lo que es este tipo de teatro. Cabría aquí enfatizar que ninguno de los tres comenzó su trabajo unipersonal viviendo en la capital del país, y eso también marca una diferencia en sus estilos. Si tuviera que definir a cada uno como creador unipersonal, las siguientes serían mis respuestas.

Adrián Vázquez: Es un actor, creador de personajes desde la máscara, la corporalidad y la voz; su poética teatral se basa en la actoralidad del intérprete y elementos escénicos mínimos. No cree en el teatro como ejercicio autobiográfico, pero sí en la autorreferencia para enriquecer la ficción.

Conchi León: Es una dramaturga-actriz, creadora de historias, y su poética parte de narrarse a sí misma, ficcionalizando elementos reales, pues lo autobiográfico es mayoritariamente la esencia de su teatro.

Gerardo Trejoluna: Es un actor generador de experiencias escénicas, que parte de una necesidad interna de expresión, y a partir de laboratorios de creación, deja que la obra lo guíe hacia donde ella misma lo requiere.

En conclusión, para comprobar la hipótesis particular de este capítulo, con este muestrario de creadores escénicos unipersonales mexicanos y las diferencias mostradas a la hora de comparar sus respuestas respecto a sus procesos creativos, se puede determinar que, en efecto, no hay manera de estandarizar la metodología de creación. Cada creador es un mundo

que funciona distinto a otros, y como sucede con Roma, todos los caminos creativos individuales llevan al unipersonal.

Con esta conclusión refuerzo también la hipótesis general de este trabajo: La creación unipersonal en el teatro resulta el medio de mayor autenticidad expresiva del intérprete. Esto debido a que, cuando se realiza una obra de teatro convencional (y con convencional, me refiero a cuando el intérprete no es el generador de la misma), son muchas más las ideas que están en juego y más diversos los objetivos personales y poéticos, pues entran en la ecuación todos los elementos humanos que están involucrados en el proceso creativo. Si bien en ambos casos es importante el trabajo y la creación en equipo, es en el unipersonal donde el resultado final muestra con menos filtros la esencia individual del artista.

Pasaremos ahora al tercer capítulo de este trabajo de investigación, donde, como hemos estado haciendo, yendo de lo general a lo particular, se analizará desde dentro, mi paso por la creación unipersonal, analizando la puesta en escena *Casting para actor sin competencia* que considero, era en su momento, un reflejo fiel de mi esencia como artista.

### III. METODOLOGÍA AUTONARRATIVA Y PRELIMINARES INDIVIDUALES DE UN MONTAJE UNIPERSONAL

Ya en el capítulo anterior había mencionado mi disidencia respecto a la metodología tradicional de aprendizaje, inclinándome mayormente por el enfoque vivencial<sup>21</sup>. A mi manera de entenderlo, sin ser pedagogo ni antropólogo, los caminos que llevan al conocimiento pueden ser variados. Sin embargo, experimentar por mano propia el mundo observable y estudiarse a sí mismo de manera reflexiva, contrastando los resultados de este autoconocimiento con metodologías más convencionales, puede llevar a un mayor nivel de aprendizaje. Lo mismo aplica con la investigación y con el teatro en sí. Investigarse a sí mismo en escena, sin tener la total certeza de por cuál camino nos llevará eso, tendría que ser también una importante rama de la creación unipersonal, tal como hemos visto que hace Gerardo Trejoluna cada vez que genera un laboratorio para sus creaciones unipersonales: Un barco a la deriva guiado por una necesidad personal de autoinvestigarse y con la mirada puesta en un objetivo escénico. Pasa así con este tercer capítulo, cuya intención es comprobar la siguiente hipótesis: Desde una visión autoetnográfica, narrando y analizando los antecedentes de mi propio proceso creativo del unipersonal *Casting para actor sin competencia*, es posible obtener resultados más certeros y cercanos sobre la autenticidad expresiva individual que resulta del teatro unipersonal.

Pero, a ver ¿de qué hablo? ¿qué es eso de *autoetnográfico*? ¿y a qué me refiero con investigación autonarrativa? Calma. Que no cunda el pánico, teatreros de a pie. No entraremos en dilemas antropológicos ni filosóficos. O quizás sí, un poco, pero solo para darle contexto a este planteamiento.

Comenzaré confesando que, como sugerencia de Martha Toriz, la asesora de este trabajo, tuve que acercarme a ciertos conceptos propios de la sociología para entender cómo podía hablar de mi propia obra, de manera narrativa, sin salirme del rigor de una metodología de investigación académica. Haré un brevísimo repaso de ello antes de abordar el tema que me atañe en este capítulo: El estudio de caso de *Casting para actor sin competencia*, mi unipersonal que, sin tener plena conciencia de ello, me llevó a autoinvestigarme y a proponer un proyecto

---

<sup>21</sup> El *Aprendizaje Vivencial* es aprender por medio del hacer. Es un proceso a través del cual los individuos construyen su propio conocimiento, adquieren habilidades y realzan sus valores, directamente desde la experiencia (Pan American Health Organization, 2015).

que exponía una definición de mi propio ser como artista en ese momento, pues como lo dice la hipótesis general de esta investigación, el unipersonal es un medio de mayor autenticidad expresiva y de compromiso con lo que el artista, de manera individual, realmente desea exteriorizar; es una pieza escénica mínima que permite al intérprete mostrar al máximo su esencia individual, discursiva y estética como artista, y esta obra fue un fiel reflejo de eso. Viajemos pues, por breves momentos, a los parajes de la sociología.

### **3.1. PARADIGMAS DE LA INVESTIGACIÓN TEATRAL (IN SITU)**

¿Cómo comenzar una explicación completamente ajena a mi disciplina académica y artística? Pues usando una herramienta cliché de la dramaturgia posdramática: Exponiendo datos duros sin filtro alguno. Empezaré comentando que dentro de la investigación social existen dos muy amplias corrientes de registro científico: la investigación cuantitativa y la investigación cualitativa. Cada una con diversas metodologías, pero con una diferencia esencial:

Los paradigmas críticos de las ciencias sociales han encontrado en los datos cuantitativos la relevancia política de los procesos sociales que investiga, derivada del reconocimiento de la magnitud. No obstante, los estudios cualitativos penetran la malla de las ideologías y el sentido del mundo social. Con ello nos permite conocer las experiencias sociales desde dentro. La investigación cualitativa se interesa por comprender los procesos sociales en funcionamiento y a partir de los sujetos singulares que los realizan y participan en ellos (...) (Güereca Torres, Blásquez Martínez , & López Moreno, pág. 15).

Es decir, que lo cuantitativo es medible en términos numéricos, aún tratándose de aspectos sociales; en cambio, lo cualitativo se distingue por una comprensión más cercana y personal de los objetos estudiados. Respecto a esto, ha existido un largo camino de las ciencias sociales para validar las metodologías cualitativas y para el nacimiento de nuevos paradigmas<sup>22</sup> de estudio con reconocimiento científico. En tanto el paradigma positivista<sup>23</sup> descalifica los

---

<sup>22</sup> Un paradigma es un término sociológico que significa “guía sobre qué se debe mirar e investigar, cómo debe hacerse y cómo se deben entender e interpretar los resultados obtenidos. Un paradigma es un “modelo” de conducta para la ciencia, que estructura el proceso científico y le da un sentido específico (...) es una perspectiva teórica compartida y reconocida” (Güereca Torres, Blásquez Martínez , & López Moreno, pág. 27).

<sup>23</sup> “El positivismo tiene tres características principales [...]: a) defensa del empirismo, b) unicidad del método y c) objetividad como requisito y producto de la ciencia. El empirismo es un principio que sustenta la construcción del conocimiento en la realidad observable. Este elemento, tomado del método de las ciencias naturales, se opone a la especulación discursiva sobre la naturaleza y el funcionamiento de la realidad, y busca

métodos cualitativos porque implican un involucramiento personal del investigador con el objeto estudiado y, desde esta corriente de pensamiento, eso le resta objetividad; los teóricos defensores del paradigma interpretativo, sostienen que en las ciencias sociales y humanas es imposible ser completamente objetivo, y que el conocimiento siempre se decanta por el filtro del investigador, intervenga éste o no, activamente, con el objeto estudiado.

El cuestionamiento del paradigma positivista vino de la mano, entre otros, del “interpretativismo”. Estos conjuntos de planteamientos cuestionaron la existencia de leyes sociales y reorientaron el objetivo de las ciencias sociales hacia la comprensión del comportamiento humano en tanto que hecho social. La principal crítica que estos planteamientos le hicieron y hacen al positivismo es que las interacciones y relaciones humanas son mucho más complejas que el funcionamiento de la masa de un átomo, por lo que no son predecibles ni reducibles a leyes. Para los planteamientos interpretativos la realidad es subjetiva, no objetiva. Esto quiere decir que la realidad en sí no existe más que cuando es experimentada por un sujeto. Incluso, la experiencia de la realidad por cada persona difiere, ya que cada cual es fruto de una combinatoria biológica, social y cultural única (Güereca Torres, Blásquez Martínez , & López Moreno, pág. 30).

¿Y qué tiene que ver todo esto con el teatro unipersonal? Bueno, en los capítulos anteriores, mi yo investigador se puso a mirar todo desde una perspectiva general, estudiando un fenómeno desde fuera de él, para comprobar una hipótesis estudiando su contexto histórico, su importancia en México, y la comparativa en los métodos de creación unipersonal de algunos de sus artífices. En este capítulo me dedicaré a analizar mi propia obra, basándome en un método propio del paradigma interpretativo: La etnografía. Y aunque este proyecto no es propiamente un estudio antropológico, este modelo encaja con el tipo de reconstrucción autonarrativa con el que pretendo concluir esta investigación, y resolver la hipótesis planteada de manera más contundente: desde dentro, pero triangulando este registro con lo ya expuesto en los capítulos 1 y 2.

---

la construcción de teoremas y leyes basados en hechos fechables, observables y repetibles” (Güereca Torres, Blásquez Martínez , & López Moreno, pág. 29).

### 3.2. AUTOETNOGRAFÍA Y AUTONARRATIVA PARA INVESTIGARSE

¿Cómo? ¿Estás diciendo que un antropólogo puede participar activamente en el grupo social que está estudiando, y aún así ser científicamente avalado? Por supuesto. De hecho, después del paradigma interpretativo, llegaron otros modelos más radicales de investigación que cuestionaron los conceptos de objetividad-subjetividad, y abogaron por una intervención más directa en el objeto estudiado, como son el paradigma constructivista y la teoría crítica. Pero eso ya es harina de otro costal. Me centraré en el método autoetnográfico, que al final expondrá el estudio de caso (EC) de *Casting para actor sin competencia*.

Y ¿qué es la etnografía? Según Lidia Ivonne Blázquez, es un “método que posibilita el análisis de los grupos sociales, su cultura y sus dinámicas [...] agrupa técnicas de investigación social centradas en la escucha, la observación, la inmersión en la cultura en cuestión, y la traducción literaria en procesos sociales” (Güereca Torres, Blázquez Martínez, & López Moreno, pág. 45). Es decir, métodos totalmente subjetivos. Al respecto, esta misma autora, menciona:

[...] la subjetividad del investigador y su interpretación siempre formarán parte de la generación de los datos, situación que se da en cualquier tipo de investigación sea de ciencias básicas o de economía. Sin embargo, los etnógrafos han destacado este aspecto y ponen a prueba su método a lo largo de su investigación. La etnografía es entonces un método muy productivo cuando queremos entender procesos y fenómenos a pequeña escala con la finalidad de desvelar la lógica de las dinámicas sociales (Güereca Torres, Blázquez Martínez, & López Moreno, pág. 67).

Esto, sin embargo, no deja de ser una cuestión de estudios antropológicos, más enfocada a grupos sociales o culturales en los que el investigador decide inmersarse. Es aquí donde el término *autoetnografía*, entra a escena. ¿Qué es entonces la autoetnografía? Dice Joaquín Guerrero Muñoz:

La auto-etnografía es una estrategia de investigación que incorpora por una parte las tradicionales referencias a la actividad etnográfica y, por otra parte, la propia biografía del investigador. Pero ¿en qué sentido y con qué propósito se añade la voz del investigador que es en este caso actor y sujeto de la

propia etnografía? La auto-etnografía es una modalidad de investigación etnográfica que utiliza los materiales autobiográficos del investigador como datos primarios (Guerrero Muñoz, pág. 238).

Básicamente, dentro de los postulados de la investigación cualitativa de campo, en su paradigma interpretativo, es válido realizar un registro de experiencias propias, con formato narrativo. O sea, ser un autor-actor, y no solo en términos teatrales, como sucede en el unipersonal, sino en términos académicos. Dice Mercedes Blanco:

[...] una característica que resulta imprescindible para la mayoría de los autores revisados, que se pueden ubicar en la corriente de la autoetnografía, es la presencia de una estructura narrativa (que incluye una trama o el argumento del relato) o, puesto de manera aún más puntual, la utilización de “formatos narrativos” [...] es necesario producir textos que han de ser elaborados echando mano de algunas estrategias literarias. (Blanco M. , pág. 57).

Podría incluso pensarse que este concepto es únicamente válido en procesos de investigaciones netamente de antropología social, pero hay autores más enfocados a estudios pedagógicos, que denominan a este tipo de investigación de manera diferente: La autonarrativa. Si bien, para algunos autores una se deriva de la otra, el concepto general parte de la misma premisa:

La expresión auto-narrativa se refiere a una historia dicha por un “sí mismo” acerca de ella o de él mismo. Auto-narrativa tiene, por lo tanto, un fuerte componente autobiográfico [*sic*] y puede ser definida, de acuerdo a Fitzgerald (1996), como ese conjunto de historias que definen nuestra identidad. Una auto-narración puede incluir métodos que el investigador-actor usa para escribirse a sí mismo, como una forma de investigar que la lleva a entender mejor un fenómeno particular o responder una pregunta. Kennedy-Lewis (2012) afirma que una autonarrativa es un método autorreflexivo que ayuda ver mejor como un investigador se constituye en el proceso de investigación. Ese proceso autorreflexivo de contarse a sí mismo en la experiencia vivida en un proyecto de

investigación, de Investigación- Acción, es lo que llamamos auto-narrativa. (Johnson-Mardones, pág. 864).

Y así, estas metodologías de investigación, resultan en una gran metáfora de la realización teatral unipersonal. Autonarrarse. Autoestudiarse. Autoinvestigarse. Autoficcionalarse. Así pues, después de explicar la metodología a realizar para lograr el objetivo de este capítulo, procederé a realizar un ejercicio de unipersonal autoetnográfico: El estudio de los antecedentes contextuales de mi propio unipersonal  *Casting para actor sin competencia*.

### **3.4. ANTECEDENTES: ¿DE DÓNDE SURGE LA NECESIDAD DE HABLAR DE LOS CASTINGS, DE MÍ MISMO Y DEL CONTEXTO GREMIAL DE LOS ACTORES?**

Al igual que los creadores entrevistados en el capítulo anterior,  *Casting para actor sin competencia* tuvo un complejo universo social y personal que tejió su concepción, para su posterior proceso de escritura y montaje. Este universo es único. No hay manera de querer hacer un comparativo entre contextos y motivaciones de vida distintos. Esto sería como querer comparar mi relación con el gremio teatral y audiovisual, con la relación de Conchi León con su padre. O pensar que la motivación de Gerardo Trejoluna de generar su laboratorio de trabajo, dado que nada de lo que veía en teatro le gustaba, se asemeja a mi frustración por no poder levantar un proyecto propio con un grupo de actores. O querer señalar que la necesidad de Adrián Vázquez de descubrir una poética escénica propia, es similar a mi intención de explotar mis talentos en un montaje, para crearme una plataforma de trabajo. El caso es que cada obra unipersonal parte de una necesidad y de un contexto único del artista, y para entender el porqué surgió  *Casting para actor sin competencia*, y por qué era en ese entonces un reflejo fiel de mi yo artista, es fundamental exponer todos los antecedentes que la precedieron y el contexto en el que vivía. Recordemos nuestra hipótesis: el unipersonal es una pieza escénica mínima que permite al intérprete mostrar al máximo su esencia individual, discursiva y estética como artista. Presento entonces, una síntesis de los antecedentes a manera autonarrativa.

#### ***“Desmontaje” y “Apócrifo” o Un profesional del descalabro teatral***

*Casting para actor sin competencia* no fue la primera pieza teatral concebida para que fuera mi ópera prima en el universo profesional. Desde que comenzó mi acercamiento al teatro en la adolescencia y durante mucho tiempo, mi perfil como artista escénico se inclinaba más hacia la



dramaturgia y la dirección. No fue hasta el segundo semestre de la licenciatura que reencontré mi vocación como actor, esto gracias a que conocí el trabajo del maestro y actor Mario Balandra Oliver, catedrático de las materias de Actuación I, II, III y IV, cuyos principios prácticos, al menos con el grupo que me tocó, los basaba en *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski. En este libro se propone que el intérprete se despoje de todos los elementos espectaculares, reduciéndolos al mínimo (utilería, escenografía, maquillaje, vestuario e iluminación) centrando el hecho escénico en la relación actor-espectador, despojándose de técnicas y trucos para vencer sus bloqueos, y así lograr la organicidad de los impulsos vivos<sup>24</sup>. Fue a partir de que me volví su estudiante, durante prácticamente dos años, que comencé a interesarme y a trabajar mayormente en la interpretación escénica, dejando en segundo término la dirección y dramaturgia, materias que en un principio fueron las que me hicieron optar por el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), como opción para mi educación artística. En lo sucesivo utilizaré estas siglas para referirme a las instituciones recién mencionadas.

Aquí quisiera hacer un paréntesis para acotar que justamente los principios de Grotowski, donde el actor, despojado de toda parafernalia, es la figura central de investigación, tienen un gran paralelismo con los principios teóricos del unipersonal. En ambos casos, es el intérprete mismo quien se expone, quizá ataviado de técnica y ficción, pero desnudo en su discurso y su persona, hablando de sí mismo y sus inquietudes artísticas, quizás no en un sentido literal necesariamente, pero sí hablando desde su propia creación. Por lo tanto, puedo deducir mientras escribo, que la elaboración de un unipersonal como primer proyecto propio, surge desde este punto, bajo la influencia de Mario Balandra y su lectura de Jerzy Grotowski.

Si bien, nunca dejé de escribir y nunca dejé de tomar talleres de dirección, centré mi formación dentro de esta escuela en la rama actoral. Pero el último año de la carrera, a partir de la lectura de *El evangelio según Jesucristo* del escritor portugués José Saramago (Saramago, 2000), novela que causó un gran impacto estético-discursivo en mi yo creador, comencé a escribir una adaptación de este texto al teatro, pensando que eventualmente lo podría llevar a escena.

---

<sup>24</sup> Teatro pobre de recursos, pobre porque carece de vestuarios suntuosos, o prescinde de la iluminación y del maquillaje. Hasta de la música. Pobre pues en sentido material. Al mismo tiempo es pobre, porque se despoja de todo elemento superfluo, porque se concentra en la esencia del arte teatral: en el actor. Nota de la traductora: Margo Glantz (Grotowski, pág. 2).

Después de varios tratamientos, habiendo tomado elementos estéticos contemporáneos, y otros referentes bibliográficos, el texto evolucionó y terminó convirtiéndose en la dramaturgia titulada ***Apócrifo o de los evangelios según el capital variable***.

Tenía la percepción de que si terminando la carrera quería figurar como creador más allá de ser solamente actor, debía concretar un proyecto escénico propio antes de concluir mis estudios, pues el futuro era totalmente nebuloso; además, la única gran plataforma que en ese momento veía para un desarrollo profesional serio, era la escuela misma, mis compañeros de generación con los que llevaba años conviviendo y los festivales teatrales que tanto la Facultad como la Universidad organizaban (las temporadas de Otoño y Primavera del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y el Festival Internacional de Teatro Universitario de la UNAM). Así pues, teniendo ese material dramático en mis manos, decidí llevar a escena *Apócrifo o de los evangelios según el capital variable*.

No se trataba, para nada, de mi primer obra como dramaturgo y director, pero sí de la primera que tendría un formato profesional en la que se realizarían una inversión de tiempo y de dinero considerables. Este proyecto pretendía, además de satisfacer las necesidades expresivas de los artistas convocados, encontrar una plataforma para mi propio desarrollo laboral y el de mis compañeros. Sí, en mi cabeza era una gran empresa de la que todos nos veríamos beneficiados. En primera instancia yo, pero también mis compañeros actores, mis compañeros creativos y obviamente el público, quien asistiría a una gran experiencia que no olvidaría en mucho tiempo, pues tendría un producto escénico brutal frente a sí, el cual refrescaría los cánones teatrales del momento. Así es. El mundo presenciaría un gran evento, destacando el genio y figura de su creador, su gran discurso confrontativo, su funcional y bella estética, su poder para hacer brillar a los actores y su magia para envolver a los asistentes de la sala. Pues bien, evidentemente, esto nunca sucedió.

Podría tratar de analizar esta puesta en escena, su historia y desventuras, porque finalmente, diez años después (2019), lograría estrenarse, pero ese es tema de otro trabajo de investigación.

Así pues, como ya lo mencioné, *Apócrifo o de los evangelios según el capital variable* fue un rotundo fracaso del final de mis días como estudiante. Fue una puesta en escena que en ese

año, ni siquiera concluyó la etapa de montaje. Esto, definitivamente, marcó el inicio de una trayectoria de fracasos en mi vida profesional. Porque, a menos que seas el tipo de artista que nace en cuna de oro, con padres artistas y la mitad del camino hecho, este medio, para la gran mayoría de nosotros, es una vía truculenta llena de rechazos, de “no”, y de puertas cerradas que tiene uno que buscar cómo abrir. Al final de cuentas, *Casting para actor sin competencia* trata sobre eso. Sobre un actor fracasado que debe sobreponerse, levantar el rostro y continuar, por muy patético que parezca, porque son los fracasos los que hacen valorar los logros y aprender. Es nuestro eterno camino, pues aunque existe la sensación de caminar, a veces, parece que se ha avanzado muy poco y siempre aparece una nueva meta inalcanzable a lo lejos.

Algo que me quedó claro después de esta experiencia, en ese momento, era que definitivamente en mi siguiente proyecto personal no debía convocar a otros actores, puesto que fallan a la menor provocación. Solo contaba conmigo mismo. Bueno, quizá este pensamiento fue demasiado dramático y producto de mi ego lastimado. Traduciendo lo anterior a términos menos autoconmiserativos: Debía comenzar con algo más sutil y práctico en términos de producción y, sobre todo, adquirir experiencia y seguirme formando en esas áreas en las que aún era débil. Y fue allí que el unipersonal encajó como la pieza perfecta que valía la pena explorar como creador escénico.

Por otro lado, mi gran proyecto escolar de graduación fue ***Desmontaje hecho en CU***, obra escrita y dirigida por Alberto Villarreal, que tuvo una temporada de tres meses en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz a finales de 2010, en el Centro Cultural Universitario y que se presentó en el marco de los festejos del centenario de nuestra máxima casa de estudios. Uno de los objetivos del proyecto, para los actores de esta puesta, era hacer gala de nuestro desempeño como intérpretes, atacando el prejuicio de que los actores egresados del CLDyT somos los menos preparados del gremio. Aunque fue una gran experiencia y para mí significó, de cierta manera, entrar por la puerta grande a una puesta en escena profesional como actor, tuvo también una gran cantidad de sinsabores. Comenzando, por la total ausencia de apoyo institucional, pues al proyecto le tocó vivir un cambio en la coordinación del Colegio, que desconoció los proyectos levantados por la administración anterior, y *Desmontaje*, que en ese entonces se llamaba *La rebelión de las especies*, quedó durante mucho tiempo a la deriva. Esto fue solo lo primero, pero

hubo muchos otros obstáculos y problemas al interior del equipo, que al final y desde mi perspectiva, mermaron lo que pudo ser un resultado escénico espectacular. No quiero que se malinterprete ese punto. Lo fue. Ha sido de verdad, una de las más grandes puestas en escena en las que he participado, y donde más se puso sangre, sudor y lágrimas (literal). Pero algunas inconsistencias en el uso del presupuesto, las deserciones, las fracturas físicas, la evidente falta de preparación física y emocional de algunos compañeros actores, la constante ausencia del director durante el trabajo de puesta en escena, que a veces se leía como desinterés (prácticamente el trabajo rudo se lo llevaron el asistente de director David Jiménez Sánchez y el equipo de directores y dramaturgos egresados que colaboraban con la puesta), y un proceso tan largo y accidentado, mermaron a mi parecer el espíritu combativo de los participantes. A mi parecer, todos los involucrados llegamos ya con cierto desgaste emocional a la temporada en el Foro Sor Juana, además sabíamos de antemano que sería la única pues, por su naturaleza y condiciones, el montaje no tenía ningún futuro al concluir y algo que un actor espera de una obra teatral en la que invirtió tanto amor y esfuerzo es que sea un proyecto que tenga una vida, al menos medianamente larga. Pero *Desmontaje*, después de casi dos años de preparación, solo tendría una temporada. Esa fue la parte frustrante. Al menos, así yo lo viví. También el saber que no había logrado mi cometido, el de crearme una plataforma laboral para el futuro, me hizo sentir en ese momento que los años de inversión en el proyecto no habían servido de nada.

Coincidieron pues, varios eventos al terminar la década del 2010: La conclusión desangelada de este gran proyecto que fue *Desmontaje hecho en CU*; el fracaso estrepitoso de *Apócrifo o de los evangelios según el capital variable*, la que sería mi gran ópera prima; la conclusión de mi último semestre de la carrera; algunos asuntos de carácter personal que me desequilibraron emocionalmente; la inevitable próxima llegada dentro de unos meses al primer cuarto de siglo (25 años), que en ese entonces me parecía un evento atroz y una insostenible ansiedad que provocaba la incertidumbre sobre mi futuro personal y profesional.

En resumidas cuentas, tuve una crisis existencial fuerte. Por un lado sabía que quería seguir dedicándome al teatro, pero también sabía que definitivamente no quería permanecer en el sitio en el que me encontraba en ese momento, porque estaba decepcionado, triste y temeroso, y después de tanto, quería comenzar de cero. Lo que cualquier mente razonable

hubiera hecho, en mi caso, habría sido buscar ayuda profesional. Las crisis existenciales, la depresión y la ansiedad son médicamente tratables. Pero un actor no siempre es racional y menos un futuro *actor sin competencia*, así que después de mi último día oficial como alumno universitario, renuncié a mi trabajo, negocié un par de préstamos y tres días después tenía ya mi boleto de avión a Buenos Aires, Argentina.

### **Los Buenos Aires. Porque viajar es respirar, transpirar e inspirarse**

Salir del país de origen es algo que definitivamente debe hacerse, al menos una vez en la vida. Y no solo salir y hacer visita turística, sino realmente vivir una cultura diferente a la tuya y empaparte de una forma de vida distinta a la que ya conoces y más si eres joven y quieres comerte el mundo. Eso te brinda nuevas perspectivas y te hace crecer como persona y como profesional.

¿Por qué elegí Argentina? Bueno, mi olfato teatrero y la materia universitaria de Teatro Latinoamericano me señalaron Buenos Aires como un gran destino para explorar y enriquecerme de experiencias y aprendizajes. Eso y que el presupuesto no me alcanzaba para ir a Europa. Fueron en verdad seis meses extraordinarios que, sabía, no debía desaprovechar pues prácticamente empezaba de cero y tenía todo en contra. Además de trabajar con mis demonios internos antes descritos, me relacioné cuanto pude con el mundo teatral a mi alcance, y de aquellas vivencias, las que tuvieron que ver con  *Casting para actor sin competencia*, fueron las siguientes:

1. Conocí a Sol Fernández, otra teatrera mexicana que ya radicaba en Buenos Aires, con quien fundé la compañía  *Teatro Horizontal* (o más bien la revivimos), generando dos proyectos. El primero fue un recorrido escénico en una antigua estación de trenes, a partir de una adaptación de *Nuestra Señora de las Nubes* de Arístides Vargas, en coproducción con Áurea Acrobacia Aérea, donde me atreví a dirigir otra vez. Esta puesta tuvo una sola función, pero me hizo darme cuenta que no estaba tan perdido como director y me hizo recuperar la fe en mi capacidad de coordinar un grupo numeroso de intérpretes, al levantar un proyecto propio, incluso en un país distinto al mío. Después del fracaso de  *Apócrifo*, esto renovó mi ánimo creador. El segundo proyecto fue el monólogo  *El nacimiento del Juglar*, basado en un fragmento de  *Misterio Bufo* de Darío Fo, bajo la

dirección de Sol. Esta última fue mi primer experiencia como “actor trashumante”, una especie de *bululú* moderno (véase capítulo 1.5 de esta investigación), en la que presentaba un monólogo callejero de veinte minutos, jugando más a la idea de unipersonal, y que llevé de manera fortuita y algunas veces ilegal, a plazas y parques públicos de Buenos Aires, Rosario y Misiones, en Argentina y a la ciudad de Asunción, en Paraguay. Esas primeras experiencias como actor solitario, al aire libre, y con público inesperado, definitivamente jugaron un papel importante en la definición de lo que más adelante sería *Casting para actor sin competencia*.

2. Finalmente, lo que verdaderamente influyó como punto crucial inspiracional para la futura creación de *Casting*, fue la serie televisiva *Todos contra Juan* (Nesci, 2008), una *sitcom*<sup>25</sup> creada en 2008, protagonizada y dirigida por el actor Gastón Pauls, de producción y consumo local. La serie aborda la vida de un actor desempleado, o más específicamente, una antigua estrella juvenil de comedia de situación, venida a menos, que a lo largo de dos temporadas y 26 episodios, con apariciones de actores famosos locales en cada capítulo, intenta recuperar su carrera y colocarse sin éxito nuevamente en el medio. La comedia usa un humor ácido, pero a la vez bastante digerible, logrando que el espectador se compadezca y encariñe con el protagonista, haciendo de Juan Perugia, un personaje entrañable. Fórmula que repitió Netflix una década después, con la serie española *Paquita Salas* (Ambrossi, 2016), aunque allí teniendo como protagonista, no a un actor, sino a una representante de actores. Conocer esta serie, fue un parteaguas para la creación posterior de *Casting*, pues me identifiqué totalmente con Juan Perugia, que si bien, yo no fui una estrella juvenil, sí me sentía perdido en un medio profesional que parecía siempre hostil y que estaba contra mí, justo como el protagonista de la serie. Además del tono cómico, donde se hacía una sátira del personaje, pese a que éste lo vivía como una tragedia, terminando en un ridículo monumental. El principio del tipo de personaje *Clown*<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Comedia de situación.

<sup>26</sup> Un clown, lo mismo que el común de los mortales, no desea hacer reír a nadie, solo desea hacer bien su trabajo. No lo hace para ser gracioso, lo hace para sobrevivir (Chaplin, Laurel & Hardy), para conseguir el amor de una mujer (Keaton), para ayudar al prójimo (Hermanos Marx), etc. Nunca lo hace para hacer reír. Sin duda alguna, el actor que interpreta al clown sí quiere hacer reír a su público. Y también lo desean el director, el guionista, el vestuarista, el productor, el dueño del circo, etc. Todos excepto el personaje, cuya misión es hacer bien su cometido. (Gené, pág. 23).

Todas estas experiencias mencionadas marcaron un antes y un después, no solo en el proceso personal que estaba viviendo, sino en clarificar el discurso que quería expresar en ese momento, y el formato en que quería presentarlo. No recuerdo con claridad en qué punto, ya de vuelta en México, fue que lo racionalicé y comencé a traducirlo en un texto, pero el viaje a Argentina me abrió el panorama de un qué y un cómo.

### **Alcanzar la gloria en televisión: Ser *extra glorificado***

Mucho antes del viaje a Argentina, ya había asistido a castings para cine, teatro y publicidad. En este periodo, mi gran éxito en la televisión fue como *extra glorificado* para dos producciones de Clío TV (Televisa), cuando se desarrollaron documentales históricos con motivo del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana. Estos documentales eran: *Guerrero, sueño republicano*; e *Iturbide, sueño imperial*, de la serie *Héroes de carne y hueso* (Krauze, 2010) para *Clío en el Bicentenario*. Aunque curiosamente, a esta producción no llegué por casting, sino por invitación directa.

Un *extra glorificado*, es básicamente un figurante que tiene una línea, haciendo las veces de actor, pero cobrando bajo contrato, como extra. Es decir, la producción lo subcontrata por medio de la agencia de coordinación de extras, quien selecciona entre sus trabajadores o a un actor principiante, o a un extra muy propositivo, que se ha ganado una participación estelar, teniendo un texto a cámara como si fuera un actor. O sea, alcanza la gloria. Lo “glorifican”. Deja de ser un simple extra, para convertirse en un gran *actor*, pues realiza a cámara prácticamente lo mismo que un *actor de bit* (que es un actor de un día de llamado, que tiene una sola participación en una escena, con una sola línea), pero posicionado hasta abajo en la pirámide de sueldos, pues gana de entre tres a diez veces menos que el actor de bit, y recibe un trato mucho más displicente en el set. Y es así como la producción se ahorra contratar actores, a los que mínimamente se les debe pagar por primera parte de ANDA<sup>27</sup> (que es algo así como el salario mínimo del actor por llamado<sup>28</sup>).

---

<sup>27</sup> Asociación Nacional de Actores (Sindicato mexicano de actores) <https://laanda.org.mx/>.

<sup>28</sup> \$1723<sup>99</sup> M.N. por día de llamado es el sueldo mínimo de un actor de BIT, según el tabulador de la ANDA para películas independientes (2010-2011). Y puede ser más, dependiendo de la negociación con la producción de pago por capítulo. <https://es.scribd.com/document/412421408/20-Tabuladores-ANDA-para-peli-cula-mexicana-independiente>. Un extra gana de \$500 a \$700 por día de llamado, aproximadamente.

Este tema lo menciono, porque *Casting* fue una obra cuya intención era también la de denunciar los sinsabores laborales que me topé en el medio, y el asunto del *extra glorificado* lo retomo en la puesta en escena de *Casting para actor sin competencia*, haciendo mofa crítica, pues el personaje que en un principio se presenta como un actor de gran trayectoria, menciona que ha participado en tres producciones hollywoodenses filmadas en México, trabajando así con los directores renombrados Martin Campbell (*The legend of Zorro*, 2005), filmada en Salinas de Hidalgo, San Luis Potosí; Julie Taymor (*Frida*, 2002), filmada en algunas locaciones en la capital potosina; y Gore Verbinski (*The mexican*, 2001), filmada en Real de Catorce, San Luis Potosí; esto sin mencionar el detalle de que su trabajo fue como extra, y no como actor. Cuando finalmente es descubierto en su “omisión” y humillado por el director de casting, para reivindicarse, presume, ya con poca credibilidad, que no fue un *simple extra*, sino que fue un *extra glorificado*.

¿Estas eventualidades retratan a mi yo artista? Claro. El hecho de que las tres producciones mencionadas tengan la constante de haber sido filmadas en San Luis Potosí, no es coincidencia, pues es un guiño al hecho de que en mi adolescencia, cuando aún vivía en esa ciudad, quise participar como extra en cada una de estas películas y, a pesar de haber aplicado para ello, al final no fui contratado, pues no tenía el perfil solicitado. No era lo suficientemente *mexicano* (entiéndase de tez morena y baja estatura), o lo suficientemente *uropeo* (entiéndase con rasgos caucásicos). Esto también se menciona a manera de sátira en el texto. En el supuesto de caer en las peripecias del personaje de mi puesta en escena que desea figurar a toda costa, si sí hubiera trabajado en alguna de estas producciones, creo que lo habría mencionado en mi currículum como actor en algún momento, pues el medio artístico es un espacio donde, como método de defensa, constantemente debes validarte frente a los otros y, a veces de manera errónea, se recurre a nombres famosos, aunque ello no necesariamente sea sinónimo de trabajo significativo.

Irónicamente, como lo mencioné al principio del subcapítulo, en el periodo en que aún era estudiante de teatro del CLDyT, sí trabajé como *extra glorificado*, tanto en las dos producciones de *Clío en el Bicentenario*, como en la serie *Capadocia 3a Temporada* (Carrera, 2012). Allí tuve breves participaciones a cuadro pero, debido al bajo salario, y principalmente al trato recibido, fue que a partir de entonces, decidí no volver nunca a trabajar como *extra*, pues



además de estar completamente incapacitado para hacer propuestas creativas, siempre hay descortesías básicas, tanto dentro, como fuera del set (en el comedor, en traslados, y en servicio de cafetería, solo por poner algunos ejemplos). Aunque no siempre sucede, está tan arraigada esta jerarquía en los rodajes, que tanto el *crew* como el talento, muchas veces se olvidan de que el cine y la televisión se hacen en equipo, y cada pieza juega un papel importante, digno de todo respeto y consideración.

### ***No tengo competencia: El universo del casting en México***

Pues bien, mi experiencia en castings<sup>29</sup>, como ya lo he mencionado, comenzó durante mi paso por la facultad, en un intento de conseguir trabajo en mi área de conocimiento: la actuación. Sin embargo, tanto las audiciones para teatro, como para cine eran muy escasas. Solo se podía acceder a trabajos estudiantiles sin remuneración o a proyectos muy independientes. Pocas eran las veces que como estudiante se abrían oportunidades para proyectos profesionales y, en ese punto, yo aún ignoraba la metodología para acceder a castings para publicidad y televisión. Además, entre que la escuela absorbía una gran parte del tiempo, y que la producción televisiva no estaba tan diversificada como ahora (la hegemonía Televisa-TV Azteca aún era muy fuerte en ese entonces y no resultaba atractiva para un estudiante de teatro universitario), el medio televisivo y publicitario no aparecía aún en mi mapa personal como una posibilidad. Sin embargo, mi primera gran escuela de casting, fue asistir a las audiciones a cámara para cortometrajes estudiantiles, en donde de manera totalmente autodidacta, comencé a entender el proceso. No me fue tan mal. Fui seleccionado en un par de cortometrajes como protagonista, y algunos de esos noveles directores que me seleccionaron, hasta la fecha, aún me siguen llamando para trabajar con ellos, o me siguen recomendando a otras personas. Sin embargo, éstas se trataban de audiciones bastante amables, donde se te daba el tiempo suficiente para preparar tu escena, y donde se te iba guiando paso por paso a la hora de enfrentarte a la cámara. A diferencia de la vida profesional, sobre todo en publicidad, donde el texto te lo dan al momento, y debes desarrollar cierta técnica de creación y ejecución inmediata para poder hacer un casting medianamente decente, y donde ni el tiempo ni el espacio juegan a tu favor, pues compites con

---

<sup>29</sup> Selección de actores o de modelos publicitarios para una determinada actuación (RAE, 2020)

una cantidad desproporcionada de actores que esperan como tú, los dos minutos, o menos, que se tienen para mostrar el trabajo hecho.

Cabe señalar que en la carrera, nunca se impartió una materia de *Realización de casting*, pese a que en el medio laboral es la metodología básica para acceder a proyectos audiovisuales importantes. Claro, muchos argumentarán que la carrera se llama *Literatura Dramática y Teatro*, y no tendría porque impartirse una materia sobre cómo audicionar ante cámara para proyectos televisivos y/o cinematográficos. Sin embargo, al tener un área formativa con especialidad en actuación, creo que es una materia que debería formar parte del plan de estudios y que, en el plan que yo cursé (1985), no existía. Lo más similar era la materia de *Actuación para cine* que, pese a que en buenas condiciones nos orientaba en técnica cinematográfica, poco se veía en cuanto a entrenamiento para la inmediatez y precisión técnica que requiere un casting. Solo que uno no se da cuenta de esto hasta que termina la carrera, sale al mundo real y se topa con pared.

Así pues, en algún momento de mi trayectoria como estudiante universitario, aspirante a actor profesional, me topé con los castings para comerciales, que merecen un capítulo para sí solos; es más, merecerían una tesis. Sin embargo resumiré a continuación mi experiencia y trayectoria en éstos, y solo mencionaré el porqué influyeron notoriamente en la creación de *Casting para actor sin competencia*, a tal punto, que es fundamental para entender el origen del título mismo de la puesta en escena. Aunque lo relativo al título ya lo explicaré un poco más adelante.

Cuando uno entra a la escuela de actuación, sea cual sea esta, lo primero con que sueña para hacer una carrera, no es precisamente el hacer anuncios comerciales. O puede que sí, pero al menos hasta el día de hoy no he conocido a nadie que así lo exprese. Generalmente lo que nos mueve a esta profesión, en algunos casos, es un impulso vital, la pasión, la expresión artística; o en otros es la fama, el dinero y el reconocimiento; o una combinación de las anteriores, en cualquier modalidad, sin distinción. Cine, teatro, televisión o algún otro medio, en sus versiones más comerciales; o más independientes, intelectuales o experimentales. Pero, de verdad, no conozco a nadie que entre a la carrera porque su deseo más fervoroso sea hacer comerciales para promocionar un producto, marca o institución. Entonces, ¿por qué, diariamente, las castineras están atascadas de actores que quieren audicionar para comerciales? ¿Por qué en

nuestro país hay actores, actrices y modelos que han convertido el hacer castings para comerciales en un trabajo de tiempo completo? Bueno, la razón es simple. Es la ley de la oferta y la demanda. Una de las principales herramientas que usan las empresas para promocionar y vender su marca y productos, es la publicidad. La industria de la publicidad es un monstruo de mil cabezas que constantemente necesita proveerse de contenido y que tiene todos los medios económicos para hacerlo; y aunque los actores generalmente desarrollan sus carreras profesionales en la industria del entretenimiento o en la rama de la cultura y el arte, la industria de la publicidad también representa una fuente laboral muy importante.

Todo lo puntualizado anteriormente, se refleja en una gran cantidad diaria de convocatorias a castings de publicidad, y que muchos actores atienden con una disciplina rigurosa, aunque no necesariamente sea su ideal artístico, pues se convierte en una promesa de buena paga y poca inversión de tiempo, además de una plataforma donde pueden dar a conocer su trabajo en el medio y al público. Y no es que de manera personal me parezca deleznable esta rama del trabajo actoral. Para nada. Como lo menciona el maestro Gerardo Trejoluna en la entrevista que le realicé: *Una cosa es tu arte, y otra cosa es tu oficio. Yo tengo que pagar por llevar a cabo mi arte. Y a mí me tienen que pagar por llevar a cabo mi oficio. Y dentro de las posibilidades de este oficio, por supuesto, se encuentra también el anunciar Sony o Nikon, y el que te paguen muy bien por ello. Eso para nada va en detrimento de tu calidad ni tu coherencia como artista, pues a final de cuentas, los actores, aunque sea difícil de creer, también comemos, pagamos impuestos, y consumimos productos y servicios. Claro, aquí entraría en juego, los lugares y formas de uso de su imagen que cada actor esté dispuesto a otorgar; pues no es lo mismo realizar un anuncio publicitario de Jugos y Néctares Júmex, que participar en propaganda del Partido Verde Ecologista de México (que, de antemano sabemos, de ecologista solo tiene el nombre), o cualquier otro partido político. Los propósitos e implicaciones ideológicas de cada cosa son muy distintas y, finalmente, quien está poniendo la cara para la marca o partido que se promociona, es el actor, y es él quien decide sus límites, posibilidades y la cantidad de dinero que acepta por hacer tal o cual cosa. Es muy respetable el uso que cada quien le dé a su oficio y es muy respetable, también, lo que cada actor opine y haga al respecto. Hay grandes actores que piensan que el arte se corrompe cuando vendes tu oficio y que no desean en lo más mínimo*

participar en nada que tenga que ver con lo comercial, llámese anuncios publicitarios, trabajos audiovisuales o teatro de fin comercial, y que solventan la parte económica con otros medios ajenos a la actuación. Y eso también es absolutamente digno de respetarse y admirarse. Esta temática, sobre la polémica que genera la diversidad de opiniones sobre lo que un actor debe o no debe hacer para mantener una carrera impoluta, es un tema que también se aborda con irreverencia en el texto de  *Casting para actor sin competencia*.

En fin. Como decía, hay un gran atractivo en la realización de castings para comerciales, por tres motivos: La cantidad de castings diarios que se hacen, la facilidad con que se accede a ellos y el presupuesto ofertado. Yo mismo, en la época en que recién había vuelto de mi viaje a Argentina, asistí casi diariamente y casi con una disciplina militar, a castings de publicidad, logrando llegar a varios *Call Back*<sup>30</sup>, y obteniendo solamente un trabajo en una campaña de publicidad interna de fotografía fija, para la compañía aseguradora *Metlife México*. Sin embargo, después de varios meses de entrar a esta dinámica de asistir todos los días a *castear* para comerciales, terminé por hartarme y abandonarla parcialmente, pues pese a estos tres puntos a favor mencionados, hay dos asuntos que juegan en contra, y que en lo personal, terminaron por hacerme desistir en continuar por ese camino. Lo primero: castineras saturadas, que no hacen una preselección de los perfiles solicitados y desgastan el proceso de selección, tanto para los actores, como para los directores de casting. Lo segundo es el racismo y clasismo que impera en los perfiles solicitados, donde el concepto *Latino internacional*, que es básicamente un fenotipo de rasgos caucásicos, es la imagen mayoritariamente solicitada, y a los que no encajamos con ese perfil, se nos reduce significativamente las posibilidades de quedarnos con algún papel, reduciéndose a publicidad gubernamental o la dirigida a un mercado social específico.

Este periodo, en que realicé constantemente castings para comerciales, los *Call back* a los que logré llegar, fueron de carácter gubernamental, o de *Tiendas Elektra*, u otros similares, donde el perfil solicitado es el llamado *mexicano*, que básicamente representa a la clase media baja del país. En el proyecto de publicidad interna de *Metlife México* en el que fui seleccionado, interpreté a un joven asistente de doctor. Al menos mi personaje tenía una carrera universitaria. Al final,

---

<sup>30</sup> Un *Call Back* es cuando, tras hacer un casting para un determinado proyecto, te llaman para volverte a ver. Se trata de una segunda (o tercera, o cuarta) prueba. (Premiere Actors, 2016).

después de varios meses, dejé de intentar encajar en ese modelo de perfil que difería completamente de mí. Actualmente solo acudo a castings de publicidad cuando recibo invitación directa o cuando veo que el perfil solicitado es casi una descripción fiel de mi persona. Sin embargo, en todo este periodo recabé mucho material de contexto para mi puesta en escena.

***Un actor debe adaptarse a lo que le pidan. A un medio hostil, pretencioso, sectario y centralizado, por ejemplo.***

*Un actor debe adaptarse a lo que le pidan ¿no?* Esta es una frase de mi puesta en escena, que se volvió el *bullet* principal de la obra. El *slogan*. La síntesis del discurso, en una sola frase. Una crítica a la hegemonía cultural instalada a manera de pirámide, en el gremio artístico. Un microuniverso que no es más que un espejo de nuestra realidad social, al que tanto criticamos en nuestras obras, pero que seguimos repitiendo y alimentando hasta el cansancio. La puesta en escena, no solo hacía una crítica a la jungla voraz a la que se enfrenta el actor para figurar en el medio, también criticaba al personaje principal, que en su afán de escalar la pirámide y ganar un poco de reconocimiento por parte de ese gremio al que quería pertenecer, se cambiaba su máscara ideológica de acuerdo a la necesidad, relajando su integridad personal y artística, a tal punto que estaba dispuesto a hacer lo que fuera necesario con tal de ser elegido para el papel. La obra explora las preguntas ¿Hasta dónde estás dispuesto a llegar para lograrlo? ¿Qué tan bajo puedes caer? ¿Cuál es el nivel de humillación que estás dispuesto a tolerar? ¿De verdad es necesario montarse en una pose falsa para integrarse al *status quo*, y ser aceptado en este medio hostil? ¿De verdad vale la pena? Al final, la obra era también una autocrítica y un autocuestionamiento.

Pero ¿qué es *hegemonía cultural*? ¿Y por qué considero que el gremio está inmerso en esta dinámica? Antonio Gramsci, sociólogo italiano asociado a la filosofía marxista, acuña este término, definiéndolo de la siguiente manera:

[...] capacidad de unificar a través de la ideología [...] no es homogéneo, sino marcado por profundas contradicciones de clase. Una clase es hegemónica dirigente y dominante, mientras con su acción política, ideológica, cultural, logra mantener junto a sí un grupo de fuerzas heterogéneas e impide que la contradicción

existente entre estas fuerzas estalle, produciendo una crisis en la ideología dominante y conduciendola su rechazo [...] (Gruppi, pág. 95).

El actor Tenoch Huerta, hace mención de esto en una entrevista hecha por el director de casting Juan Pablo Rincón.

[...] es precisamente racista y clasista la televisión mexicana, por un tema de hegemonía cultural [...] siempre en la televisión vas a ver que los personajes que tienen poder, los buenos, los chidos, los buena onda, los que son mejores personas, siempre tienen un fenotipo muy particular, que es caucásico [...] ¿Cuál es el mensaje?: ¿Quieres ser élite? Tienes que blanquearte. ¿Quieres ser élite? Tienes que ser como nosotros [...] (Huerta, 2020) .

Hasta aquí ya se ha mencionado bastante el tema del racismo y clasismo en la publicidad de la televisión mexicana, así como el problema que esto representa en el desarrollo profesional de muchos actores. Pero ¿qué pasa con el teatro? ¿también es clasista y racista? ¿no existe ya un presupuesto público destinado al arte? ¿no tenemos escuelas de carácter público para la formación de artistas sin importar origen étnico, racial o sociocultural? ¿no se ha democratizado la educación artística? Siendo un escaparate que se muestra antagónico y, de cierta manera, contracultural a la televisión, pues la respuesta es sí. Aunque, desde mi punto de vista, el teatro no ha dejado de ser un gremio elitista. Pero ¿cómo es esto posible? ¿no se supone que el teatro debería ser un movimiento contra-hegemónico, siendo que la cultura es en general aplastada por el entretenimiento masivo que representa la hegemonía de la televisión? En parte sí lo es. Pero en parte, el gremio teatral en su interior, repite ciertas dinámicas sectarias, en donde debes pertenecer a élites artísticas e intelectuales para figurar. A mi parecer es un fenómeno complejo en el que juegan muy diversas dinastías, personajes y grupos artísticos que al alcanzar cierta visibilidad y poder institucional, repiten y perpetúan la práctica de acaparar los presupuestos públicos para su grupo y conocidos en el medio, en un país donde el teatro independiente es muy difícil de sostener, y donde el nepotismo y la corrupción son el pan de cada día en todos los niveles. En la misma entrevista, Huerta menciona:

[...] la cultura en México, particularmente el cine y el teatro, es algo de clases, es de grupos, son grupos de poder [...] cuando yo entré a hacer cine, la mayoría

eran del *Colegio Madrid*, por ejemplo. Son gentes que vienen de los mismos lugares, de las mismas familias, ya son generaciones. Cuando se profesionaliza la cultura y el arte en el *salinato*<sup>31</sup>, en México, hay muchas buenas intenciones, pero termina siendo cooptado por grupos [...] y a mí lo que me parece lamentable es que son talleres familiares, pero viven del erario público, y al ser del erario público tendría que ser abierto para todos, y tendría que haber posibilidades y oportunidades para todos, cosa que sí sucede, pero no en la volumen ni en la calidad que nosotros esperásemos [...] la élite económica, la élite política o la socialité mexicana son las fuentes de los actores en México [...] El CUT<sup>32</sup> o Bellas Artes en el CENART<sup>33</sup>, que en teoría es público y es gratuito [...] entonces si no vives en el D.F., y si tu familia no tiene la capacidad económica para mantenerte, porque además son super demandantes, porque además te dicen que tienes que estar ahí doce horas y que si trabajas, te corren, o sea, ¡los muy cabrones! Esa regla es profundamente clasista [...] porque solamente la gente que tiene dinero y su familia tiene dinero para mantener al hijo [...] son esos los que prevalecen, porque sí tienen la capacidad económica de quedarse [...] Esta industria fue construída en una dinámica clasista y racista, para que se queden en el mismo círculo de poder las oportunidades [...] imaginemos que tú y yo mañana hacemos una escuela, y la única condición que les ponemos a los alumnos es: tienen que vivir aquí, de lunes a sábado en nuestras instalaciones, dieciséis horas diarias de ensayo, no pueden trabajar y ustedes pagan su comida, su hospedaje y su inscripción ¿sabes de qué clase social van a llegar? solo de una clase social, los demás quedan fuera. Y ahora imagina que tú y yo somos los directores más cabrones del mundo, y que tu primo es director del FONCA, y mi primo es el director de las Compañía Nacional de Teatro, y que nuestra hermana, y la cuñada, y la sobrina son las directoras de los organismos de cine en México, y los únicos actores contratados, son los que salgan de nuestra escuela [...] y así funciona en México desde los 80's para acá [...] (Huerta, 2020).

---

<sup>31</sup> Periodo sexenal de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, donde se creó CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes).

<sup>32</sup> Centro Universitario de Teatro, escuela de teatro de la UNAM, perteneciente a su Coordinación de Difusión Cultural.

<sup>33</sup> Centro Nacional de las Artes. Se refiere a la ENAT (Escuela Nacional de Arte Teatral).

Lo que menciona Huerta respecto a algunas reglas elitistas en las escuelas públicas de arte escénico en donde se privilegia no solo a una clase social, sino también al centralismo de la cultura, yo lo viví en carne propia. El ser oriundo de San Luis Potosí, con diecinueve años de edad, sin familia cercana en la Ciudad de México y sin apoyo económico, me colocó en una situación compleja frente a mis compañeros de clase residentes del entonces llamado Distrito Federal, pues la mayoría vivían con sus familias y no tenían necesidad de trabajar. Aunque hablaré de mi caso particular, es una situación bastante común, pues debido a la falta de escuelas públicas de arte en diversos de los estados de la república (o al bajo perfil de oportunidades al egresar), somos muchos quienes elegimos emigrar del interior de la república, en busca de las mejores opciones. Yo debía dividir mi tiempo entre el trabajo y el estudio, y si bien, en el CLDyT no era una regla el no trabajar mientras estudiabas (como en en CUT, ambas instituciones públicas de la UNAM), en mi segundo año de carrera, la viabilidad de tener un trabajo se convirtió en un viacrucis. A diferencia del primer año, donde el ingreso de los estudiantes estaba organizado por turnos (vespertino o matutino), lo que me permitió estudiar por la mañana y trabajar por la tarde; a partir del segundo año, si querías hacer una selección de materias y maestros adecuada a tus intereses, debías asistir a clase tanto por la mañana, como por la tarde. Además de que los mismos proyectos de clase implicaban cada vez más inversión de tiempo, por lo que, de a poco, la escuela se convirtió en una actividad de tiempo completo, lo que me impedía tener un trabajo fijo que me permitiera solventar gastos regulares como renta, comida y transportes. Fueron años muy complicados. Al final, gracias a empleos informales que tuve, a gente que me abrió las puertas de su casa para hospedarme de manera gratuita y al apoyo de algunos familiares y amigos, logré concluir mis estudios. Sin el privilegio de contar con ellos, seguramente habría claudicado, como sucedió con varios compañeros; o habría tardado muchísimo más tiempo en graduarme; como sucedió con muchos otros. Me pongo a pensar entonces en el caso de estudiantes foráneos del CUT, donde la exigencia presencial es altamente demandante y existe la regla explícita de no trabajar mientras estudian allí. Confirmando entonces, por experiencia propia que, sin un apoyo económico familiar o una beca, se vuelve imposible el hacerlo y, en efecto, como dice Tenoch, el no permitir a los estudiantes trabajar se convierte en una regla clasista.



Significa librar un camino mucho más largo y complicado que quienes viven en la capital y pertenecen a las élites artísticas.

El mismo Tenoch Huerta, quien no hizo estudios formales de actuación, sino que se formó en talleres y en la práctica, lo menciona, y se pone de ejemplo a sí mismo. Las oportunidades de hacerse de una carrera en esta industria sí existen, pero para los que no pertenecemos a la cerrada élite cultural, son muy escasas, y te cuesta mucho más acceder a ellas. A diferencia de las dinastías artísticas, cuyos miembros tienen ya la puerta abierta y la mesa servida. Esto es algo que la misma élite no se cuestiona, pues no está dispuesta, la mayoría de las veces, a perder sus privilegios.

Ahora, ¿existe una sola *élite teatral*? Definitivamente no. Como ya lo he mencionado antes, existen una diversidad de grupos elitistas divididos generalmente en *Teatro Institucional*, *Teatro comercial*, *Teatro independiente*, *Teatro universitario*, entre otros, también divididos en subgrupos. El problema aquí no es que exista esta diversidad, eso es deseable y democrático. El problema es que, a veces, algunas de estas élites tienen el prejuicio sectario de que si perteneces a una, no puedes pertenecer a la otra. Una suerte de enemistad tipo *Televisa vs TV Azteca*, cuando aún exigían exclusividad. Y aunque actualmente estos prejuicios cada vez van diluyéndose más, permitiendo a los actores navegar entre cada una a su conveniencia y gusto, al menos, en el momento en que escribí la obra aún estaban muy arraigados. Quizá también tiene que ver con que acababa de salir de la universidad y tenía muy poca experiencia laboral.

En general, dentro de la filosofía del teatro universitario, que es en el que yo me eduqué (CLDyT), suele imponerse en ocasiones, y de manera sesgada, una visión muy corta de las posibilidades laborales, denominando, por ejemplo, al teatro musical, un producto comercial y de entretenimiento, con un mérito artístico pobre. Esto, sin tomar en cuenta la gran capacidad de un actor de teatro musical, que canta, baila y actúa, y que debe hacerlo todo muy bien, además de que muchas de estas obras sí tienen un discurso poderoso y un trasfondo intelectual digno de cualquier obra artística. Pero aún con eso, si dejabas guiarte por esta ideología, esta opción no figuraba dentro del currículum deseable del artista universitario. Así pues, uno sale de la universidad creyendo que solo tiene la posibilidad de pertenecer o a una élite o a otra.

Esas élites se convierten, de cierta manera, en las antagonistas del personaje principal de *Casting para actor sin competencia*, pues mientras por un lado tiene que trabajar como empleado de *McDonalds* o como botarguero para sostener su economía, por otro, emulando un sentido de pertenencia, tiene que aparentar que su carrera como actor es de lo más exitosa, como estrategia quizá errada, para lograr el papel del casting al que asiste, y así ir ganando un lugar en alguna de estas élites, poniéndose a disposición de lo que pida el director, llegando incluso a acceder a peticiones de carácter sexual, poniendo a prueba sus límites de integridad personal. Esta temática, aunque no es el asunto medular de mi dramaturgia, también se aborda. El acoso y el abuso sexual, de parte de los empleadores, profesores y grandes figuras del medio artístico, que se aprovechan de su poder o su influencia para obtener favores sexuales, ha existido desde siempre y sigue presente en el medio.

#### ***Actores sin competencia. Influencia de artistas del unipersonal***

No desarrollaré mucho este punto, pues ya les he dedicado una buena parte del segundo capítulo de este trabajo a dos personajes del medio que han ejercido como mi fuente de inspiración. Sin embargo, debo mencionarlos aquí como parte del contexto de creación y por la gran influencia que también ejercieron en mi trabajo. Aunque en los anexos de este trabajo he presentado entrevistas de los susodichos, debo señalar también que, en su momento, una gran inspiración para desarrollar el proyecto de *Casting para actor sin competencia* fue el trabajo de Adrián Vazquez y de Gerardo Trejoluna, como artistas del unipersonal. Ellos han contribuido como mentores e inspiración durante mi trayectoria, e influyeron enormemente al decidir llevar a cabo mi puesta en escena, como un actor-creador, sin esperar a que alguien más, sino yo, me diera trabajo, exponiendo mi discurso artístico personal. Aún sigo pensando que, cuando sea grande, quiero ser como ellos.

#### ***Currículum pornográfico. O de cómo sublimar una experiencia, en su momento, vergonzosa.***

¿Qué debe y qué no debe hacer un actor en el ámbito profesional? ¿Quién determina los valores morales que rigen esta profesión? Ya lo había mencionado anteriormente. El actor, al convertirse en un personaje público, con muchas miradas puestas en él, no está exento del juicio moral de la sociedad y del mismo medio artístico, a partir de las decisiones profesionales que toma.

Entonces, erróneamente, se cree que el realizar trabajos considerados de un valor artístico pobre, con el simple objetivo de ganar dinero, de experimentar o simplemente divertirse, demeritan el futuro valor profesional y artístico del sujeto en cuestión. Más aún, en esta época en que el internet y las redes sociales son armas potenciales de descrédito, se considera que un artista debe ser muy cuidadoso a la hora de seleccionar sus proyectos, pues una mala elección, aunque haya sido en el pasado, puede costarle su reputación para siempre. En mi caso, la mal llamada “mala elección” la cometí durante mi estancia en Argentina.

Como ya lo mencioné, llegué al sur del continente con un presupuesto muy limitado y solo en calidad de turista, por lo que legalmente, mi estancia tenía que limitarse a tres meses o podría tener problemas con las autoridades migratorias de este país. Sin embargo, mi plan era quedarme una temporada larga por lo cual, asesorado por viajeros experimentados, además de conseguir trabajos informales (pues legalmente no podía trabajar), aprendí un procedimiento no oficial para poder ampliar este plazo establecido sin que ello pusiera en riesgo mi calidad migratoria. Antes de cumplir los tres meses debía salir de Argentina a un país cercano, recibir el sello en mi pasaporte y volver a entrar unos días después; así renovaba el periodo por tres meses más. El destino que normalmente elegían los migrantes irregulares era Uruguay, por su cercanía. En el mejor de los casos, se convertían una especie de vacaciones renovatorias. Pues bien, yo me encontraba a unos días de cumplir mis tres meses reglamentarios y estaba prácticamente en bancarota. Ya había agotado mis reservas de dinero y no tenía posibles acreedores disponibles. Y fue cuando llegó un oportuno salvavidas.

En ese entonces, cuando en Facebook aún no podías crear una página empresarial, ni existían los grupos gremiales de búsqueda laboral, en Buenos Aires existía una página de internet que se llamaba *Alternativa Teatral*<sup>34</sup>. Aún existe. En ese entonces era la plataforma más recomendable para revisar la agenda teatral de una muy nutrida y variada producción porteña, además que podías crear un perfil personal para recibir castings y ofrecer tu trabajo. Fue a través de esta página que en el momento en que más lo requería, me llegó una propuesta de trabajo inusual. Tenía ya para entonces un par de experiencias laborales conseguidas a través de esta plataforma web, por lo que no me pareció para nada extraño que el presupuesto ofertado fuera

---

<sup>34</sup> <http://www.alternativateatral.com/>

mucho mayor al que regularmente se ofrecía por un proyecto de un solo día de grabación, que se autodefinía como “cortometraje erótico”. Habiendo yo participado ya en dos cortometrajes que incluían escenas de cama y con la necesidad económica latente, no me pareció raro que me seleccionaran solo por mi perfil y no me pidieran hacer casting, por lo que acepté inmediatamente. Unos días después de ser seleccionado se haría el rodaje.

Nunca me especificaron de qué se trataba realmente y cuando les pedí el guión, me dijeron que no existía, que todo se trabajaría durante el rodaje. Fue hasta que me presenté a grabar que supe cuál era la naturaleza de la videograbación. Se trataba de una empresa norteamericana que estaba por poner a prueba una plataforma pornográfica web, donde se instaba a los usuarios a subir sus propios videos a partir de un concepto: *Las olimpiadas del sexo*. Los visitantes de la página debían animarse a subir sus propios videos amateur, señalando su país de origen y, creo, a los videos más votados, los premiarían. El video que estaba por grabar no participaba en dicho concurso, sino que era una muestra de cómo debían hacerse estos videos. Uno de los motivos por los que fui seleccionado fue por mi nacionalidad. Todas las grabaciones eran en Argentina y ellos buscaban armar parejas de extranjeros, pues supuestamente los videos eran grabados en sus países de origen y, al final, los actores debían invitar a la gente a hacer lo propio. Lo que me estaban ofertando era convertirme en la muestra de un digno representante de México en estas olimpiadas *sui géneris*.

Entré en *shock*. No por una cuestión de moral rígida, sino por las posibles implicaciones que podría tener un video de esta naturaleza, subido a internet, en mi futuro profesional. Pero lo que verdaderamente en ese momento me puso en un estado de contrariedad, fue la manera tramposa en que fui reclutado y la necesidad económica imperante que me obligaba a no rechazar la oportunidad.

Como estudiante del CLDyT tenía muy presente el caso del maestro Emilio Savinni, un docente de la facultad, que no me había dado clase y no lo conocía personalmente, pero que era señalado entre los estudiantes por haber protagonizado dos películas pornográficas: *La putiza* y *La verganza* producidas por la productora mexicana *Mecos Films*<sup>35</sup>. En ese entonces, Savinni tenía ya una amplia y ejemplar trayectoria no solo académica, sino profesional, y en opinión de varios

---

<sup>35</sup> <http://www.mecosfilms.com/site/>

compañeros ha sido un muy buen maestro. Sin embargo, había un sector de la población estudiantil que constantemente hacía mofa de la situación, encasillándolo en estos dos filmes e invalidando su trayectoria académica, teatral y cinematográfica, que ya para entonces era nutrida. Incluso hubo quienes en una actitud completamente absurda y mojigata llegaban a alegatos que ponían en tela de juicio su profesionalismo como maestro y los parámetros del colegio para elegir a sus profesores. En una entrevista para *alitter.tv*, Savinni comenta:

[...] Llegué a ese punto en el que sí me dejé afectar por el “¿qué irá a pasar?” ¿no? [...] yo tenía claro que si a mí me preguntabas yo no te iba a decir una mentira; y me gusta lo que hice, pero yo pensaba en ese tiempo, “ya no tengo que seguir haciéndolo, porque si no, me voy a encasillar, y ya tal vez no pueda hacer otras cosas” [...] si yo hice una película porno, tú te puedes imaginar lo que fue ¿no?, ya si la ves, pues eso habla de que tienes una apertura de mente ¿no?, y yo lo que decía era: “pues si alguien no quiere trabajar conmigo porque hice una peli porno, pues yo no quiero trabajar con ellos” [...] (Savinni, 2008).

No imaginaba yo entonces, que me iba a enfrentar a una situación similar, y en el momento de firmar el contrato, yo estaba aterrado. Más aún porque, al ser una productora estadounidense, con toda la formalidad legal que les representa, me hicieron firmar una cantidad inusitada de documentos, redactados en inglés, donde yo les autorizaba el uso de mi imagen, algo que hasta el momento, yo no había hecho para ningún tipo de producción audiovisual. Brincó a mi memoria, inevitablemente, el caso de Savinni, y tenía que tomar una decisión en ese momento. Finalmente, con toda la presión encima, acepté e intenté hacer el trabajo de la manera más profesional que pude. En cuanto terminó el rodaje y me pagaron (\$1000 pesos argentinos, el equivalente en ese entonces a \$4000 pesos mexicanos), salí huyendo del lugar, y de cierta manera bloqueé de mi memoria ese penoso incidente, pretendiendo que jamás había ocurrido y esperando para mis adentros que nunca nadie en la vida se topara por casualidad con mi video *porno*. Claro, yo no puedo comparar mi escasa trayectoria con la trayectoria del maestro Savinni. Tampoco tengo la visibilidad de un actor mediático y mucho menos he pretendido hacerme de una carrera en el mundo académico. Pero en ese momento, cual si hubiera sido una experiencia

traumática, por la “mancha” en mi currículum, decidí olvidar por completo ese episodio. Tanto fue así, que ni siquiera conservé copia de mi contrato.

Obviamente, nunca pasó nada más allá. Pude viajar a Uruguay y renovar mi estancia en Argentina. Sin embargo, casi un año después, ya en México, el recuerdo de lo sucedido me cayó de golpe. Busqué el video en internet y, en efecto, ahí estaba. En ese momento, me encontraba en el proceso de escritura del texto de *Casting para actor sin competencia* y decidí, a manera de liberación y de terapia de sanación artística, descargar el video e incluir una edición del mismo dentro de la dramaturgia. Cumplía también con el objetivo de desnudar mi ser escénico y poner sobre la mesa una crítica a los estatutos implícitos de cierto sector conservador del gremio, cuyos parámetros dictan que si no hay una compleja justificación intelectual y artística del desnudo, y del sexo explícito en escena (o en una pieza audiovisual) tu labor creativa se demerita o debe ser anulada. Así como ha sucedido siempre con el constante prejuicio hacia la abierta libertad sexual femenina o de la comunidad LGBTTTIQ+.

No es que piense que haya sido una mala elección. En su momento sí. Pero ahora lo considero una gran experiencia. Admiro mucho al maestro Savinni, por lo que ha hecho, y admiro mucho también a mis compañeros de profesión que deciden explotar su sexualidad en las redes sociales y sacarle provecho económico. Ahora que, gracias a *Twitter* y a *Only-Fans* se ha potencializado la figura del *sexuitero*, cualquier persona, por decisión propia y sin necesidad de una compañía productora o una cámara profesional, puede convertirse en una verdadera figura dentro del porno amateur, sin que por ello necesariamente tenga que ver mermada su trayectoria, ya sea en el medio artístico o en cualquier otra profesión. En especial, cuando eres parte del gremio, esta dinámica se convierte también en una postura política totalmente necesaria en un artista integral, pues considero que una de nuestras valías como creadores es enfrentar al espectador, a la sociedad y al gremio mismo, contra sus propios prejuicios.

### **La autenticidad y su vigencia**

De acuerdo con la RAE, una persona es auténtica cuando es consecuente consigo mismo, que se muestra tal cual es. Pero cuando hablamos de una obra de arte, quizá tendríamos que separar al artista de su obra, pues la pieza artística por sí misma es auténtica en el momento y lugar en que se crea, y tanto el artista como la obra pueden cambiar de manera independiente. ¿Qué pasa

con el teatro unipersonal? Aquí, forzosamente, el acto mismo de ficcionalizar, aunque se base en un hecho real, separa al ser artista de su ser real para traducirlo en un hecho escénico ensayado, que puede o no estar estrechamente vinculado con la historia de vida del artista. ¿Hay una manera concreta y objetiva de medir la autenticidad de un hecho escénico? Dice Walter Benjamin “El concepto de la autenticidad [...] está constituido por su aquí y su ahora” (Benjamin, pág. 42), y creo que eso aplicaría en este caso, pues el teatro unipersonal también tiene que ver con el aquí y ahora del artista. En tanto exista una concordancia del creador con la obra, en cuanto a contexto temporal, discursivo y estético, en el presente de la obra, podríamos hablar de una mayor autenticidad. Esto, por lo tanto, en la pieza unipersonal, haría válido que la obra y el autor cambien, consecuentemente a lo largo del tiempo. O que definitivamente termine el ciclo de una puesta en escena. Eso eventualmente sucedería con *Casting para actor sin competencia*, como también ocurrió con algunas de las piezas unipersonales de los creadores entrevistados. Las necesidades te llevan hacia otros caminos artísticos. En algunos casos, puede también que ocurra que, por cuestiones de establecer un repertorio, la vida de la puesta en escena se alargue, y se quede en el cajón de reserva del intérprete para, en algún momento, volver a presentarla, aunque ya no exprese sus necesidades expresivas vitales. O puede ocurrir quizás que, por una u otra razón, sea otro actor o intérprete el que lleve a cabo la ejecución de la pieza. En ambos casos, a mi parecer, le restaría algo de esa inmensurable materia auténtica que define al unipersonal. Por tanto, con los antecedentes en este capítulo mostrados conforme un aquí y ahora de lo que fue el proyecto de *Casting*.

Así pues, tras haber examinado de manera autoetnográfica los antecedentes de mi primer montaje unipersonal ¿podría determinar si la hipótesis particular de este capítulo se confirma? Veamos, la hipótesis es: *Desde una visión autoetnográfica, narrando y analizando los antecedentes individuales de mi propio proceso creativo del unipersonal “Casting para actor sin competencia”, es posible obtener resultados más certeros y cercanos sobre la autenticidad expresiva individual que resulta del teatro unipersonal.* En este particular, quizás le corresponda al lector determinarlo. Yo creo que, en efecto, en mi estudio autonarrativo no hay nadie más apropiado para recrear el panorama completo que yo mismo, pero la mirada externa enriquece eso que uno expone. Lo mismo aplicaría, por ejemplo, si Conchi hiciera un desmontaje de

*Cachorro de León*<sup>36</sup>. O si Gerardo publicara las bitácoras de sus laboratorios de creación. O si Adrián revelara los puntos exactos en que sus puestas en escena unipersonales se unen con anécdotas de su vida personal. Quien analizara esto podría enriquecer ese criterio. El hecho de haberlos entrevistado sobre sus montajes unipersonales y haber expuesto aquí sus respuestas de manera comparativa, amplía el panorama de lo que ellos determinan de sí mismos. Es decir, un análisis hecho por ellos mismos expone su obra y el análisis e interpretación de sus respuestas, enriquece académicamente este análisis. Como diría Adrián, *hay que corroborar con alguien más si funciona o no. No confiar en todo esto que nosotros creemos que estamos haciendo, sino en lo que el otro ve*. Aplica también en la investigación. Pero para ello, se necesita que exista esa materia prima: que el creador indague sobre su obra de primera mano. Esto le da un nivel exponencial a su futuro análisis y teorización. Por tanto, este documento en su tercer capítulo, es una indagación anecdótica de primera mano de lo que me llevó a crear mi obra, y quizá le corresponda a otro analizarlo, a su vez, para potencializar su estudio.

Ahora, bajo el mismo modelo de investigación autoetnográfica, abordaré el cuarto capítulo, donde se expondrá mi experiencia como creador unipersonal, en lo concerniente a mostrar al intérprete en su autenticidad artística. Utilizaré esta misma técnica autonarrativa debido a que no se conservó ninguna bitácora del proceso de montaje de *Casting*; esto claro, basándome no solo en mi propia reconstrucción del proceso, sino también en la recopilación de correos electrónicos de la entonces naciente compañía, la recopilación de documentos formales del proyecto y entrevistas con los colaboradores. Además, realizaré un comparativo con los contenidos expuestos en los capítulos anteriores para establecer un paralelismo entre mi obra y otras obras de naturaleza unipersonal.

---

<sup>36</sup> ACTUALIZACIÓN: A la fecha, dos editoriales, *Paso de Gato* y *Trópico de Escorpio*, publicaron el libro *La nostalgia de los sentidos. Manual de dramaturgia testimonial*, donde la autora, Conchi León, disecciona -entre otras cosas- el proceso de creación de *Cachorro de León*.



#### **IV. CASTING PARA ACTOR SIN COMPETENCIA. LA AUTENTICIDAD EN EL PROCESO CREATIVO DE MI UNIPERSONAL**

Arrancar, desarrollar y sostener un proyecto escénico es un proceso lleno de complejidades. Como ya lo decía Gerardo Trejoluna: *es muy fácil ser crítico con el trabajo ajeno, pero muy difícil con el propio*. Es muy fácil criticar desde la butaca y decir “esto no me gusta”, lo complicado viene cuando uno es quien está sobre el escenario. ¿Cómo podría convertirme en realizador y acercarme a ser eso que me gustaba ver en escena? Cuando uno como espectador asiste a una obra de teatro está mirando únicamente una punta de iceberg del todo, y de esta punta solamente está viendo una de sus caras, desde un específico punto de vista y permeado por las circunstancias del momento. Si bien, puede suceder que ese día en particular que decidimos ir a ver la función, nos tocó mirar la parte luminosa, viva, prolija, o como diría Gurrola, nos tocó que *bajara el teatro* (CITRU, s.f.); como también puede ser que nos tocara mirar el lado decadente, muerto y aburrido, y que no dejará la más mínima huella en nosotros.

Por un lado, resulta simplista juzgar y criticar un montaje teatral únicamente por lo que se vio, por la función presentada, por ese ángulo específico que tocó presenciar ese día. Pero por otro lado, también es cierto que a lo que aspira un artista, con su obra dramática, es que una sola función baste para conmover al espectador. Es decir, idealmente, ese fragmento del todo que el público presenció, tendría que ser un fiel reflejo del iceberg entero, y allí tendría que condensarse el total del trabajo realizado, lo que se ve y lo que no se ve. Entonces, podría decirse que la calidad del trabajo presentado tendría que ser directamente proporcional a la similitud que tiene la pieza escénica con la película que el creador hace de ella en su cabeza, y a la regularidad con que ésta muestra lo mejor de sí misma durante la temporada. Ese es el ideal a perseguir. En lo que sigue, intentaré mostrar un condensado de ese iceberg entero que fue *Casting para actor sin competencia*. Así mismo, a través del análisis de los elementos de esta obra que muestran la esencia de mi yo artista, y de la comparativa con los procesos de los unipersonalistas entrevistados en el capítulo dos, se pondrá a prueba la hipótesis particular de este capítulo: *Casting para actor sin competencia* fue un unipersonal que lograba, en gran medida, mostrar la autenticidad artística de su autor e intérprete y, en su tiempo de existencia, evolucionó como el creador mismo.

Muchas fueron las causantes de que mi ópera prima fuera un unipersonal, entre ellas, el hecho de que en ese entonces creía que una obra de un solo actor, que además era yo mismo, sería un universo mucho más sencillo de controlar y poner en marcha. Y de cierta manera, a nivel conceptual lo fue. Pero ello no excluyó un sinnúmero de vicisitudes y contrariedades que, a cada paso, ponían el proyecto en la cuerda floja. Sin embargo, gracias a la aguerrida voluntad teatral de los involucrados, y a pesar de que el proyecto nunca tuvo ningún tipo de apoyo económico, logró despuntar durante cuatro años, tener cinco temporadas y participar en diversos festivales, llegando a Cuba y a Colombia; además de sentar las bases para la creación de la compañía *DficciónA\_teatro*, que actualmente se encuentra activa, con tres obras de teatro ya producidas, y una más en proceso de producirse. Comenzaré analizando el proceso de creación dramática que, aunque fue mayormente en solitario, contó con la asesoría directa e indirecta de otras personas.

#### **4.1. DRAMATURGIA: EL PRINCIPIO INDIVIDUAL CREATIVO QUE NUNCA DEJÓ DE REGENERARSE**

Por lo general, cuando se trata de un proyecto autoproducido, mi proceso de creación comienza, al igual que Conchi León, por la dramaturgia. Aunque mi profesión más habitual y reconocida es la de actor, yo me considero también dramaturgo. El contexto descrito y los eventos narrados anteriormente, dieron pie a un material de vida que al final se sincretizó en una puesta en escena. Fue al volver de Buenos Aires que la idea de  *Casting*  ya estaba en mi cabeza y, a diferencia de Adrián Vázquez, que trabaja primero con el cuerpo para darle vida a los personajes, o de Gerardo Trejoluna, que arranca un laboratorio de creación, mi génesis creativa empieza en mi cabeza, con una ficción que contar a la que debo darle estructura. Sabía también que quería integrar elementos performáticos, pero éstos ocupaban ya una parte específica dentro de esa dramaturgia. Así que antes de convocar a un equipo de trabajo, debía existir un texto con el cual arrancar el proyecto. Si bien, el texto se fue modificando durante el tiempo de vida de la obra, comenzó ésta con una primera versión. Puedo entonces clasificar estas versiones en cuatro tratamientos.

##### ***Sonata para actor desempleado. Primer tratamiento.***

*Sonata para actor desempleado* fue el primer título provisional de la obra. Aunque me gustaba mucho este título, al final lo descarté por recomendación del dramaturgo Javier Márquez, quien

me hizo ver que la obra no estaba compuesta en estructura de sonata musical que, traducido en términos narrativos, era algo más tradicional. Mi puesta en escena jugaba mucho con los tiempos, tenía rompimientos y viñetas fársicas ajenas a la historia central, que definitivamente la sacaban de una estructura clásica, como es la de la sonata. En efecto, la composición de la estructura dramática no era lineal, y combinaba distintas modalidades discursivas de las señaladas por Sinisterra en el primer capítulo, además de diversos recursos escénicos con el objetivo de explotar mis habilidades como artista escénico, jugando incluso con el posdrama. Esto con la consigna de hacer que esta obra me funcionara como plataforma para darme a conocer como actor en el medio y, por lo tanto, debía mostrar todo lo que podía hacer en escena. Evidentemente, terminó siendo demasiado ambicioso. Algunas cosas no funcionaron y se fueron modificando con los siguientes tratamientos del texto, ya con la obra estrenada. No es lo ideal. Uno tendría que llegar al estreno con la dramaturgia redonda. Pero ese fue el proceso que viví con  *Casting*, y poco a poco la obra se fue puliendo y afinando en sus elementos. Si bien, no seguí un manual dramático para escribir la obra y todo fue un armado de piezas a base de la intuición, sí me guíé por tres pilares que menciono a continuación:

1. Anécdota del actor en estructura de proceso de casting: *Casting, Call Back* y *Estreno*.
2. Rompimientos y uso del posdrama<sup>37</sup>.
3. Viñetas de tonalidad fársica.

En un principio, dentro de mi idea de que este unipersonal debía estar estrechamente relacionado con mi vida y trayectoria personal, integré un compilado de escritos y reflexiones que había publicado en un blog personal a lo largo de varios años, donde hablaba de mis experiencias tanto dentro del medio como fuera de él. Al final, la mayoría de esos escritos, reflexiones y minificciones se descartaron, pues nada tenían que ver con el tema central. Lo único que sobrevivió de esto fueron unas viñetas fársicas donde un señor y un niño dialogaban, haciendo juegos de palabras y situaciones tragicómicas, donde el juego perverso de poder entre estos dos personajes se convertían en un símil de la relación actor-director. En el primer tratamiento del texto no era tan claro qué tenían que ver estas viñetas con el resto de la obra.

---

<sup>37</sup> El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre lo escénico. [...] un espacio de fronteras difusas, primero entendido desde la categoría de narración y, más tarde, desde la categoría de performatividad (Lehman, pág. 18).

Eso lo fui entendiendo con el tiempo y las representaciones de la obra. Así que estas viñetas fársicas, con el tiempo, se fueron sintetizando y relacionando más directamente con la obra, convirtiéndose al final en otro plano de realidad dentro de la puesta en escena.

### ***Casting para actor sin competencia. Segundo tratamiento.***

*Casting para actor sin competencia* fue el segundo título del proyecto y el que quedó como definitivo, pero ¿cuál es el origen de este título? Después de dudar sobre el título original tenía que lograr que el nuevo reflejara la esencia de la pieza escénica. Lo único que permaneció de aquel primer título (*Sonata para actor desempleado*) fue la palabra “actor”, pues el título debía decir que se trataba de un unipersonal sobre la vida de un actor. Por otro lado, estaba hablando sobre un proceso de casting y la pieza estaba dividida en: *Casting*, *Call Back* y *Estreno*, y la obra era una crítica voraz a los castings y a quienes los hacíamos, así que definitivamente la palabra casting tenía que estar en el título. Como lo que se iba quitar era la palabra “sonata”, cambié una por la otra. Así quedaba *Casting para actor desempleado*, pero no me gustaba porque era demasiado obvio. Un actor que asiste a un casting es porque está desempleado y buscando trabajo, si no, no realizaría el casting. Además revelaba ya una trama victimizante. Entonces, vino a mi mente una de esas primeras veces que asistí a un casting de publicidad y me di cuenta, con gracia y sin saber exactamente a qué se refería, que decir la frase “no tengo competencia” formaba parte del protocolo frente a cámara, además de los datos personales, los perfiles y el *acting*<sup>38</sup>.

De ese recuerdo surgió el título perfecto: *Casting para actor sin competencia*, porque era una ironía que jugaba en tres niveles: El actor que era tan bueno, que nadie podía competir con él; el actor que era tan malo que no era competitivo; y el significado real en este tipo de castings, que se refiere a un actor que no ha publicitado marcas o productos de la misma naturaleza del producto a anunciarse y por el que está audicionando. Aunque en mi obra el actor no asiste propiamente a un casting de publicidad, mi discurso y crítica iba dirigido a ese sistema de selección, que resulta tan peculiar y estandarizado cuando de publicidad se trata. Así pues, quedó éste como el título definitivo.

---

<sup>38</sup> La escena a presentar.

En la primera temporada aplicamos encuestas al público sobre sus impresiones de la obra. Ya en las funciones y temporadas posteriores no lo hicimos, sin embargo, yo me quedaba siempre con la congoja de la impresión del público y procuraba preguntar a algún asistente su opinión. En lo que coincidían mucho era que había muchas cosas que no se entendían. Ya opiniones más especializadas, con cierta experiencia y conocimientos en el estilo teatral posdramático, me decían que no se sentía una unidad estilística y, por lo tanto, no terminaba de ser ni una cosa ni la otra.

Cada vez que había una nueva función o temporada, algo terminaba cambiándose. ¿Por qué? ¿Qué funcionó y qué no, con respecto al público? ¿Qué cambios se hicieron? Casi todos los cambios fueron en relación a acortar los momentos experimentales y darle una mayor síntesis a todo. Originalmente, el montaje duraba alrededor de una hora y media, y en las últimas versiones duraba alrededor de una hora diez.

Los cambios fueron básicamente en los rompimientos, el uso del posdrama y las viñetas de tonalidad fársica, dándole cada vez más importancia a la historia central. En el segundo tratamiento cambió lo siguiente:

- Se eliminaron las preguntas abiertas al público, pues esta sección, en algunas funciones, se extendía mucho y se hacía muy tedioso.
- Se sintetizó la parte del discurso político y se hizo apoyo audiovisual de éste.
- El final, en el que el actor no regresaba a agradecer, se eliminó, pues el desconcierto no siempre funcionaba, sobre todo en funciones únicas o en el extranjero. Aún así el desdoblamiento de ficciones se mantuvo hasta que Tania Tzoni, la directora escénica, dejó el proyecto.

### **Las aportaciones de un cortometraje y la reivindicación del actor. Tercer tratamiento.**

Conforme avanzaba el tiempo y las funciones, fui también creciendo en mi trayectoria artística, y cambiando mis lugares de búsqueda estética y discursiva. Así mismo, *Casting* también fue evolucionando. Y el tercer tratamiento surgió a raíz de un par de eventos. Hill Díaz, mi diseñador audiovisual, como parte de los proyectos de su compañía productora, me propuso producir un cortometraje basándonos en la obra de teatro. Por supuesto, el lenguaje cinematográfico es distinto al teatral, así que tendría que hacerse más que una adaptación, un texto prácticamente

nuevo. Escribí una primera versión del guión, basándome en la anécdota central de la puesta en escena, pero desestructurándola, pues el corto debía tener una duración no mayor a quince minutos. Le envié a Hill la primera versión del guión. Él realizó algunas correcciones y me reenvió otra versión. Al final el cortometraje no se produjo, pero en el guión quedó una historia un poco distinta a la narrada en la puesta en escena, y esta me sirvió para elaborar un tercer tratamiento<sup>39</sup>.

Por otro lado, la puesta en escena dejaba muy mal parado al personaje central, el actor. Dibujaba a un personaje víctima de las circunstancias y cuyos principios morales se desmoronaban y nunca se veían recompensados ni reconstruidos. Era una tragedia donde el director tenía siempre el control y el actor siempre terminaba mal, humillado ante sí mismo y ante la sociedad. Nunca se cuestionaban las debilidades éticas de quien llevaba al actor a ese punto: el director. Así que en la nueva y última versión de *Casting*, me propuse cambiar el final, redimiendo al personaje central y señalando las imposibilidades y fallas del director. Entonces, con esta consigna y usando diálogos del cortometraje escrito, creé una nueva capa de realidad dentro de la puesta en escena. Eliminé prácticamente todas las intervenciones posdramáticas y agregué esta nueva relación actor-director, con nuevos personajes que abrían y cerraban la obra.

En esta nueva contra-historia, la dinámica de cambio del personaje, iba diametralmente opuesta a la narrada en la historia central, pues en esta nueva ficción, el que mostraba un comportamiento soez era el director, quien desde la lejanía, daba instrucciones al actor, tratando de humillarlo y ridiculizarlo ante todos. Cuando le pedía que iniciara su *acting*, comenzaba allí la entrevista que servía de prólogo a la otra ficción. Ese fue el primer cambio.

Al final se retomaban estos personajes *actor-director* iniciales, y quien proyectaba los videos humillantes (ahora eran varios, no solo el pornográfico) era el director *en off*. En este final (a diferencia del final de la historia principal) lejos de agachar la cabeza y tratar de negarlo todo, o justificarlo, el actor se empoderaba y le decía al director que su labor como profesional, era lanzarse al vacío sin resistencias y que esa era su valía como artista. A diferencia de él que, escondido tras bambalinas o tras la cámara, nunca sería capaz de lo mismo.

---

<sup>39</sup> Hill Díaz actualmente está trabajando en un largometraje basado en *Casting para actor sin competencia*, pero abordado desde una óptica femenina. Siendo mujer la protagonista de esta nueva versión, se le dará un peso más fuerte a la temática del abuso sexual en el medio artístico, y a las consecuencias de éste, usando como discurso estilístico el terror psicológico. Se convertirá en una especie de *thriller*. Espero con ansias ver ese proyecto andando.

Para darle un cierre más redondo, se incluía un nuevo rompimiento donde se mencionaba “*Me cagan los castings*” y el porqué de ello; y se incluía además una nueva viñeta fársica donde cerraba la historia de *Señor y Niño*, quienes eran la misma persona en diferentes tiempos, y mientras uno quería ser actor, el otro quería dejar de serlo.

Creo que este último tratamiento fue el que mejor funcionó, aunque lamentablemente tuvo solo dos temporadas. También se realizó una versión alternativa internacional, exclusiva para tres funciones fuera del país que tuvo esta puesta en escena.

Podría decirse entonces, a *grosso modo* que, aunque mi proceso es similar en orden de creación al de la dramaturga-actriz Conchi León, definiendo en primera instancia una dramaturgia, en esta obra me permití experimentar diversas posibilidades escénicas durante su periodo de existencia y que, en el trayecto, fui modificando el texto a necesidad y evolución de la misma.

#### **4.2. PROCESO DE MONTAJE: COLABORADORES Y MI INVOLUCRAMIENTO EN CADA ÁREA DE TRABAJO**

Cuando concluí el primer tratamiento del texto tenía ya una idea general del montaje. Fue cuando llegó la parte complicada. Si no complicada, la parte a la que yo más temor le tenía, pues implicaba enfrentarme a mis tropiezos del pasado. Esta parte consistía en reunir a un equipo de trabajo que estuviera a la altura de mis expectativas del proyecto y que no lo abandonara a las primeras de cambio. Tener el tino exacto para realizar ese casting del equipo de trabajo detrás de escena. Debía ser gente que fuera talentosa en el área para la que era convocada y, a la vez, debía yo tener la seguridad de que lo asumirían como un acto de fe artística. Para lograr eso, necesitaba ser persuasivo, realista y enamorar a estas otras personas de un proyecto que no necesariamente iba a retribuirles económicamente. Un gran reto. ¿Realmente tenía las herramientas? En realidad, no del todo, pues muchas cosas las fui aprendiendo en el camino. Pero lo que sí tuve, fue el descaro de volverlo a intentar. Y así, convoqué a un gran equipo de artistas con el que trabajé durante cuatro años, con sus bajas y sus altas, pero que logró zarpar y llegar a puerto.

La conformación del equipo de trabajo para un unipersonal, desde un ojo externo no teatral, resulta irónico. Por un lado, el espectador únicamente mira a una persona en escena y

habrá aquellos que piensen que entonces el equipo completo solo será el actor, y quizá alguien más que le ayude. Por otro lado, en  *Casting*, conté con trece colaboradores cercanos y veintiséis ocasionales, durante el tiempo de vida de la obra. Resulta irónico también cómo cada creador entrevistado habló de sus colaboradores. Adrián Vázquez en ningún momento mencionó un nombre en particular, solo dijo que se apoyaba invariablemente de un asistente. Conchi León solo mencionó a Juliana Faesler y Laura Zubieta. Gerardo Trejoluna, por cada uno de sus unipersonales, mencionó a un listado de varias personas que habían colaborado en su proceso. Esto no necesariamente quiere decir que en los proyectos unipersonales de Adrián o Conchi, no contribuyera nadie más; seguramente si tuviéramos el programa de mano de las obras de teatro en cuestión, sabríamos el nombre de los creativos y/o operadores que colaboraron con ellos. Esto solo es un reflejo de la manera en que cada uno de ellos concibe el trabajo unipersonal. O quizá, en efecto, en el proceso creativo, solo contribuyeron estas personas que mencionaron, y ya posteriormente, en las funciones, fue que se integraron otros y por eso, no venía al caso mencionarlos, pues se trataban de colaboradores en cuestiones operativas y no creativas. En mi caso particular, con el paso del tiempo y las circunstancias, el número de colaboradores en activo, por función, se fue reduciendo, pero ello debido también a que ya había un trabajo elaborado y poco a poco solo fue necesaria su operación. Sin embargo, a pesar de que me involucré prácticamente en el total de las áreas de trabajo, la huella de cada uno de mis colaboradores quedó plasmada en el producto final, aunque ya no estuvieran en activo.  *Casting* aunque es mi unipersonal, también les pertenece creativamente a ellos. Haré una breve mención de los colaboradores de este proyecto, a manera de créditos.

Mis colaboradores cercanos fueron Tania Tzoni (primer dirección escénica), Raquel Toribio (primer asistente de dirección), Hill Díaz (producción, realización audiovisual y operación de video), Sara Alcántar (producción), Laura Soto (producción), Esaú Corona (diseño de iluminación, escenografía y vestuario, y operación de iluminación), Fernanda Serrano (asesoría y montaje de número musical), Sandra Corona (asesoría y montaje de número de tango), Carlos Basaldúa (primer diseño sonoro), Lolha Gutiérrez (producción), Oswaldo Torres (asesoría en musicalización), Erin Sckodelario (operadora de audio y realización audiovisual) y David Guzmán (operador de video y realización audiovisual).



Ahora menciono el crédito de los colaboradores ocasionales. Ellos son Sergio Écatl (asesorías de producción), Daniel Toledo (asistencias técnicas), Noé Hernández (realización de primer botarga), Mireya Álvarez (voces adicionales), Josafat Aguilar (operación lumínica y de video en Cuba), Carlos Chávez (registro fotográfico y de video), Gerardo Luna (operador de video en la última función), Carlos Díaz (diseño de personajes Señor-Niño), Omar Marín (animación de personajes Señor-Niño), Jessica Moreno (asistencia técnica en Colombia), Dabit León (operación de video en Colombia), Lizz Jaramillo (operación de audio en Colombia), Ilse Rubiano (relaciones públicas –RP- en Colombia), Caroline Adame (apoyo técnico en Colombia), Mauricio Brauer (pista Mr. Cellophane), Ditirambo Teatro (sede en Colombia), Bojiganga Teatro (sede en Puebla), Gitanos Teatro (apoyo artístico en Colombia), Santiago López (registro fotográfico en Colombia), Edgar Torres (segunda realización de botarga), Johnatan Maldonado (primer coreografía), Aaron Amaya (re-diseño para placa), Hugo Ors (primera realización de escenografía), Luz Sánchez (realización de vestuario), Al Mendoza (realización de vestuario) y Susana Murias (asesoría vocal en la última temporada). Es posible que en esta lista falten personas.

A continuación, teniendo como guía la hipótesis particular relativa a lo que muestra la parte más auténtica de mi yo-creador escénico, diseccionaré el trabajo y evolución del proyecto por áreas colaborativas.

### **Dirección escénica vs Dirección artística.**

Una recomendación que me hicieron cuando iba a comenzar el proyecto fue: *Que alguien se encargue de la dirección escénica, y tú dedícate solo a actuar.* Fue un gran consejo, y en su momento, una gran decisión. Aunque en el transcurso de vida del proyecto esto evolucionó. A Tania Tzoni no la conocía, pero justo cuando estaba buscando director conocí su trabajo en la facultad. *Siete segundos o in god we trust* de Falk Richter fue la ópera prima de Tania, y se presentaba en la Temporada Teatral del CLDyT. Me encantó la puesta en escena. Su ritmo, su precisión, su manejo de la actoralidad y el tono irónico. Me pareció perfecta. Después de presentarle el proyecto, aceptó, y con ella llegó Raquel Toribio, su regidora de escena, quienes juntas formaban una mancuerna ideal del equipo. Fue también Tania quien invitó a Carlos Basaldúa, el que colaboró con ediciones sonoras de la obra.

En términos de creación, mantuve la dirección artística y Tzoni realizó la dirección escénica. Es decir, yo tenía un concepto del montaje muy específico, ella lo traducía en un trazo escénico. Tania era mi guía en cuestiones tonales y de funcionalidad, era el ojo externo en el que debía confiar para saber que todo estaba funcionando. Fue un trabajo en equipo de propuesta y contrapropuesta.

Tania hizo grandes aportes a la puesta y a la fecha estoy muy agradecido con ello. Sin embargo, aunque no recuerdo que hayamos tenido ninguna diferencia creativa, nunca sentí que ella se apropiara realmente del proyecto. Pudimos llegar más profundo y no lo hicimos por resistencia de ambas partes. Es decir, Tania hizo un gran trabajo, pero nunca habló de él con la misma pasión con la que hablaba de *Siete segundos* y, por eso, en algún punto de la trayectoria, lo dejó. Lamentablemente no se conservó su bitácora de dirección de la obra, ni de los apuntes hechos por Raquel. Justo, lo que yo necesitaba, era alguien que delimitara todo eso que quería expresar, pero era incapaz de verlo externamente; y tal vez, lo que falló fue que la comunicación se volvió unilateral. La misma Tania Tzoni explica las razones de su salida del proyecto:

A medida que fuimos conociéndonos, como personas y como directora-actor la colaboración fue fluyendo. Sin embargo, debo decirlo, fui cediendo mucho más de lo que había pensado hacer cuando leí por primera vez el texto. Y eso fue lo que al final me dejó muy insatisfecha con mi trabajo en este proyecto. Ahora, a la distancia, veo que lo que necesitaba David era una personalidad-directora que lo sacara de su lugar de confort pues el texto lo exigía sí o sí. A mi parecer el texto necesitaba mucho más trabajo desde un inicio pues estaba lleno de buenas ideas pero malas ejecuciones a todos los niveles, quería abarcar mucho, llenar muchos huecos, decir muchas cosas, confesar muchas otras. (Tzoni, 2021).

En un principio, tuve toda la intención de dejar la dirección escénica exclusivamente en manos de alguien experto, ajeno a mí y, como Gerardo Trejoluna, tener un corrector de estilo que se encargara de hacer brillar mis propuestas en bruto. Al final, las circunstancias me llevaron al modelo de trabajo más parecido al de Adrián Vázquez, espejeando únicamente con colaboradores del equipo, y siendo yo el total responsable del trazo. No demerito ni una cosa, ni

la otra. Tania aportó grandes propuestas y, al final, yo pulí su trabajo y terminé redescubriendo y volviendo a lo que en un principio quería, pero ya con un camino recorrido de trabajo guiado. Misteriosos son los caminos del teatro. Por otro lado, decidí también, en la primer versión, influenciado por directores como Alberto Villarreal, Rubén Ortiz (ambos, directores de unipersonales de Trejoluna) y Jean-Frederic Chevallier (con una fuerte tendencia de vanguardia a romper con la hegemonía del texto dramático), integrar esos elementos performáticos a mi puesta, que la acercaban más a una propuesta posdramática. De los tres creadores que entrevisté, solo Trejoluna tejió propuestas de esta naturaleza. Claro, sus directores mucho tuvieron que ver. Sin embargo, todo esto fue parte del camino, pues al final, ya siendo el responsable de la dirección escénica, cambié muchos de los trazos, tonalidades, uso de objetos y melodías; sintetizando lo que en algún punto sentí que se volvía muy largo y tedioso para el público. Volví a una propuesta que privilegiaba el texto, pues a mi juicio, y de varias opiniones externas, la misma obra lo pedía.

#### **Actuación ¿Proceso en solitario y a la vez acompañado?**

Durante el periodo que tomé clases con Mario Balandra en la universidad, bajo los lineamientos grotowskianos del Teatro Pobre, los ejercicios escénicos que se presentaban solían trabajarse abordándolos desde distintos lugares emotivos, siempre dejando espacio para que el impulso vital guiara la acción, siendo el texto una consecuencia de esto. Se trataba de construir el trazo, a partir de experimentar hasta encontrar una funcionalidad mecánica que diera libertad a estos impulsos. Pero esto era la escuela. En la vida profesional uno se encuentra con distintos modelos de trabajo que, a veces, no te permiten tanto rango de experimentación. Entonces, al menos desde mi experiencia, uno debe crear una metodología de trabajo y de creación, dependiendo del proyecto en el que te encuentres. Si bien es cierto que mi proceso de trazo, intencionalidad y presencia escénica como actor en  *Casting*  fue casi siempre una cuestión creativa individual (como la dramaturgia de la misma), me apoyé siempre en alguien del equipo que monitoreara el resultado. En la primera etapa del proyecto era Tania la encargada de ser mi espejo y guía; en la segunda etapa, fueron mayormente Hill Díaz y Lolha Gutiérrez (y en algunas ocasiones, Esaú Corona). Con Tania hubo una construcción. Con Hill y Lolha, era un perfeccionamiento, ya en una etapa final, previo a las funciones, con el fin también de que Hill ensayara sus intervenciones

técnicas. Podría decir que más de la mitad de este trabajo era en privado conmigo mismo y, en esas sesiones, tenía toda la libertad y tiempo de creación. Pero no era así ya en vísperas de las funciones. Con *Casting*, dado que fungía como productor, toda la cuestión actoral tenía que estar perfectamente pre trabajada, pues en funciones era casi un hecho que el tiempo de calentamiento y preparación era escaso. Me adapté a esto. Supongo que el adaptarse a las circunstancias, la parte positiva del slogan *un actor debe adaptarse a lo que le pidan*, era y sigue siendo mi lema. Puedo adaptarme a procesos intensos, profundos y con poco rango de error e improvisación al ejecutar el performance, como puedo trabajar en procesos de creación inmediata, formal y que no pasa de la superficie anecdótica. En el caso de *Casting* tenía mucho tiempo para trabajar previo a las funciones, pero no durante ellas. Y como todo unipersonal, en escena, debía darlo todo, sin oportunidad de descanso.

Es curioso que resulte complicado describir una puesta en escena desde la actuación, cuando en esta, en particular, era la actuación precisamente lo que la construía. Era una obra de teatro que requería un nivel muy alto de energía física, mental y emocional, de la que siempre terminaba exhausto al final de cada función. A esto, sumado que pocas veces pude concentrarme al cien por ciento a mi trabajo actoral, pues siendo a veces el productor responsable y el director, tenía que estar en todo al mismo tiempo. Claro, siempre había un equipo apoyándome y, en buenos escenarios, contaba con dos horas para calentar, relajarme y prepararme. Pero hubo veces que esas dos horas se convirtieron en diez minutos o, incluso, menos. Eso sí, iniciada la función ya todo lo demás desaparecía y me enfocaba en mi tarea escénica. Hubo funciones muy malas (sobre todo al principio), pero también hubo funciones muy cercanas a esa película que tenía en la cabeza de la puesta en escena, donde, como diría Margules, *bajaba el teatro* (sobre todo, en las últimas temporadas). O eso me parecía a mí.

En una ocasión, cuando me presenté en Bogotá, de mi equipo de trabajo únicamente viajé yo. Así que tuve que armar un equipo local que me ayudara a sacar adelante el evento. Y tuve solo dos sesiones para ensayar. Pese a los malos pronósticos, fue una gran función.

Algo en lo que debía poner atención siempre, y eso lo trabajé desde que Tania dirigía, era que los planos de realidad debían ser claros y que hubiera una distinción desde lo actoral de los diferentes tonos que proponía la puesta. Que se notaran diferentes personajes.

Me gustaría decir que mi proceso fue similar al de Adrián Vázquez. Pero el maestro es el maestro, y él crea primero a sus personajes, con corporalidad y máscara, y luego viene la historia. Yo hago lo opuesto. A partir del texto y el armado de piezas escénicas, les creo corporalidad y máscara a los personajes. Al menos así fue con este unipersonal. No podría definir yo, actualmente, un estilo propio de creación, pues hasta ahora solo he montado un unipersonal, a diferencia de los maestros, que ya tienen una estructura de trabajo y un estilo muy concretos. Tal vez tiene que ver con que, en mi trayectoria, he transitado por muchos estilos diferentes de puesta en escena, desde lo más espectacular, hasta lo más parecido al concepto de Teatro Pobre, de Grotowski. La misma puesta de *Casting* evolucionó de usar elementos escénicos más espectaculares a elementos más sencillos, para centrarme en mi trabajo actoral. Lo único que nunca cambió, porque así lo tenía concebido desde un principio, era el uso multifuncional del tripié y el apoyo audiovisual con proyecciones. Tal vez mi siguiente unipersonal sea muy distinto.

#### **Asesoría musical: *Mr. Cellophane* y su recontextualización**

El acompañamiento musical y el diseño sonoro fueron de las cosas que más cambiaron en el trayecto de vida del montaje. Prácticamente dieron un giro de 180 grados. En este rubro solo hubo el caso de una pieza musical que desde el texto se concebía como inamovible dado que tenía que ver totalmente conmigo: *Mr. Cellophane*, del musical *Chicago*. Para un amante frustrado de los musicales de Broadway, esta pieza era bastante significativa, pues hablaba, desde un escenario, de una sensación de invisibilidad ante el mundo. Y esto lo quisimos reflejar en la puesta en escena, aunque la historia original a la que pertenecía la pieza, no tenía el mismo contexto. Esto lo sabía Fernanda Serrano, entrenadora vocal y coreógrafa de este número musical dentro de *Casting*:

[...] el trabajo de mesa de esta sección comenzó con ideas muy llevadas a la puesta original de *Chicago* pero que fue uniéndose con el sentir y la expresión del creador David Blanco para su proyecto, entonces lo encaminamos a una creación más cómica, de acuerdo al montaje de *Casting para actor sin competencia*, aun así, nunca abandonamos la sensación que el texto mismo del número *Mr Cellophane* tenía. Esa amargura del ser y donde se encuentra ninguneado y aceptando ese factor emocional llega a su clímax con la última nota. El avance durante la temporada de

*Casting para actor sin competencia* fue que el contenido del texto cantado (*Mr. Cellophane*) y el contenido del unipersonal se unieron y entremezclaron casi proclamando la misma sensación del personaje (Serrano F. , 2020).

Para mí era importante esta melodía en particular, porque conectaba totalmente con una gran sensación de invisibilidad artística que en ese momento de mi vida me definía. En algún punto del proyecto, ya en la segunda etapa de éste, se pensó en cambiar este número musical por dos motivos. El primero, porque prácticamente se cambió toda la música cuando Tania salió del proyecto, y era de pensarse que también cambiaría este número musical. Y el segundo, era que no contábamos con los derechos de autor de la melodía, y eso era requerimiento para algunas convocatorias a las que aplicábamos. Al final, decidimos no cambiarla, por todo lo que significaba para mí esa canción. Oswaldo Torres, mi segundo musicalizador de la obra, lo tiene muy claro:

[...] la elección de *Mr. Cellophane* del musical *Chicago*, tenía no solo el propósito de ser conocida e identificable para el público, sino que, además, tiene una carga fuertemente arraigada en el inconsciente cultural de nuestra sociedad. En general, la canción es asociada a la situación “invisible” de una persona, misma que era perfecta para la obra. La posibilidad de crear una obra musical que pudiese imitar el estilo, no bastaba, por muy buena que esta fuera, para traer consigo el peso cultural e inconsciente que *Mr. Cellophane* ya tiene desde hace años, por lo que era impensable sustituir esta pieza. Evaluando así cada uno de los momentos musicales se determinó mantener las piezas originales tanto como las situaciones lo permitieran, de este modo el impacto dramático y emocional sería el pensado originalmente. (Torres, 2020).

El mismo Oswaldo había compuesto una pieza para sustituir *Mr. Cellophane*, titulada *Don Nadie*, pero solo sirvió como respaldo, en caso de que no nos permitieran usar la melodía del musical *Chicago*. Esto nunca sucedió. Así que *Mr. Cellophane*, junto con *Out of control* de *Chemical Brothers*, fueron las únicas piezas que no cambiaron nunca. El resto fueron propuestas de Tania y Carlos Basaldúa, en la primera etapa del proyecto, y de Oswaldo en la segunda.

En cuanto a los creadores entrevistados, ni Conchi ni Adrián hablan sobre elementos musicales importantes en su escenificación, aunque sí los tienen, pero quizá no juegan como elemento central. Trejoluna, por ejemplo, menciona que en *Autoconfesión* trabajó con percusionistas, porque la puesta en escena lo solicitaba. Supongo que mientras se considere un elemento secundario y no juegue un papel primordial, se puede prescindir de mencionarlo. Pero hay algunas puestas que efectivamente, la música, que a veces es en vivo, forma parte fundamental y no se puede concebir la escenificación sin su presencia.

### **Trabajo videoartístico: El soporte visual del proyecto**

Mis influencias estéticas y teatrales fueron las responsables de hacerme usar elementos audiovisuales en la puesta. Yo había presenciado ya espectáculos multidisciplinares que integraban videos proyectados con acciones en tiempo presente. Eso, aunado al hecho de que un actor idealmente debe dominar tanto el lenguaje audiovisual, como el teatral, me llevaron a creer pertinente incorporar proyecciones en vivo en mi puesta unipersonal. Éstas siempre estuvieron presentes, jugando momentos trascendentales, y durante el transcurrir del proyecto se fueron modificando y perfeccionando. Hill Díaz hizo toda la producción y realización audiovisual.

Hill fue el único convocado original que no pertenecía a la comunidad del CLDyT. Requería a alguien experimentado, con talento y propuestas, que estuviera más cerca del cine que del teatro, y esa persona no la encontraría en mi círculo. Pese a ello, curiosamente y contra todo pronóstico, fue a Hill al que sentí mucho más casado e identificado con el proyecto y se mantuvo presente durante toda la trayectoria, siempre con actitud propositiva, que iba más allá de cumplir con lo que le solicitaba. Además de que debido a la interacción en vivo que existía entre los videos proyectados y los números escénicos, se requería una sensibilidad muy específica, durante función, para esta labor. Su aportación creativa es de lo que más agradezco, y su aporte e identificación con el montaje, es la muestra de que era una obra que no le hablaba únicamente a los actores. Algo muy personal, también puede convertirse en social y conectar con lo humano. Hill así lo sentía:

A pesar de que era claro que David había escrito una obra para actores, es decir, que principalmente sería comprendida y disfrutada por el gremio actoral,

por abordar directamente las vicisitudes con las que los actores se encuentran en su proceso de búsqueda laboral, mi enfoque siempre fue un tanto distinto, porque yo siempre creí que eso era aplicable para casi cualquier oficio creativo, en donde predominan los deseos artísticos, de profundidad en el contenido e innovación en la forma, y que a menudo son cancelados o ridiculizados por la gran mayoría de la gente. Los escritores de novelas o cine que terminan siendo redactores o copys en agencias de publicidad tenían todo que ver con los actores que se ven forzados a trabajar detrás de un mostrador o dentro de una botarga. De modo que para mí, *Casting* no solo hablaba a los actores, sino a los artistas y creativos de todas las disciplinas que alguna vez hayan tenido que torcer sus actividades para poder conseguir un trabajo remunerado que les permitiera llegar a fin de mes.

De los creadores entrevistados, Conchi y Adrián, en sus propuestas, no integran elementos audiovisuales, pues su poética se centra en el trabajo del actor (Adrián), y del texto y la autobiografía (Conchi). Gerardo, por su parte, al menos en dos ocasiones, le ha dado un papel indiscutiblemente fundamental a la proyección audiovisual, apoyándose en Alan Kerriou para *La vida muda* y en Yaridé Rizk para *SirKo*. En lo personal, si hay un elemento que me gusta explotar en escena, es justamente el uso de audiovisuales, pues lo he usado en diversas obras que he dirigido, además de *Casting*, aunque fue justo en mi unipersonal que lo usé por primera vez, y no solo con el simple objetivo de proyectar videos, sino con el de interactuar con ellos, haciéndolos un personaje más. En eso me identifico más con el trabajo de Gerardo.

### **Coreografías. Explotar mis habilidades escénicas, y darle ritmo y versatilidad a la puesta**

Dos cosas sabía yo sobre los unipersonales antes de comenzar el primero: Que sirven como plataforma laboral para el actor, y para mostrar sus habilidades escénicas; y que ver a una persona inmóvil, hablando durante más de una hora, puede resultar tedioso, si no se tiene ritmo y elementos que lo refresquen. Con estas dos consignas y la influencia de la multidisciplinariedad en la escena contemporánea, decidí integrar números musicales-coreográficos que funcionaran como este alivio dramático y mostraran en escena mi faceta como bailarín. Si bien mi formación en este rubro no es profesional, sí tenía cierta experiencia, además de que siempre me sentí



atraído hacia los musicales. La obra no era precisamente Teatro Musical, pero la temática justificaba el uso de números musicales estilo Broadway y terminaba siendo una gran ironía, tanto desde el personaje principal (que iniciaba renegando de los musicales), como de la puesta misma, pues estaba pensada también para cierto público que, desde la academia, tenía una visión muy corta de este género teatral. Había cuatro modalidades de coreografía y casi todas ellas incluían el uso del tripié. Integrar este objeto, fue de las cuestiones más complicadas de realizar. Fueron éstas las líneas coreográficas que se trabajaron:

- Número de movimientos de entrenamiento actoral, coreografiados .
- Número de danza contemporánea.
- Número de Teatro Musical.
- Número de tango en escena con tripié.

Cuando comenzó el proyecto de  *Casting*  ya había tomado talleres gratuitos de Tango en Buenos Aires y había participado en la puesta en escena  *El arquitecto y el emperador de Asiria* , dirigida por Gustavo Beltrán, donde existía un número de tango, entre una pareja de hombres. Fue en esta obra donde conocí a Sandra Corona como coreógrafa y bailarina de tango. Tiempo después la invité a coreografiar este número a  *Casting* . Sabiendo que el elemento tripié se convertiría en un personaje físicamente presente, me pareció un gran concepto, la imagen del actor bailando tango con el tripié, en una síntesis visual del juego de poder entre estos dos personajes. Poderosa imagen, sí, pero llevarlo a cabo costó varias temporadas y varios tripiés para que funcionara correctamente. Menciona Sandra: “Trabajar con un elemento estático tan grande y estorbo es muy complicado, pues teníamos que apostar a la gracia del movimiento cuando el aparatejo se nos caía, se desarmaba o se golpeaba con todo; siempre sobre la marcha íbamos construyendo y modificando, sin perder de vista el objetivo de la escena. [...] En ese sentido, también debía respetar la naturaleza de la pieza y montar los movimientos de acuerdo a la línea emotiva que llevaba la melodía” (Corona, 2020). Sin embargo, fue hasta las últimas temporadas que logré por fin que me gustara el resultado.

Tal vez, los números coreográficos en la puesta en escena, sean el único elemento distinto que no incluyeron propiamente los maestros entrevistados en el segundo capítulo, en sus trabajos unipersonales. Tal vez porque ellos no son bailarines o, tal vez, porque las respectivas

obras no lo requerían. En todo caso, al final, todo parte del perfil del creador y, en ese momento, era eso algo que yo deseaba explorar.

### **Vestuario / Iluminación / Escenografía. Apostar por elementos mínimos**

Algo que tenía muy claro desde un inicio, era que quería que los elementos se redujeran al mínimo, por practicidad y estética, pero ¿cómo lograr un uso mínimo de elementos escénicos y a la vez darle personalidad propia a éstos? Es decir, ¿cómo lograr que no se sienta una ausencia o una carencia de presupuesto? ¿cómo superar el denostado recurso de ropa de trabajo negra y una silla? Si bien, en los principios grotwskianos de Teatro Pobre, esto no sería para nada un problema, en mi imaginario estético sí, pues quería que la obra también generara un impacto desde lo visual. Sin embargo, durante mis estudios profesionales de teatro, uno de los rubros que dejé un poco alejados de mi aprendizaje, fueron las cuestiones que visten la escena. Y aunque entiendo su importancia y conozco su funcionamiento, pues fueron materias parte de mi formación, invariablemente convoco a alguien que se encargue en particular de ello. En el caso de  *Casting para actor sin competencia* , fue Esaú Corona, amigo mío con quien ya había trabajado como actor en una puesta en escena suya, a quien invité a hacerse cargo del diseño de vestuario, iluminación y escenografía; además de realizar la operación de luz durante las funciones. Y las consignas fueron: solamente se usará un tripié como elemento escénico multifuncional y se reducirán los elementos escénicos al mínimo. Esto resultaba un poco problemático, pues la dramaturgia proponía diferentes vestuarios y el uso de una botarga. A su vez, contrario a esto, la primera escenografía usada, estaba muy cargada de elementos. Dentro del ánimo experimentativo, hubo elementos escénicos que iniciaron de una manera y terminaron de otra, pues ya en la etapa final del proyecto, todos estos elementos se sintetizaron por diversos motivos, entre ellos, la salida de Esaú del proyecto, y el hecho de que cada vez era más complicado mover la obra con tanta producción. A esto además se le añade que la obra debía adaptarse a cada espacio en que se presentaba, y algunos de éstos tenían muchas carencias. Al final, el puntual diseño de vestuario de Esaú fue lo único que se mantuvo igual durante todo el proyecto, pues se logró que todo lo que se usaba se fuera transformando durante la representación y no solo funcionara como elemento decorativo. A diferencia de lo que sucedió con el diseño de escenografía, cuyo original vestía muy bien la escena, pero no jugaba dentro del

desarrollo de ésta y, lo más importante, no contribuía a un mostrar lo que yo era, por lo que terminó modificándose. Tal vez, de manera natural, se fueron quedando solo esos elementos con los que más me identificaba. Lo único que a mi parecer no evolucionó de buena forma fue la iluminación, porque con la salida de Esaú, sí se sintió un hueco, ya que prácticamente eran los técnicos de foro los que se encargaban de resolver ésta.

Sin duda, las puestas en escena unipersonales de León, Vázquez y Trejoluna, los creadores entrevistados, aunque no lo mencionaron en sus respectivas entrevistas, contaban con diseños específicos de iluminación, vestuario y escenografía. Conchi León y Adrián Vázquez apuestan más por un tipo de teatro denominado Teatro de Valija (ya mencionado en el capítulo 1), con elementos escénicos mínimos, al menos en sus unipersonales. Gerardo Trejoluna puede variar en ello, dependiendo del proyecto pues, así como *Tom Pain* solo contaba con un cubo gigante de hielo como elemento escénico, *SirKo* desplegaba toda una mecánica escenográfica compleja, que solo un teatro de las proporciones del Juan Ruiz de Alarcón, podía sostener. *Sirko*, la obra que en términos técnicos no es unipersonal por el detalle de que había ocho actores en escena sustituyendo la ausencia física de Trejoluna. Ese unipersonal que en palabras del mismo Trejoluna, nunca sucede.

### **Producción. Mi eterno *Talón de Aquiles***

Uno de mis grandes deseos como creador escénico es encontrar un/a productor/a que realmente se case con el proyecto a desarrollar, y que cuente con la experiencia y las herramientas necesarias para moverlo en la dirección correcta; además de hacerlo perfectamente autosustentable. Aunque he contado con muy buenos colaboradores en la producción, siempre termino siendo yo quien realiza la mayor parte de estas labores, y mi ideal es que mientras yo me dedicara únicamente a asuntos de dirección y dramaturgia, alguien más encabezara el área de gestión y producción. Pero hasta ahora eso no ha sucedido así en DFicciónA\_teatro, la compañía que nació con mi unipersonal. Sin embargo, aunque aún falta mucho camino por recorrer, debo admitir que fue gracias a  *Casting para actor sin competencia*  que pude superar los fracasos estrepitosos del pasado y que, aunque modesta, tengo ya una trayectoria profesional no solo como actor, sino también como creador. Y en el caso particular de *Casting*, no podía ser de otra forma pues, como ya hemos mencionado desde el principio, el creador es el motor

principal de la puesta en escena en el unipersonal y, muchas veces, el productor de la misma. Esta fue la trayectoria de *Casting para actor sin competencia*:

- Se estrena el día 20 de julio de 2012, en el Foro Quinto Piso, con una temporada de cuatro funciones.
- Función en el *XX Festival Internacional de Teatro Universitario* el día 13 de octubre de 2012, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, del Centro Cultural Universitario (CCU).
- Función en el *4º Encuentro Teatral del Monólogo Bojiganga, 2013*, en la ciudad de Atlixco, Puebla. Función de cierre y develación de placa el día 16 de febrero de 2013, conmemorando el octavo aniversario del *Grupo Teatral Bojiganga*.
- Temporada corta de tres funciones en el *Foro Contigo América*, los días 24, 25 y 26 de enero de 2014.
- *2do Festival del Monólogo Latinoamericano y premio Terry 2014*, en la ciudad de Cienfuegos, Cuba. Dos funciones el día 14 de febrero de 2014, en la Sala A Cuesta.
- *3er Festival del Día Mundial del Teatro* de la Universidad Autónoma Metropolitana UAM, en el *Centro Cultural Casa de las Bombas*, Iztapalapa. Función especial, el día 28 de marzo de 2015.
- Temporada de cuatro funciones en el *Centro Cultural de la Diversidad* los días 2, 9, 23 y 30 de septiembre de 2015.
- Función en el foro *Ditirambo Teatro*, como parte de una muestra Off durante el marco del *XV Festival Iberoamericano de Teatro* de Bogotá, Colombia, 2016.
- Temporada de ocho funciones en la *Sala Marlowe* los días jueves de abril y mayo de 2016.
- Temporada de cinco funciones en la *Sala Novo*, del teatro *La Capilla*, los días viernes de septiembre de 2016.
- Última función y develación de placa por cuatro años, a cargo de Claudio Valdés Kuri y Luis Santillán el 30 de septiembre de 2016.

Puedo dividir en tres partes la trayectoria de los equipos de producción de este montaje. Primero, la etapa de preproducción. Después, el periodo de estreno hasta 2014. En ambos periodos conté con Tania en la dirección, siendo el equipo de producción Sara Alcántar, Laura Soto y yo. La última etapa fue de 2014 a 2016, cuando Lolha Gutiérrez se integró al equipo de

producción y Tania y Sara dejaron el proyecto. Laura Soto, junto a Hill Díaz y Sandra Corona, fueron los únicos que permanecieron en el proyecto desde el principio hasta el último cierre de telón. Al ser un proyecto independiente, donde no había un pago seguro para los participantes, esto a largo plazo siempre afecta el interés y la estabilidad del equipo, pues por mucho amor al teatro, hay cuentas que pagar y, muchas veces, el teatro resulta un amante muy ingrato, al exigirte mucho y darte poco. Laura Soto aporta a este respecto:

*Casting para actor sin competencia*  fue el proyecto que me ayudó a encontrar una forma de permanecer en el teatro, ya que como egresada no sabía hacia dónde dirigir mis emociones y deseos creativos. Me ayudó a tener una conciencia más clara sobre cómo era que una compañía independiente podía irse formando dentro de las filas de las carteleras, la forma en que se produce toda una temporada y cómo no dejarla morir ni que nos mate en el intento de culminarla, las razones por las que un trabajo de realización debe tener conceptos claros y objetivos para todos, la oportunidad de conocer gente de diversas disciplinas y crear vínculos de trabajo que nos comprometen en la vida diaria, pero sobre todo lo que más me llevo de esta puesta es que sin amor y sin ganas de crecer no se puede hacer teatro (Soto, 2016).

En definitiva, el teatro independiente que no cuenta con apoyos ni medios para autosustentarse se mantiene de pie gracias a la terquedad y a la voluntad artística de los teatreros que lo hacen. Entiendo que Conchi, Adrián y Gerardo son figuras consagradas que, con su trabajo, han forjado un público, y por lo tanto el día de hoy les es más fácil acceder a foros y a apoyos institucionales. Incluso, dada su proyección, reconocimiento y amplio poder de convocatoria, tienen mayor posibilidad de sostener un proyecto personal, aún si no contaran con estos apoyos. También es cierto que muchos proyectos, llevados a escena por artistas noveles o de menor reconocimiento, tienen más probabilidades de morir en el intento cuando no encuentran esas puertas que se abren, y esto no necesariamente tiene siempre que ver con la calidad de la escenificación. Hay muchos factores en juego y, a veces, la calidad de la obra además del trabajo y talento de los involucrados, se sostiene con la libertad de acción que brinda un apoyo económico. La visibilidad que da un foro y el tino para encontrar el público correcto, son cuestiones que también deben ser tomadas en cuenta. Me gustaría comparar mis treinta

funciones en cuatro años, con la cantidad y calidad de presentaciones que tuvieron los unipersonales de los maestros entrevistados, pero no hay punto de comparación. Este proyecto nació como un arma artística de batalla contra todas esas puertas cerradas, evolucionó como su creador mismo y terminó cuando debía hacerlo. A mi parecer, a diferencia del inacabado *Apócrifo* (en su primera versión), y del desangelado *Desmontaje*, mis dos primeros fracasos escénicos, *Casting* sí logró su cometido: Mostrar mis necesidades y frustraciones como creador, en una puesta en escena que, además de mantenerme en activo dentro del mapa de recién egresados de la carrera de teatro, era una disección de mi situación vocacional y personal hasta ese momento, y un manifiesto de mi discurso y perfil como artista. Por lo tanto, la hipótesis particular de este capítulo quedaría comprobada al mostrar que *Casting para actor sin competencia* fue un proyecto que, efectivamente, lograba en gran medida mostrar la autenticidad artística de su autor e intérprete y, en su tiempo de existencia, evolucionó como el creador mismo.

## V. CONCLUSIONES

Desde mi punto de vista, para un creador escénico, director, actor, dramaturgo o cualquier creativo de la escena, en un contexto mexicano, el acto de estudiarse y estudiar su obra es un acto cuasi psicomágico y poco común. Es algo así como un autoanálisis terapéutico del “ello” artista; de ese ser inconsciente que se mueve por emociones e impulsos. Estamos tan acostumbrados en la práctica a conceptualizar la dicotomía creación-investigación como conceptos separados, que pocas veces los creadores hacemos una disección estructurada de lo que hacemos en escena. Eso se lo dejamos a la academia, a los críticos o a los teatrólogos, claro, cuando tienes suficientes reflectores sobre ti, como para que alguno se interese en ello. Por supuesto, hay excepciones: colegas creadores que pueden navegar en ambos mares sin mayor problema. Pero son una gran mayoría los que están imposibilitados para plasmar en papel un análisis mínimo de su obra; así como existen los investigadores teatrales que jamás han pisado un escenario. En mi caso, que es el de muchos creadores escénicos que no se dedican a la academia, realizar una tesis de investigación fue un proceso largo y accidentado. En parte por el ritmo de vida que deja poco tiempo disponible para realizar trabajo de escritorio no enfocado a la creación, a la gestión o a la supervivencia; y en parte porque a diferencia de otras profesiones, un título universitario no genera ninguna diferencia en la vida profesional de un actor o creador escénico, por lo que no es una necesidad latente para ejercer laboralmente. Aunque esto pudiera herir susceptibilidades de los puritanos del academicismo artístico, es una realidad que, con todo y los años de formación escolar y técnica, el actor demuestra realmente sus capacidades y talento histriónico en las tablas o frente a cámara, siendo que en muchas ocasiones lo hace sin tener bases académicas formales. En un *casting*, ya sea para un trabajo audiovisual, o para un trabajo escénico, lo último que le interesa al director es saber si te titulaste, o mínimamente terminaste tu licenciatura. En mi caso particular, el lograr concluir este trabajo fue un proceso que duró alrededor de cinco años. Originalmente no deseaba tardar tanto tiempo, pero se prolongó así debido a que inicialmente la idea era realizar un informe académico sobre mi ópera prima, que tenía poco tiempo de haber cerrado telón definitivamente; pero el hecho de cuestionarme sobre los orígenes del término unipersonal, me llevó a hacer una amplia documentación a este respecto, pues para mí no era del todo clara la diferencia con el monólogo. Esto a su vez me llevó

a buscar a creadores en activo de esta modalidad escénica y hacer comparaciones inevitables entre sus procesos, el mío, y lo que otras investigaciones de la escena latinoamericana señalan como el contexto y la poiesis del teatro unipersonal: el proceso creativo individual. En un principio mi delimitación del tema no era nada clara. Con el avance del proyecto se fue definiendo, y hubo muchas páginas que dolorosamente debieron quedarse fuera. Fue una gestación larga y un parto difícil, pero finalmente he podido concluirlo satisfactoriamente. A continuación, presento las conclusiones particulares de cada capítulo:

En el capítulo uno, se abordó el concepto de monólogo, su evolución y derivaciones a lo largo de la historia, las diversas formas monologales que existen o han existido, hasta llegar a lo que hoy conocemos como unipersonal. El objetivo era poder separar ambos conceptos entre sí, y determinar la importancia conceptual que tiene el unipersonal como unidad escénica, para la creación individual del artista. En este capítulo la investigación fue mayormente de carácter documental, con amplia recopilación bibliográfica. Cabe resaltar que mis fuentes más sólidas de este tema son dos grandes investigadoras de esta modalidad escénica: Nerina Dip y Beatriz Trastoy, procedentes de Brasil y Argentina, respectivamente; mujeres cuyas publicaciones diseccionan puntualmente la existencia y denominación característica del teatro unipersonal en sus respectivos países. Las conclusiones a las que llegué, fueron: Sí existe una diferencia radical entre el concepto de monólogo y el concepto de unipersonal, siendo el segundo una evolución necesaria del primero, aunque con una relación compleja, pues un monólogo podría no ser un unipersonal, pero el unipersonal necesariamente tiene que ser un monólogo. Al final de cuentas, la línea que los separa es muy delgada, pero concreta. La gran diferencia radica en que, el monólogo, por su concepción misma, no necesariamente cumple con la idea del retrato ideológico y estético del intérprete, y que su modelo de producción puede tener o no como creador al mismo actor en escena. El unipersonal, en cambio, cumple con ambas características.

En mi idea de partir de lo general e irme dirigiendo a lo particular, este capítulo sirvió como marco contextual teórico para el capítulo dos, cuyo objetivo era realizar una contextualización del trabajo unipersonal en México, exponiendo los festivales más importantes de monólogo y unipersonal en nuestro país, así como entrevistando a artistas reconocidos en el medio. El material de consulta sobre estos festivales se encontraba, de manera muy accesible,



en internet; y con las entrevistas en cambio lo que hice fue crear mis propias fuentes al respecto, pues el material de consulta documental sobre el unipersonal en México, es muy limitado. Ello derivó en que la segunda parte de esta investigación se sostuviera a partir de estas entrevistas y su comparativa entre sí. La hipótesis de este segundo capítulo fue: Pese a la diversidad de metodologías para abordar al trabajo teatral unipersonal y pese a los diferentes estilos y particularidades individuales, el resultado final siempre será un retrato vivo del creador. Es decir: No existe una manera única de aproximarse a la creación unipersonal, pues se trata también de un proceso artístico íntimo y de autoconocimiento. Si bien, realicé más entrevistas a otros creadores, al final, para delimitarlo me enfoqué en ellos tres porque pese a sus enormes diferencias estilísticas, Gerardo Trejoluna, Adrián Vázquez y Conchi León, pertenecen a una generación muy específica del gremio, que le tocó vivir el *boom* latinoamericano del unipersonal. La conclusión fue: Con este muestrario de creadores escénicos unipersonales mexicanos, se puede determinar que, en efecto, no hay manera de estandarizar la metodología de creación. Cada creador es un mundo que funciona distinto a otros, y como sucede con Roma, todos los caminos creativos individuales, llevan al unipersonal.

Con todo esto auestas y con la idea de cerrar con algo más personal y cercano, llegué al capítulo tres, que en realidad fue la génesis de la investigación: Mi propia obra unipersonal. Aquí me topé con un problema: ¿Cómo abordar mi experiencia desde términos académicos? Ello me llevó a explorar otras ciencias sociales, y a encontrar la autoetnografía como una solución práctica. Reconstruir los hechos a partir de la autonarración. Aquí la hipótesis era: Desde una visión autoetnográfica, narrando y analizando los antecedentes individuales de mi propio proceso creativo, es posible obtener resultados más certeros y cercanos sobre la autenticidad expresiva individual que resulta del teatro unipersonal. En este capítulo en particular, no tuve una comprobación definitiva de la hipótesis, sin embargo, puedo decir que se generó una materia prima para que el lector analice y genere sus propias conclusiones. Al final, en el capítulo cuatro, expongo un análisis de algunos elementos de la puesta en escena *Casting para actor sin competencia* para probar mi hipótesis particular de este último capítulo, el que esta obra me mostraba a mí mismo en mi ser escénico más cercano a eso denominado auténtico, desde el ser artista y, por lo tanto, ésta evolucionó junto conmigo. Llegué a la conclusión de que, como la obra

unipersonal misma, el análisis crítico de tu propio trabajo pone en evidencia un resultado más auténtico y cercano de éste, desde el punto de vista del creador, pues el plasmar la experiencia práctica es el complemento ideal para visualizar un fenómeno estético, pero debe mirarse también desde otros puntos de vista para lograr un panorama más completo del mismo. Eso sí, los resultados de una investigación hecha *a posteriori* por alguien distinto al artista, serán más certeros cuando el artista mismo haya hecho previamente una desarticulación teórica de su obra.

Y con ello llego a la hipótesis general planteada en este proyecto de investigación: La pieza unipersonal es el medio de mayor autenticidad expresiva y de compromiso con lo que el artista escénico, de manera individual, realmente desea exteriorizar. Es decir, el teatro unipersonal es una pieza escénica mínima que permite al intérprete mostrar al máximo su esencia individual, discursiva y estética como creador. De acuerdo a lo expuesto en los tres capítulos ¿Se cumple a cabalidad la comprobación de esta hipótesis? Veamos.

¿Qué es autenticidad? ¿Cuándo un artista es auténtico? ¿Cuál es la esencia de un creador? Diría el personaje de *La Agrado*, en la película *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” (Almodóvar, 1999). Y aunque este concepto pueda quedar un poco corto, muestra algo que a mi parecer es muy revelador: No solo somos el resultado de nuestro ser en sí, sino también de nuestros deseos, y la forma en que los expresamos. Es decir, lo resumiría con tres preguntas: ¿Quién soy? ¿Qué siento respecto a eso? ¿Cómo expreso lo que siento respecto a eso? O sea, fondo, discurso y forma. Y desde mi punto de vista, el equilibrio de estos tres puntos sintetizaría la definición de la autenticidad del artista. La pieza escénica es auténtica cuando la obra habla del artista (ya sea literal o poéticamente); cuando el artista se posiciona respecto a eso que es y lo que vive, y emite una opinión al respecto (ya sea literal o poéticamente); y cuando la forma en que presenta el acto escénico es producto de su formación y recursos estéticos personales. En este último punto, la forma de presentarlo, valdría incluir tres aspectos: la disciplina artística que domina el intérprete (si es actor, bailarín, músico, etc.); el estilo propio que el intérprete desee darle a esa disciplina (aquí entraría el concepto de “originalidad” del artista, o una “rúbrica”, una manera personal y reconocible de hacer sus obras); y el hecho en sí de que es una forma monologal la que se usa, y al ser un único intérprete en escena, la atención completa está sobre esta persona.

Por lo tanto, el unipersonal es básicamente un mapa integral que contiene la sustancia más representativa de quién es ese artista. Esta es mi opinión al respecto. Y como ya se ha hablado ampliamente en este trabajo, es en el unipersonal donde, idealmente, el intérprete plasma, con menos filtros creativos externos, estos tres puntos: Forma, fondo y discurso.

Por lo tanto, después de realizar este estudio puedo determinar que, en efecto, el *unipersonal* es una pieza escénica mínima que permite al intérprete mostrar al máximo su esencia individual, discursiva y estética como artista. Es su ser escénico más auténtico. Y si a esto se suma que, si el mismo artista que realiza trabajo unipersonal además desarticula teóricamente su trabajo, ello resulta en un juego de espejos, donde la tesis, o bitácora, revela con mayor profundidad y ángulos de visión el ser artístico del investigador. Es decir, el hecho de hacer una tesis sobre tu propio trabajo unipersonal, es como si fuera el unipersonal del unipersonal, pues disecciona a detalle la expresión del yo escénico. ¡Que más artistas se investiguen en escena! ¡Que más artistas investiguen en papel sus autoinvestigaciones en escena! El reino de la verdad escénica está allí, al alcance de un unipersonal.

## VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (FUENTES CITADAS)

- Almodóvar, Pedro. (Director). (1999). *Todo sobre mi madre* [Película]. El Deseo S.A., Renn Productions, France 2 Cinéma.
- ANDA (Asociación Nacional de Actores), (16 de mayo de 2010). *Tabulador ANDA para pago de actores en película independiente*. Recuperado el 21 de Noviembre de 2020, de <https://es.scribd.com/document/412421408/20-Tabuladores-ANDA-para-peli-cula-mexicana-independiente>
- Areta Armentia, Luis María (2003). *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado en Marzo de 2021, de [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com):  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-literaria-de-la-real-sociedad-vascongada-de-los-amigos-del-pas-0/html/ffcea9ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_66.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-literaria-de-la-real-sociedad-vascongada-de-los-amigos-del-pas-0/html/ffcea9ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_66.html#I_0)
- Band-Kuzmany, Karin R. (1969). *Glossary of the theatre*. California, EUA: Elsevier Publishing Company.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Ítaca.
- Bergman, Catedra. (s/f). *Gerardo Trejoluna*, Cultura UNAM. Recuperado de [catedrabergerman.unam.mx](https://www.catedrabergerman.unam.mx): <https://www.catedrabergerman.unam.mx/gerardo-trejoluna>
- Berman, Mónica. (27 de Julio de 2006). *¿Monodrama, monólogo, soliloquio?*. Recuperado el 20 Noviembre de 2020, de [aternivateatral.com](http://www.alternivateatral.com):  
<http://www.alternivateatral.com/nota95-monodrama-monologo-soliloquio>
- Blanco, Mercedes. (2012). *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos*. Andamios, Revista de Investigación Social, Volúmen 9 (19), Pags. 49-74.
- Blanco, Sergio. (2018). *Autoficción, una ingeniería del yo* (Vol. 1er Edición). Madrid, España: Editorial Punto de Vista.
- Carrillo Guzmán, Mercedes del Carmen. (2008). *La música incidental en el teatro español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Murcia, España: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia.
- Corona, Sandra. (16 de Junio de 2020). Opinión del equipo creativo (Casting para actor sin competencia). (David Blanco, Entrevistador).
- de Quevedo, Francisco. (1965). *Los sueños*. Madrid: Espasa-Calpe S.A.

- del Moral, Rafael (1995). *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*. Madrid: Editorial Verbum.
- Díaz Oliva, Antonio (2019). *Cosas que tus nietos no deberían saber: la personal tragicomedia de Spalding Gray*, Diario La Tercera, Recuperado de: <https://www.latercera.com/culto/2019/02/12/spalding-gray-hueders/>
- Dip, Nerina. (2007). La potencia política y poética del unipersonal. *Contraluz, estudios sobre artes escénicas No.2, Volúmen 2*, 5-8 Pp.
- Dip, Nerina. (2010, Agosto). Solo en la escena. *Cuadernos de picadero, Volúmen 20*, 15 Pp.
- Espasa-Calpe, S.A. (1980). *Diccionario Básico Espasa*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Estébanez Calderón, Demetrio. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fornoni, María Victoria. (2009, Marzo). *El teatro unipersonal*, Revista La Vorágine . Revista 19 (Artículo 2), Recuperado de <https://revistalavoragine.com.ar/>: <http://revistalavoragine.com.ar/el-teatro-unipersonal-por-maria-victoria-fornoni/>
- Fundación para las Letras Mexicanas, FLM. (9 de Abril de 2018). *Conchi León*, Enciclopedia de la literatura Mexicana . Recuperado de elem.mx: <http://www.elem.mx/autor/datos/108167>
- Güereca Torres, Raquel, Blásquez Martínez , Lidia Ivonne, y López Moreno, Ignacio (2016). *Guía para la investigación cualitativa: etnografía, estudio de caso e historia de vida*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gené, Hernán, (2018). El clown, lo cómico y el más allá. *Revista Conjunto, 189*, 120 Pp.
- Grases, Pedro (1950). La idea de 'alboroto' en castellano. *Thesaurus, Tomo VI, No.3*, Pp. 389.
- Grotowski, Jerzy (1992). *Hacia un teatro pobre* (Vol. 2da Ed.). México: Siglo XXI.
- Gruppi, Luciano (1978). *El concepto de Hegemonía en Gramsci*. México: Ediciones de Cultura Popular.
- Guerrero Muñoz, Joaquín (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Azarbe, Revista Internacional de trabajo social y bienestar, Vol. 3*, Pp. 238.
- Gómez García, Manuel. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.

- Huerta, Tenoch (2020, Abril). Entrevista a Tenoch Huerta por Juan Pablo Rincón via Zoom para HispaniCast. (Juan Pablo Rincón, Entrevistador).
- Huertas, Eduardo (2012). *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: Ediciones La librería.
- Humphrey, Robert (1965). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. California, USA: University of California Press.
- Johnson-Mardones, Daniel (2018). Algunas notas sobre investigación-acción como auto-narrativa. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica*, 03(09), Pp. 860-870.
- Lehman, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla / Editorial Paso de Gato (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica) / Instituto Chihuahuense de la Cultura / Cendeac / Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad.
- León, Conchi (2017, Agosto). Entrevista a Conchi León sobre su trabajo unipersonal. (David Blanco, Entrevistador).
- Lipovetsky, Gilles (1994). *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.
- Martí, María Antonia (Coordinación). (1996). *Gran Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona: Larousse Planeta, S. A.
- Morgan, Austin (2017, Julio). Entrevista a Austin Morgan sobre el 13º Festival de Monólogos "A una sola voz". (David Blanco, Entrevistador).
- Mukherjee, Tutun (22 de marzo de 2018). *Bodily Transgressions: Memory as Performance in Girish Karnad's Flowers*. Recuperado en marzo de 2021, de academia.edu: [https://www.academia.edu/38497899/Bodily\\_Transgressions\\_Girish\\_Karnads\\_Fowers\\_doc](https://www.academia.edu/38497899/Bodily_Transgressions_Girish_Karnads_Fowers_doc)
- Museo del Juglar. (2015). *Aedo, Rapsoda*, Museo del Juglar. Recuperado de <https://www.museodeljuglar.com>: <https://www.museodeljuglar.com/indumentaria-personajes/aedo-rapsoda/>
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. (2000). *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.).
- Pan American Health Organization (2015). *Proceso vivencial de aprendizaje*. Recuperado de Pan American Health Association:

[https://www3.paho.org/hq/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10903:2015-proceso-vivencial-aprendizaje&Itemid=42210&lang=en](https://www3.paho.org/hq/index.php?option=com_content&view=article&id=10903:2015-proceso-vivencial-aprendizaje&Itemid=42210&lang=en)

Pavis, Patrice (1983). *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Premiere Actors. (27 de Julio de 2016). *¿Qué es un callback?* (Ana y Martha, Productoras) Recuperado en Agosto de 2021 de [premiereactors.com](https://www.premiereactors.com/que-es-un-callback/):  
<https://www.premiereactors.com/que-es-un-callback/>

RAE (Real Academia Española), (2020). *Posmodernidad*, Real Academia Española. Recuperado en 2021, de <https://dle.rae.es/posmodernidad>

Reccia, Giovanna y Saray, Hilda. (2012). *9 Escenógrafos mexicanos (Juan José Gurrola)*, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Recuperado el 20 de Noviembre de 2020, de CITRU-INBA:  
<https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos/9em/jj.html>

Rodríguez R., Jaime Alejandro (Julio-Diciembre, 2000). La Narración Oral Escénica (NOE): Un género híbrido. *Universitas Humanística*, 50, 22-44.

Ruiz Lugo, Marcela (1983). *Glosario de términos del Arte Teatral*. México: Trillas, ANUIES.

Sabatés, Paula (25 de Junio de 2013). *El unipersonal está cada vez menos solo*. Página 12, Recuperado de:  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-29046-2013-06-25.html>.

Sanchis Sinisterra, José (2010). El arte del monólogo y La palabra en el abismo. *Cuadernos de Ensayo Teatral*, 13, 4.

Savinni, Emilio (2008). Entrevista a Emilio Savinni para alitter.tv. (Francisco Solís, Entrevistador)

SensaCine, México (s/f). *Adrián Vázquez*. Recuerdo de [sensacine.com](https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-862816/biografia/):  
<https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-862816/biografia/>

Serrano, Alejandra (21 de Noviembre de 2016). *Unipersonales en la MNT*. Recuperado el 20 Noviembre de 2020, de [teatromexicano.com](http://teatromexicano.com.mx/5909/unipersonales-en-la-mnt):  
<http://teatromexicano.com.mx/5909/unipersonales-en-la-mnt>

Serrano, Fernanda (11 de Junio de 2020). Opinión del equipo creativo (Casting para actor sin competencia). (David Blanco, Entrevistador).

Soto, Laura (14 de junio de 2016). Opinión del equipo creativo (Casting para actor sin competencia). (David Blanco, Entrevistador).

- Stanislavski, Konstantin (2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Subirá, José (1949-50). *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)* (Vol. 2v). Barcelona, España: Instituto Español de Musicología. Monografía.
- Tejada, Ricardo (2006). Las peripecias de la subjetividad y de la alteridad en Unamuno y Zambrano. *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 42, Pp. 109-125.
- TEOEB (The Editors of Encyclopaedia Britannica), (20 de Noviembre de 2020). *Monodrama*, Encyclopaedia Britannica. Recuperado el 20 de Noviembre de 2020, de britannica.com: <https://www.britannica.com/art/monodrama>
- Torres, Oswaldo (16 de Junio de 2020). Opinión del equipo creativo (Casting para actor sin competencia). (David Blanco, Entrevistador).
- Trastoy, Beatriz (2005). El monólogo teatral y los ecos de la crisis argentina del 2000. *Revista Teatro CELCYT*, No. 27 (Año:14), S/P.
- Trastoy, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80's y 90's en la escena argentina*. (N. Generación, Ed.) Buenos Aires, Argentina.
- Trejoluna, Gerardo (2017, Mayo). Entrevista a Gerardo Trejoluna sobre su trabajo unipersonal. (David Blanco, Entrevistador)
- Tzoni, Tania (21 de Septiembre de 2021). Opinión del equipo creativo (Casting para actor sin competencia). (David Blanco, Entrevistador).
- Urraco Crespo, Juan Manuel (10 de noviembre de 2016). Apuntes sobre las dramaturgias de lo real en Argentina. Biodrama: el teatro de la vida. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 6 (No. 9), Pp. 123.
- Vázquez, Adrián (2017, abril). Entrevista a Adrián Vázquez sobre su trabajo unipersonal. (David Blanco, Entrevistador).



## VIII BIBLIOGRAFÍA (FUENTES CONSULTADAS)

- Almodóvar, Pedro. (Director). (2002). *Hable con ella* [Película]. El Deseo, S.A.
- Ambrossi, Javier y Calvo, Javier. (Directores). (2016-2019). *Paquita Salas* [Serie Televisiva]. DMNTIA, Apache Films y Suma Latina.
- Campbell, Martin. (Director). (2005). *The legend of Zorro* [Película], Amblin Entertainment y Spyglass Entertainment.
- Carrera, Carlos. (Director). (2008-2012). *Capadocia* [Serie televisiva]. Argos Comunicación.
- Fosse, Bob. (Guión), & Marshall, Rob. (Director). (2002). *Chicago* [Película]. Miramax.
- Krauze, Enrique (Creador). (2010). *Héroes de carne y hueso* [Serie documental]. Clío TV.
- Nesci, Gabriel (Director). (2008-2010). *Todos contra Juan* [Serie televisiva]. Rosstoc y Farfán Televisión.
- Pavis, Patrice (2002). *Dictionnaire du theatre*. Paris, France: A. Colin.
- Saramago, José (2000). *El evangelio según Jesucristo*. Madrid: Punto de lectura.
- Taymor, Julie (Directora). (2002). *Frida* [Película]. Lionsgate, Miramax y Ventanarosa.
- Verbinski, Gore (Director). (2001). *The mexican* [Película]. DreamWorks Pictures y Newmarket Films.

## VIII. ANEXOS

### ENTREVISTA ÍNTEGRA A ADRIÁN VÁZQUEZ

#### ***¿Cuáles han sido los montajes unipersonales que has creado?***

En el estricto nombre de unipersonal, he hecho cuatro: *Los días de Carlitos*, *No fue precisamente Bernardette*, *Anécdotas de un hombre indecente* y *El hijo de mi padre*. Además también he trabajado como autor y director de un unipersonal, llamado *Tonta*.

#### ***¿Y por qué elegiste este formato escénico con estos montajes?***

Creo que surgen como una necesidad expresiva. Al inicio creo que solo *El hijo de mi padre* nació como un unipersonal tal cual; el resto surgen como una necesidad de poder dialogar en escena y, en transcurso, nos damos cuenta que es un unipersonal. Pero no es que yo me plantee el trabajo de hacerlo solo, como dijera LEGOM<sup>40</sup> “para quedarme con toda la taquilla y no repartir nada” [ríe], no, *Los días de Carlitos* y *No fue precisamente Bernardette*, surgieron como un ejercicio escénico para una clase de la licenciatura en la UV y, poco a poco, esta pequeña obrita que la contaba yo solo, se fue delineando como un trabajo unipersonal. En *El hijo de mi padre*, el programa de *Sala de urgencias* que tenía *Laboratorio trece* de Alfonso Cárcamo, ellos me llamaron para hacer un unipersonal, para poder corroborar con público cómo se construía un unipersonal. Igual, en *Tonta*, me llamó Arlette Gamino para hacerle la dramaturgia y la dirección de un trabajo unipersonal. Pero, creo que en este caso, el unipersonal es una obra de teatro completa, simplemente surge de una necesidad expresiva distinta.

#### ***Además de actuar, ¿qué otros roles de creación asumes cuando montas un unipersonal?***

Me gusta entender el unipersonal de la misma manera que lo hace Martín Zapata en Jalapa: La posibilidad de construir un espectáculo donde el grueso de su creación corre a cargo de una persona, y a eso denominaríamos unipersonal y lo diferenciaríamos del monólogo en donde alguien escribe, otro dirige y alguien más actúa; el unipersonal lo que propone es que todos estos rubros los cubra una misma persona. Pero también hay otra acepción con la que estoy de acuerdo, y que sería donde un personaje se transforma, transgrede su naturaleza para representar otros personajes, a diferencia del monólogo donde un solo personaje monologa, ya sea con el espectador o con un interlocutor y, en ese sentido, los trabajos que yo hago cumplen

---

<sup>40</sup> Luis Enrique Gutiérrez Ortíz Monasterio

con ambas acepciones. [...] Estos trabajos los dirijo, los escribo y los actúo yo, pero como te decía, surgen por una necesidad de poder corroborar en escena una premisa, o como un reto, o como una posibilidad discursiva [...]. Yo asumo los tres roles, pero porque el discurso de estas obras permiten y al mismo tiempo obligan como creador escénico a hacerlo de esa manera.

***¿En qué otros creativos te apoyas durante el proceso de montaje?***

Indefectiblemente, en un asistente. Siempre tiene que haber un ojo externo para poder corroborar que esta vida interior que uno propone sea reflejada en el otro, que es para quien está dirigida toda la obra, todo el teatro. Entonces hay siempre conmigo un asistente. Y las obras me van definiendo qué es lo que necesito. Entonces, si necesito la ayuda de un musicalizador, o de un iluminador, pues los utilizo, pero ellos casi siempre entran al final del proceso. Con quien trabajo constantemente es con un asistente o con amigos creadores a quienes, en algún momento, les expongo la obra para saber yo, qué estamos contando, qué estamos diciendo.

***Generalmente el unipersonal cuenta con elementos autorreferenciales ¿A qué elementos autorreferenciales o autobiográficos acudes cuando montas un unipersonal?***

Creo que vamos con una propuesta poética que nos gustó indagar hace ya más de doce años y de la cual permanecemos fieles, que es la utilización de un mínimo de recursos en escena. Exponer al actor a que sea su imaginario y su voz quienes nos cuenten una historia. Entonces, en los espectáculos unipersonales que yo monto carecemos prácticamente de escenografía. La iluminación termina siendo algo muy, muy sencillo, algo que nos defina casi a manera de esbozo “esto es un espacio”, “esto es otro espacio”. Porque nos gusta tener al actor ahí, a veces casi desnudo, contando la historia. Creo que eso es como una medida recurrente dentro de los espectáculos unipersonales que yo monto, pero, como te comento, tiene que ver con una propuesta poética, con un establecer como eje del drama la actoralidad. Y como “autorreferenciales de vida”, si hay mucho, mucho de anécdotas personales que se incluyen para potencializar la ficción. Yo no creo, pero eso es una postura muy personal, no me gusta creer en el teatro como una posibilidad autobiográfica. Siempre cuando doy talleres, intento hacerles ver a los alumnos que, generalmente, nuestras vidas, por mucho que las queramos, no son tan interesantes. Por eso hacemos teatro. Pero sí podemos utilizar algunos aspectos para potencializar la ficción. Y en ese sentido, las obras que yo hago, no solamente los unipersonales,

sí tienen una gran carga autobiográfica, pero llevada a la ficción, es decir, ficcionalizada, que permita prácticamente perderse en la ficción, y que uno llegue incluso a desconocer: “¿esto lo viví o lo creé?”. Sin embargo, pienso que haciéndolo así, se da la posibilidad de darle carne, de darle sangre a la historia, de hacerla realmente entrañable. Por eso, quizá esos aspectos autobiográficos que uno utiliza, tendrían que ser muy selectivos y muy potentes, si no, no tienen razón de ser.

***¿Cómo es el proceso de creación? ¿Partes de una idea, un texto, un recuerdo? ¿El texto se genera durante el montaje, o ya existe un texto antes de montar?***

No, generalmente parto de un personaje. Antes de una historia o de una idea, o de algún tema, parto de un personaje. Parto de construir un personaje, de que haya una corporalidad y una naturaleza que explorar. Generalmente nos basamos en el trabajo de creación de personajes de la máscara, a partir de movimientos, a partir de animales, a partir de sensaciones es que construimos un personaje, y a este personaje nos dedicamos a complicarle la vida, a hacerlo pasar por las cosas que a uno no le gustaría pasar. Yo soy cruel con los personajes, me gusta abrirles una herida y además, escarbar, meterle mano, sacarle las vísceras, mostrárselas, y decirle: “esto eres”, y a partir de esas complicaciones es que empieza a delinearse mi historia. Una pequeña anécdota, un transcurrir que al tirar al personaje de una manera cada vez más continua se crea la historia. En el caso de *No fue precisamente Bernardette*, nos inspiramos en la literatura de Charles Bukowski, que fue aventarnos un clavado a Bukowski, olvidarlo un tiempo, y empezamos primero a complicar la vida de un Jockey, de un corredor de caballos y, en el transcurso, nos dimos cuenta de que ese no era el personaje protagónico, quien observa era el protagonista. Y entonces ahí ya toma una coherencia total con toda la literatura de Bukowski, pero surge a partir de ese personaje, no pensamos en “vamos a contar los cuentos de Bukowski”; yo soy muy fan de él, y ahí, de alguna manera, se creó un paralelismo entre lo que iba sucediendo en la escena con esta literatura que después ya fue muy fácil hacer el “clic”; pero no nos propusimos de inicio contar las anécdotas de Bukowski, simplemente conforme íbamos avanzando, nos dimos cuenta que tenía todo este mundo *bukowskiano* y lo que hicimos fue darle una revisión de su literatura para plasmarla en escena.

***¿Y entonces el texto se va creando durante el montaje?***

Sí, tanto en *El hijo de mi padre*, como en *Los días de Carlitos*, a fuerza de repetir, a fuerza de hacerlo, de contarlo, es que se delinea el texto. El texto de las tres obras no lo escribo hasta, como a las cincuenta funciones. Los escribí porque Boris Shoemman me los pidió para editarlos, para publicarlos, si no, no los tuviera escritos. A partir de que él me los solicita es que me pongo a escribirlos, pero las obras ya funcionaban. Una ya llevaba siete años, la otra ya llevaba un año. Se construyen a fuerza de hacerlos. Al principio entre una primera función y una segunda función, el texto puede variar bastante, aunque la anécdota y el tema allí esté, pero a fuerza de repetirlo es que se delinea, así es como trabajo yo.

***Tal vez suene un poco repetitiva esta pregunta, pero hay estudios que dicen que los unipersonales surgen también a partir de factores económicos. En tu caso, ¿Qué factores influyen al momento de decidir ser el único actor de una obra?***

Nuevamente te repito, y le aclaro a LEGOM [risas] que para nada es eso. No es una cuestión económica. Es lo que mucha gente me cuestiona en los talleres, y tienen razón, en el sentido de que dicen que es mucho más fácil moverte tú solo. Tú, una tarimita, tu asistente, es mucho más fácil. Tú, una silla, un uniforme, tu asistente. Tú, un pantalón y tu asistente. Y es cierto, es mucho más fácil. Pero, en lo personal, yo no lo hago por eso, porque sea más fácil. O como dijera Alejandro Ricaño, “porque nadie me quiere, ni quiere trabajar conmigo” [risas]. No es eso por lo que lo hago, estos trabajos surgen por una necesidad personal, una necesidad de estar en escena, de probar. En mi caso, tengo veintidós años, casi veintitrés años dedicándome a eso y, desde el inicio, yo sabía que soy actor. Al principio, para mí, estos unipersonales surgieron como un reto de ver si era capaz de contar yo solo una historia y mantener al público interesado una hora. Yo ví de chamaco, de joven, dos trabajos unipersonales, uno que se llama *La reina de su casa* de Carlos Niebla, y otro que es *Divino Pastor Góngora*, donde actuaba Carlitos Cobos, que en paz descanse. En diferentes momentos también ví el *Ícaro* de Daniel Finzi. Y, la verdad es que se convirtieron para mí, en grandes ídolos, y también en modelos a seguir al decir: “Algún día. Algún día yo haré un monólogo. Y voy a tener al público igual de pendejos como este güey me tenía” [risas]. Cuando llego a la UV, Martín Zapata nos propone hacer un unipersonal, no solamente actuar un monólogo, sino tú construir tu propia dramaturgia y hacer tu propia dirección. Y teníamos la asesoría de Martín, entonces era una responsabilidad ineludible. Tienes a uno de los

cinco mejores directores del país dándote clases, viéndote tu trabajo, dándote notas, pues hay que aprovechar. Al principio nada más era una materia, una propuesta de clase, pero al final del semestre, cuando los compañeros empiezan a picarte las costillas y a decirte: “Hey... Deberías presentarlo, deberías presentarlo, deberías presentarlo”, bueno, de allí surgieron *Los días de Carlitos* y *No fue precisamente Bernardette*. Pero es una necesidad artística, más que una necesidad económica. En ambos casos creo que está esta potencia de querer hablar, de querer tener un discurso sobre la escena, serle fiel, y además compartirlo, y confrontarlo a cada ensayo, cada función. *Tonta*, que en este caso soy autor y director, creo que surge de la necesidad de una actriz joven de querer estar en escena y además de su necesidad de titularse, ese trabajo fue para que ella se titulara. Pero en algún momento cuando, ya en el proceso, que tú sabes cómo trabajo [risas], hay que confrontar al artista, hay que confrontar al ser humano, en el qué estamos diciendo, y entonces el exámen de titulación pasa a segundo término. Lo que queremos entonces es contar la historia de esta chica. Entonces, no creo yo, en mi caso, tenga que ver con una necesidad económica o de minimizar aún más los recursos escénicos, sino es una necesidad totalmente discursiva y una propuesta poética. Sí apostamos nosotros a el arte del actor como fundamento de la teatralidad.

***Tú eres también maestro. Sé que ya llevas varios años impartiendo talleres de creación unipersonal para actores. ¿Cómo es tu experiencia como docente de esta modalidad de creación escénica?***

Creo que siempre, en todos los talleres -no es payasada, lo digo de todo corazón-, siempre es halagador. Me cuesta trabajo ponerme el título de maestro o de profesor. Sino más bien el guía, porque la idea es que los alumnos, ellos construyan sus unipersonales. Me llena la boca de orgullo decir que de estos talleres han surgido algunas propuestas de unipersonales que luego los actores, o los creadores escénicos, construyen ya en su soledad, o con su equipo de trabajo. Puedo decir que de allí surgió la idea, de allí surgieron las pautas que posibilitaron estos trabajos, que creo que hay unas seis, siete, en la república. Me llena de orgullo, pero tengo que ser también honesto conmigo, a lo mejor es un falso orgullo, porque el trabajo es de ellos, esos talleres fueron nada más una guía, y es muy halagador ver cómo hay quienes sí se echan un clavado para intentar construir un discurso personal escénico, entonces el trabajo que yo hago, es simplemente

facilitar las herramientas, eso es facilitar... se qué te va a sonar raro [risas] parecería que yo pongo trabas ¿no?, pero creo que es como el empuje, mi taller es como un catalizador que hace que el trabajo adquiera una velocidad diferente con la cual llegan los alumnos, los actores. Pienso yo que toda mi vida he sido un privilegiado del teatro, porque me ha permitido el teatro, seguir haciéndolo. Y como docente del taller de *Creación de Unipersonales*, igual soy un privilegiado, porque me ha tocado, como en tu caso<sup>41</sup>, compartir con seres muy creativos y generosos, y que hacen que uno constantemente esté renovando este espíritu del porqué eligió esta vocación.

***¿Crees que en los últimos años ha proliferado la producción de unipersonales, y por qué?***

Creo que se escucha más el título de unipersonal. Veo a algunos y trato de encontrar por qué le llama unipersonal, o esa persona a qué se refiere, porque evidentemente es un monólogo. Y mucha gente nos pregunta a nosotros *-¿por qué le llamas unipersonal, si el tuyo es un monólogo?*- pero intentamos nosotros diferenciar el monólogo del unipersonal, y no por pensar que el monólogo es algo peyorativo, sino porque tendríamos nosotros como gente de teatro, que establecer unos parámetros para el público, que sepa a qué se va a enfrentar cuando le hablamos del monólogo, o cuando le hablamos de unipersonal. Últimamente creo que hay muchos títulos. A lo mejor suena mejor “unipersonal” que “monólogo”, pero pienso que siempre han existido, no creo que haya una proliferación, pienso eso: ¡Qué padre! ¡Qué bueno que exista! ¡Qué bueno que el actor se de cada vez más cuenta que en él existen estas posibilidades creativas! Cuando doy clases en universidades; cuando tengo alumnos recién egresados de universidades o de licenciaturas; me conmueve escuchar que dicen *-es que no tengo con quien trabajar-*. *-Te tienes a tí-* Te veo completo, no te falta algo, no tienes ningún padecimiento que te imposibilite. Te tienes a tí-. Es cosa de que quieras trabajar, es cosa de que tú te digas: *-¡OK. Empecemos!* Que las personas entren al taller que yo ofrezco, y que al final salgan entusiasmados de querer trabajar consigo mismos, pues, resulta halagador.

***Y una última pregunta: ¿Qué recomendaciones les podrías dar a los actores o a los creadores escénicos que se van a aventurar a realizar un trabajo unipersonal?***

Que lo hagan. Así [risas]. Pues, no hay de otra. Que lo hagan y que lo confronten. Que lo hagan y que constantemente lo estén corroborando con alguien más, se lo estén presentando a

---

<sup>41</sup> Referencia a mi participación como alumno, en el taller de *Creación de unipersonales*.

diferentes personas. Creo que no hay de otra. La manera en la que nos vamos a dar cuenta si funciona o no, es con el otro. No con lo que ocurre aquí, no con la lagrimita. No. Con el otro. Si al otro lo hacemos reír, si al otro lo hacemos llorar, emocionarse, si lo hacemos estar atento, entonces está pasando de este lado [señalandose]. Ahí corroboraremos si está pasando de este lado, y ahí corroboraremos si funciona o no. Y escuchar. Mucha escucha. No confiar en todo esto que nosotros creemos que estamos haciendo, sino en lo que el otro ve. Eso. Mi recomendación sería [voltea directa y enfáticamente a la cámara] ¡Háganlo! [risas].



## ENTREVISTA ÍNTEGRA A CONCHI LEÓN

### *¿Cuáles han sido los montajes unipersonales que has creado?*

*Todavía siempre*, que fue una obra que escribí para Claudio Valdes Kuri. Prácticamente él me pidió que yo hiciera una obra con algunos testimonios de su mamá, sin que ella supiera que yo estaba acumulando la información. No grabé. Es una obra que habla sobre el acompañamiento a los moribundos; en ese momento la señora tenía problemas de salud, y él quería decirle que podía morir tranquila, porque no la iban a entubar, ni nada de eso, por una experiencia que había tenido anteriormente con una abuela. Entonces, me puse a estudiar *El libro tibetano de los muertos*, y a aprender un poco toda la cultura que hay alrededor de los moribundos, del acompañamiento a los moribundos, porque él quería que alguien del público pasara, y experimentara cómo se debe de hacer eso. Y entonces escribí este unipersonal que se llama *Todavía siempre* que lo actuó la icónica actriz Tara Parra, quien estrenó obras de Héctor Mendoza, *Rosario y los llaveros* de Carballido, entonces, que una actriz con toda esa historia estrenara una obra mía fue maravilloso, y más con un director como Claudio, que es increíble. Escribí también *Cachorro de León, casi todo sobre mi padre*, que ese sí es un unipersonal biográfico, que yo misma actúo, que tiene que ver justo con que, pues mi padre fue un hombre súper violento, alcohólico, que golpeaba a mi madre; entonces, hace como cinco años, justo estaba yo, aquí en una temporada en el Centro Cultural del Bosque, cuando mi hermana me llamó para decirme que mi papá había sufrido su tercer infarto y se estaba muriendo, y se quería despedir de mí. Y yo le dije: *-No, yo no tengo nada que decirle. Que se muera-*. Y después, cuando colgué el teléfono, me puse a pensar si realmente mi papá solo había sido ese hombre malo, golpeador, violento, y no me había dejado nada bueno; y empecé a escribir mis recuerdos para encontrar que pues, no todos somos buenos, ni malos, todos transitamos por varios caminos. *Cachorro de León* es como el tramo que yo recorrí para reencontrarme con mi padre y, creo, que para perdonarnos los dos. Aunque nunca nos pedimos perdón, nos reencontramos de alguna manera. Escribí también una obra que se llama *Flores para el mal de amores*, para una actriz yucateca que se llama Madeleine Lizama, ella es una de las grandes comediantes de nuestro teatro, y pues quería hacer un unipersonal donde cantara y donde contara parte de su historia, porque tampoco quería contarla toda, porque pues es una mujer muy luchadora, pero también ha tenido algunos recorridos complicados. Ella hizo este espectáculo y yo hice uno que se llamaba

*Reflejo de Venus* que hablaba sobre los estereotipos, y sobre el cuerpo de las mujeres, hace ya algunos años. Ah, y acabo de escribir uno que se llama *Hable con él*, un poco con este de juego de *Hable con ella* (Almodóvar, *Hable con ella*, 2002), que es una especie homenaje de un actor yucateco también, es un caso real, un actor extraordinario, que se llama Francisco Sobero “Tanicho”, que además era cantante. Era un genio este actor. Y hace dos años ya, se cayó del techo de su casa y falleció en condiciones que nunca han quedado del todo claras, porque era una persona de setenta y algo de años y se sabe que tenía un físico impecable, porque siempre hacía ejercicio precisamente por su trabajo. Él cuidaba mucho su alimentación, y nunca nos hemos podido explicar bien a bien, qué hacía en el techo, porque por su edad ya no es que le gustara mucho subir al techo. Se cayó y se murió. Pero él abrió un teatro y yo soy muy cercana a la persona que actualmente dirige ese teatro, estaba en su casa [de Tanicho] ese teatro, y una vez fui a platicar con él y me dice: “Está aquí el fantasma de Tanicho y yo lo estoy buscando porque quiero que aparezca, y la psicóloga me dijo –*Hable con él*–”. Y me acordé de *Hable con ella*, y entonces escribí una ficción de este tipo que administra el teatro, que era representante de Tanicho, tratando de contar su historia. Esta obra habla también del hecho de que Tanicho era muy libre con su sexualidad, -te lo digo en una ciudad tan homofóbica como Mérida-. Habla un poquito de eso. Creo que esos son los que he escrito.

***¿Y este último tiene plan de producirse?***

No, ahí lo tengo. Tal vez el director de ese teatro haga una lectura o algo, cuando sea el aniversario de la muerte de Tanicho. Pero pues no, ahí está.

***¿Por qué elegiste este formato escénico con estos montajes?***

Pues *Cachorro de León* porque quería -es muy fuerte lo que se habla- y quería... Creo que un poco lo logré porque me dicen que soy muy valiente al decir que odié a mi padre, que deseaba con todas las ganas que se muriera, porque no todos podemos decir algo así, tan abiertamente, pero yo creo que son procesos que vivimos todos, y en el caso de mi papá, pues muchas veces lo ví golpeando a mi mamá, siendo yo una niña, golpeándola, incluso embarazada, y que naciera el bebé muerto por la paliza que le había puesto, entonces, yo quería que fuera desde mi ser verdadero más verdadero, que soy yo, con todos mis defectos y mis limitaciones incluso actorales. Y bueno, también quería que la obra pudiera estar en cualquier lugar porque habla

mucho del tema de la violencia, entonces pensé que sería muy sencillo si me movía yo sola y con un asiento de tráiler que es como cuento yo la historia. Y *Todavía siempre*, pues desde el inicio fue la idea del director, que es muy curioso porque esta obra yo creo que es el monólogo más acompañado de la historia del teatro mexicano, porque como Tara tenía alrededor de ochenta y cinco años en ese momento, tenía, de manera natural problemas de memoria, entonces había como cinco personas atrás que estaban acompañándola, inclusive una de ellas en escena, quien le ayudaba a seguir las temáticas: el pintor. Él le decía el tema que seguía para que ella recordara, porque no había manera, es el deterioro natural de los años, y Tara, además, siempre tuvo una personalidad muy dispersa. Y *Flores para el mal de amores* me lo encargó la actriz, porque ella quería hacer algo sola también. Y *Hable con él*, porque me cautivó la imagen de este hombre solo, buscando al fantasma, esperando que le diga cómo sucedió que se cayera. En realidad son dos personajes: El fantasma que nunca está, y este actor.

***Además de actuar, ¿qué otros roles de creación asumes cuando montas un unipersonal?***

En este caso, en el de *Cachorro de León*, hice casi todo. Dirijo, escribo, produzco el espectáculo, hago el boletín de prensa. Todo lo que me toca hacer. Sin embargo, sí busqué a alguien que fungiera como asesora. Dos asesoras, en realidad, para el montaje, porque me dí cuenta que no estaba llegando a un buen punto. Laura Zubieta fue una co-directora del espectáculo y, después, Juliana Feasler se integró como colaboradora artística, y me propuso otros caminos que yo no había visto, y llegamos muy bien a ellos.

***Y bueno, ya me contestaste un poco esta pregunta, pero ¿te apoyas en otros creativos durante el proceso de montaje?***

Desde hace como cuatro obras, Juliana Feasler es muy cercana al trabajo que yo he estado haciendo. Me importa mucho también el vestuario, la iluminación que es prácticamente lo que hace Juliana, pero no solo eso, ella ha metido más mano en el teatro que yo hago. A veces, es como una pequeña lucha, un poco tirante, pero creo que siempre podemos tomar decisiones a favor del espectáculo, ni decisiones de ella, ni mías. Yo creo que la más cercana colaboradora es Juliana.

***¿A qué elementos autorreferenciales o autobiográficos acudes en tus unipersonales?***

Pues generalmente estoy contando partes de la historia de mi mamá, o de mi abuela, o de mis tías o de mis hermanas. Casi siempre algún pasaje de la vida de mi madre es un elemento constante en mi teatro. De alguna memoria de infancia, o de un suceso, inclusive relacionado con el teatro.

***¿Cómo es el proceso de creación? ¿Partes de una idea, un texto, un recuerdo? ¿El texto se genera durante el montaje, o ya existe un texto antes de montar?***

No, generalmente ya existe. Yo no escribo todos los días. Creo que no es así como escribo mis mejores cosas. Cuando he intentado la disciplina de escritor con un horario, como dicen, dedicádote tres horas, todos días, no han surgido allí mis mejores textos. Yo creo que mis mejores textos están cuando hay una imagen, o un detonador o un suceso; como esto de que mi padre estaba muriendo y quería verme. Ahí es donde surge todo lo que quiero decir. Sin embargo yo creo en esto otro que dicen los autores de: “yo estoy escribiendo siempre, aunque no esté escribiendo”, porque tengo una idea que se está incubando todo el tiempo, está empezando a gestarse, y de pronto puedo ver una película o leer algo o encontrar algo que le da la vuelta a lo que llevo tiempo pensando, y ya lo puedo escribir. Casi siempre son sucesos reales que me sacuden, que no entiendo, que me conmueven, y se vuelven algo prioritario para decir. Eso es lo que me lleva a escribir. Generalmente ya todo está escrito, pero en algún punto sí anexo alguna escena o hay algún giro a algo que ya estaba puesto.

***En tu caso, ¿que factores influyen al momento de decidir ser la única actriz en escena?***

En el caso de *Cachorro de León*, por lo que te digo, porque quería que la gente supiera que era yo esta mujer que estaba llena de rencor, que estaba hablando de la historia de mi padre, que era real y que no era alguien que estaba hablando a través de una actriz. Pero de todas maneras no ha servido de mucho [risas] porque la gente no cree tanto que todo sea verdad, y yo ya dejé de luchar contra ello, ya dije: “bueno, está bien, si no creen que es verdad, está bien” pero pues como dice una de mis actrices: “solo la cuchara conoce el fondo del agua”. Quienes conocen esos sucesos, o quienes les tocó vivir esos sucesos junto a mí, los conocen y dicen: “Bueno, está bien. Si eso quieres decir, está bien”.

***Existen opiniones, investigaciones hechas en latinoamérica, de que la creación unipersonal es más común en mujeres que en hombres ¿estás de acuerdo? ¿crees que influye el género a la hora de crear un montaje unipersonal?***

No, no creo. Yo he visto grandes monólogos, o unipersonales hechos por varones. De hecho, los de Adrián Vázquez a mí me gustan muchísimo, y me parecen muy inspiradores. Ví también otros, justo antes de hacer mi espectáculo, porque me gusta mucho tener referencias, y saber qué se está haciendo y, curiosamente, yo he visto más de varones que de mujeres.

***¿Crees que en los últimos años ha proliferado la producción de unipersonales en México, y por qué?***

Sí, creo que sí. Pero también creo que en algún punto se vuelve a agotar y baja. Pero si creo que el festival de monólogos que se realiza año con año, creo que ha logrado también mantener esta forma teatral vigente. Entonces sí, creo que allí está.

***Entonces ¿sí crees que México sea un terreno fértil para la producción de unipersonales?***

Si. Yo creo que sí. Ese festival, y también hay otro en Jalapa, y uno en Mérida que está haciendo justo el de *Teatro Casa Tanicho*, creo que también alimentan a que haya un escaparate para esos espectáculos.

***Y la última pregunta para terminar: ¿Qué recomendaciones les podrías dar a los actores o a los creadores escénicos que se van a aventurar a realizar un trabajo unipersonal?***

Yo creo que sí es un trabajo muy complejo, donde aunque sea para ser uno solo en escena, necesitas muchos ojos, o quizás precisamente por eso, necesitas muchos ojos, para que te acompañen exactamente en lo que se quiere decir. Yo, de repente, he visto unipersonales que dice una cosa el programa de mano, y lo veo y digo: ¿dónde está lo que se está diciendo acá? No está para nada. Creo que a veces se metaforiza demasiado. Estoy de acuerdo con que no hay que ser tan literal con lo que se quiere decir, por supuesto, porque además el teatro es poesía, pero también como que irse tanto hacia otra parte, se pierde realmente lo que se buscaba compartir con el espectador. Entonces yo diría que sí, hubieran muchas personas alrededor de este *solo*, y que el actor tiene que aventarse verdaderamente al abismo para atravesar todo lo que hay que atravesar cuando está uno solo en el escenario, y verdaderamente hacer gala de todos sus recursos y de todo su poderío para estar allá, porque es tremendo estar allí solo en el escenario.

## ENTREVISTA ÍNTEGRA A GERARDO TREJOLUNA

### ***¿Cuáles han sido los montajes unipersonales que has creado?***

Primero fue *Autoconfesión*, a partir de un laboratorio con Rubén Ortíz que se llamó *Gomer, caracol exploratorio*; que en un principio no tenía texto, y luego tuvo texto que es de Peter Handke. Después hice *Tom Pain* que es un texto de Will Eno, producido por Silvia Eugenia y Eugenio Derbéz, dirigido por Alberto Villarreal. Después hice *La vida muda*, que es una creación mía, conjuntamente con Rubén Ortíz y Alain Kerriou, que tuvo también giras y algunas temporadas. Después de eso, yo pensé que nada más iban a ser esos tres [risas], y después tuve un rato de alejamiento de los escenarios, y escribí una reflexión sobre esa especie de depresión escénica, que se tituló *SirKo*, en donde también estuve trabajando con la parte cinematográfica. Es una mezcla de escena y cine. La parte cinematográfica la estuve trabajando con Yaridé Rizk y la escena con Rubén Ortíz, una vez más, y Alain Kerriou, entró en el asunto visual del espacio escénico y los videos.

### ***¿Y por qué elegiste este formato escénico con estos montajes?***

Fíjate que el primer trabajo estudiantil que hice con Abraham Oceransky, como ejercicio digamos, era un ejercicio que él pone a sus alumnos en sus primeros años de trabajo, es un monólogo de Sabina Berman que se llama *Ésta no es una obra de teatro*, y es una manera como él genera un entrenamiento para el actor. En la medida en que le va generando y sensibilizando la imaginación. Va exteriorizándole la imaginación, va observando su propia observación, ubicándolo, desarrollando su diálogo interno, y es un trabajo que a mí me movió mucho y me marcó. Luego, empezamos a hacer teatro, y hubo un momento en mi vida en donde yo... -he tenido varios momentos en mi vida en donde digo ¡ya basta!-, pero nunca lo he podido hacer [risas]. Pero uno de esos momentos fue, que yo estaba un poco cansado de ver lo que veía, no me gustaba nada de lo que veía, yo era muy crítico y tenaz, me parecía como que siempre le faltaba algo, y en los montajes en los que yo estaba como que sentía que no terminaba de suceder lo que a mí me gustaría. Entonces en un momento de esos críticos, de pronto me dije a mí mismo: "Si no te gusta lo que ves, y no te termina de satisfacer lo que haces con otra gente ¿Por qué no haces el teatro que quieres ver?" Y entonces eso me colocó en un momento de decisión: Qué fácil es criticar, y qué fácil es decir que no te gusta, y cómo debería ser, pero ¡A ver,

hazlo! Y eso me empezó a empujar a una mecánica de trabajo para conmigo mismo muy determinada y muy incisiva.

### ***¿Eso en qué año fue?***

Fue en el año dos mil, mas o menos, y digo, estaba terminando *Becket o el honor de Dios* que fue una obra en donde la exigencia fue mayúscula, y fue de esas obras que se quedan en el corazón fuertemente [...] Y entonces eso me llevó a decir: ¡Ah, pues voy yo! Y entonces, Rubén Ortíz me habló, y me dijo que quería hacer un laboratorio e investigar las potencialidades del actor, sin llegar a un objetivo teatral, en el sentido de vender una obra sino simplemente hacer cosas para nosotros [...] Y de pronto, comencé a desarrollar una investigación en partituras de movimiento respecto a mi propia historia de vida. Y a partir de allí empecé a pensar en este asunto del actor como un documento en sí mismo. Hagas lo que hagas. Pero más, dirigirlo precisamente a: ¿De qué puedo hablar con mayor sinceridad, con mayor conocimiento que de mí mismo?, y a partir de eso, ¿cómo otros pueden identificarse con eso?. Al empezar a hacer esta partitura, encontré un libro que se llama *Mapas para el éxtasis* de Gabrielle Roth [...] empecé a leerlo, y me dio mucho sentido, y es justamente, como ella lo llama, una guía de una chamana urbana. Entonces, es una relación histórica –de tu propia vida-, en donde te va poniendo ciertos ejercicios para recapitular, y para expresar.

### ***¿Ejercicios escénicos o personales?***

No. Ella era bailarina, y a partir de una bronca que tuvo en una rodilla empezó a desarrollar todo esto, pero lo realiza más como un asunto terapéutico. Pero yo lo dirigí justamente hacia la escena, porque me dio absolutamente mucho sentido, y a partir de esa relación, fue que comencé a construir *Autoconfesión* y, entonces, por alguna razón, ahí si no te puedo responder, yo me clavé en que iba a hacer una trilogía de solos, pensando justamente en realizar tres solos, con tres estilísticas completamente distintas y con tres principios técnicos completamente diferentes, y de allí surgió la idea de hacer *Autoconfesión*, luego me llegó *Tom Pain*, que me pareció justo otra vía completamente distinta a partir de un texto específico, una dirección, una producción que se dedicaba al asunto, y *La vida muda*, que también partimos de otra estilística completamente diferente. Y después se vino la necesidad de *SirKo*. Entonces, realmente una de las premisas de hacer unipersonales es pensar que el conflicto no inicia con el

otro, sino inicia en el pequeño teatro interior que tenemos cada uno de nosotros, y ahí ya una presencia genera atracción o espejo, en la medida en que muestra su conflicto y yo creo que justamente el teatro de eso se trata, de que uno va a ver a los que están allá arriba, en los problemas en los que están, en la medida en que el que está allá arriba lo muestra, pues se vuelve interesante.

***Además de actuar ¿Qué otros roles de creación asumes cuando montas un unipersonal?***

Varía mucho. Depende de la necesidad del proyecto, y de mi propia necesidad. En *Autoconfesión* yo llevé el rol de la creación del asunto; Rubén -él dice que no me dirige, sino que él se maneja conmigo como una especie de "corrector de estilo"-, yo genero mis ideas, la necesidad, la visión del montaje, en *Autoconfesión* diseñé el espacio, incluso. En *La vida muda* escribí el texto, también generé la estilística del asunto, además de actuar. En *Tom Pain* fui más actor, me dediqué más a a actuación, aunque siempre, en esos procesos para mí es muy importante tener siempre una abierta discusión en las decisiones que se van tomando: en dirección, en vestuario, en todo. En *Sirko*, escribí el texto, armé el concepto del dispositivo, pero luego tuve que ir soltando muchas cosas, por ejemplo, toda la parte cinematográfica. Ahí afortunadamente Yaridé se puso al frente del asunto y pudimos lograrlo. Yaride y *Catatonía* que entró también a acompañarnos, a coproducir. Pero creo que depende mucho de la necesidad del montaje, de lo que quiero hacer, y eso te va guiando en qué rubros meterte. Pero pues sí, he escrito, dirijo de alguna manera aunque siempre trato de tener un director de escena, en este caso, con Rubén he trabajado mucho, pero de alguna manera en la concepción de los proyectos propios, siempre termino estando a la cabeza de las decisiones finales, con las orejas bien abiertas, para escuchar y no cerrarte nomás a lo que tu dices y ya.

***¿En qué otros creativos te apoyas durante el proceso de montaje?***

Pues también varía muchísimo. Yo siempre lo que pienso, es que cuando tú tomas una decisión estilística, por ejemplo, en el caso de *La vida muda* digo: "Quiero trabajar con Clown, porque me parece que el estado de actoralidad del Clown, es el punto más cercano a la inocencia, y a partir de allí es que se puede hablar de un tema como la muerte". Tomo esas decisiones tonales. Y a partir de allí empiezo a saber qué necesito. En este caso pues evidentemente alguien



que sepa de Clown, y no nada más yo ahí tratando de hacerme el payasito, porque pues no, necesitas entrarle bien al asunto. Entonces, cada proceso, de esa manera, se vuelve para mí como una especie de diplomado, en donde yo digo por ejemplo: “necesito trabajar con la voz”, y en *Autoconfesión*, que le entramos fuerte al asunto vocal, hemos seguido en ese proceso con Indira Pensado. En ella encontré una gran maestra, una gran compañera y una gran amiga. Ó, necesito meterle al asunto musical y percusivo, porque quiero desarrollar tal escena, entonces búscate quién va a trabajar contigo sobre eso. Ó necesito mucho arte visual porque quiero videos. En *La vida muda*, el trabajo de Kerriou fue fundamental plásticamente [...]. Toda la segunda parte de *La vida muda* era básicamente el trabajo de Kerriou, y yo como presencia acompañaba y me volvía parte de la plástica del trabajo de Kerriou. Entender eso. Ubicar que si estás proyectando en este objeto que se está moviendo de tal manera, yo cómo me tengo que mover en relación a este objeto, no yo como protagonista, sino yo para darle foco a todo esto. Terminamos haciendo un taller [...] que se llamó *El actor y la materia*. Él me decía que muy pocos actores entienden que los objetos no se manejan como uno quiere, sino, es un diálogo también. Cómo manejas una red, cómo manejas un acrílico. Cómo manejas un vaso, que es ese vaso, no es un vaso más, es ese vaso que te ponen, y que tiene ciertas texturas. Relacionarte con los objetos, con lo matérico desde ese lugar de diálogo, de saber qué te dice la materia, es todo un tema. Entonces, los creativos son variados. En *Autoconfesión* trabajé con percusionistas, trabajé el asunto vocal, trabajé con gente de movimiento, trabajé con dramaturgos. De hecho, Luis Mario Moncada fue quien me dió el texto de Handke, y a partir de ahí yo le dije a Rubén: “Ya sé qué le vamos a poner a nuestras partituras. Le vamos a poner *Autoacusación* de Handke”, que lo teníamos traducido. Me dijo: “¡No, estás loco! [risas] ¡Esa es una mamada! ¡Qué hueva! ¡Handke!”, y yo: “Pues esto es lo que jala”, porque justamente nos daba el asunto musical [golpea las manos rítmicamente] que requería. Generar una textualidad distinta era muy difícil para las partituras [...]. En cada proyecto me armo mi pequeño diplomado y le entro a ponerme a disposición de los creativos, no tanto al revés; muchas veces uno piensa: “Ah, necesito que hagas...”, y no, es “necesito que me enseñes cómo hacer eso”.

***¿A qué elementos autorreferenciales o autobiográficos acudes en tus unipersonales?***

A todos. De entrada, un cuerpo en escena es una biografía. Por lo tanto es un documento. Ya, así te pongas la máscara de Hamlet o de Otelo, o de quien quieras, pues eres tú haciendo eso. Entonces, la posibilidad de observación que uno pueda tener en relación a la ficción que se plantea, lo que sucede con esta máscara, es que transparenta lo importante del humano, y creo que ese es un ejercicio para mí muy importante. Por lo tanto, uno debe de recurrir a su biografía al máximo. A su biografía personal: a su biografía anecdótica, a biografía fisiológica, biológica, emocional, psicológica. Pablo Morales, un maestro que tuve de biopsicosíntesis, justamente planteaba eso: “Hoy, así como estamos, cada uno de nosotros somos la síntesis de nuestra historia”, y por eso estamos aquí hablando de esto, y por eso estamos sentados como estamos sentados, y por eso están pasando los pensamientos que están pasando por nosotros. Entonces, gracias a ese pasado estamos aquí, y gracias a ese pasado puedo ser esta presencia que soy. Aunque me pueda yo desidentificar de ese pasado. Ese pasado no me rige a mí, entonces yo sigo tomando decisiones. Me construyo en lo que todavía no pasa. Ahí es donde hay una posibilidad de existir. Pero finalmente todo lo que hemos hecho es lo que nos tiene como nos tiene, y por eso miramos como miramos y hablamos con las palabras que escogemos. Entonces los materiales biográficos y autorreferenciales están siempre. A veces más difuminados y otra veces más explícitos. Esa es la única diferencia. En *La vida muda* hablo de mi padre y hago un personaje arquetípico de la esencia de mi papá en ese Clown: Ciriaco. En *SirKo* hablo de mi historia como actor, directamente, entonces esos dos son evidentemente autorreferenciales. *Tom Pain* era una autorreferencia a partir de un personaje. Y *Autoconfesión* era una autorreferencia media porque realmente yo construí toda mi partitura a partir de referencias claras para mí, pero para el espectador eran subjetivas, y el texto lo escribió un austriaco. Solamente le quitamos referencias acerca de la guerra [...] para que pudiera ser mucho más cercano.

***Esta pregunta ya la contestaste un poco, pero ¿cómo es el proceso de creación, partes de una idea, de un texto, de un recuerdo? ¿El texto se genera durante el montaje o ya existe un texto antes de montar?***

La necesidad es lo que rige todo. Ese es uno de mis planteamientos. Por ejemplo ahora con lo de *SirKo* que generó tal polaridad de reacciones. Había gente que decía que eso no era teatro ¡Qué limitante manera de pensar! Hubo otros que decían: “¿Cómo es posible que

propongan teatro sin actores?”. Pues en *SirKo*, hay actores, aparecen bastantes presencias, que no lo veas porque estás pensando en el que no está, es otra cosa. Incluso, aunque hubieramos sido más radicales, ni siquiera yo, pasando por ahí, a mí no me parece eso lo importante, me parece que no estamos planteando que el teatro se deba hacer de esta manera, sino es la resolución objetiva y estilística que tuvimos para transmitir una necesidad, una sustancia. Entonces yo creo que lo más importante para la escena, y para cualquier trabajo creativo, es ubicar cuál es la sustancia que quieres transmitir, entonces ya verás si la transmites a través de [empieza a señalar objetos presentes] una mesa, o de un espejo, o de un tubo o de una mezcla de cosas: mucha música, o muchas imágenes, o mucho texto. Yo creo que el principio creativo debe estar regido no por la productividad de hacer un objeto teatral, porque eso cualquiera lo puede hacer. Yo creo que tenemos la capacidad de montar un Shakespeare cualquiera de nosotros, pero ¿para qué chinga’os montas un Shakespeare? Ese es el punto, si montas uno es porque es el año de Shakespeare y solo hay presupuesto para que montes Shakespeare, pues bueno, ese es producto, en una de esas puede tener un sentido humano, lo suficientemente profundo como para que se vuelva catártico y relacionado con lo humano. Pero yo creo que es más importante pensar en qué es lo que quiero, por dónde quiero sacar esta sustancia, y después armarle el dispositivo y el medio para que esto ocurra. Si es expandido, si es constreñido, si a mí me va, pues yo lo hago, en ese sentido, yo no tengo límite ni estilística coartada [...]. Entonces yo creo que lo más importante, más que el producto, es lo humano.

***¿En tu caso, que factores influyen al momento de decidir ser el único actor de una obra?***

De entrada, que no tienes para donde voltear. Ahí si no hay de que se me olvidó el texto, y a ver, sácame del hoyo. Estás completamente encuerado y tienes que asumirlo. Se te ve la duda, se te ve el miedo, se te ve la vanidad, se te ve todo. No hay manera de protegerlo. El conflicto interno es brutal. Salir al escenario solo es como dar un salto al vacío. Es ponerte en las manos del señor [risas]. La observación que tienes de ti mismo, de tus acciones, pensamientos, emociones es al máximo. Son tus ojos en relación a todos los ojos que estén allí mirándote. Eso es muy emocionante, yo me imagino que un torero debe de sentir algo similar. Esta sensación de vértigo, de saber que no hay vuelta para atrás, de sentir la fuerza de la gente, es muy especial

[...]. Y te lleva a esta cosa de: “¿cómo le hago?” y que tú tienes que resolverte. [...] En una función muy particular de *Autoconfesión*, hubo varias muy particulares, muy reunidas de la gente, por ejemplo el silencio más largo que he vivido en mi vida fueron doce minutos de silencio, donde solamente nos veíamos, la gente y yo. La tensión cada vez iba creciendo, creciendo y creciendo hasta que ya no pude. Ruben me decía: “Justo allí iba a empezar algo, que quién sabe qué iba a pasar, porque ya incluso tú ibas a perder el control, pero tú no lo quisiste perder”. Y en esto de la observación de ti mismo, de los desdoblamientos que puedes tener, en una función de *Tom Pain*, en Madrid, en Pradillo, sucedió el terror de *Tom Pain*, que el hielo se cayera y se rompiera, además en un lugar donde cada hielo nos costaba como dos mil pesos [...] se cayó el hielo, se hizo siete u ocho pedazos, y en el momento en que mi mente estaba pensando cómo resolver, por un instante yo me ví siguiendo la obra, o sea mi mente se quedó atrás del cuerpo, pues yo tenía que resolver la siguiente escena que venía en siete minutos, entonces mi mente se iba a resolver, si le hacía así, o si le muevo acá, no, pero mejor agarro esto, ah, ya se, voy a cambiar tal texto, todo eso al mismo tiempo que mi cuerpo seguía hablando y haciendo todas las acciones. En el momento en que yo decidía “lo voy a hacer así”, me escuchaba yo mismo, para ver en qué texto iba para volver a unirme. Entonces, estas posibilidades de observar la vida son bien interesantes cuando estás solo en escena [...].

***El montaje de SirKo por los elementos con que cuenta, a pesar de tener un elenco numeroso, podría considerarse una obra unipersonal magnificada. ¿Tú lo ves así o cómo definirías la obra de SirKo?***

Sí, yo creo que no es un unipersonal. El espectáculo que va a ver la gente, es el unipersonal, pero ese no sucede. Entonces lo que la gente finalmente ve es un trabajo de conjunto tanto de más presencias en escena, como de lo que te decía. Yo en Sirko hago un trayecto corto con una red, y la mayor parte del tiempo me la paso atrás, casi como dirigiendo una orquesta. Es un ejercicio de presencia distinto. Es más, el término unipersonal, yo creo que se niega, o se imposibilita, en el momento que te digo. Finalmente siempre estás dialogando con alguien, aunque sea el de la luz. Si te prende un switch, y te lo baja al final, ya hay una relación. Más aun cuando hay un diseño complejo de iluminación. Entonces lo que yo trataba de abrir en la visión del espectador, era justo esos personajes que siempre están, que no se ven y que son

parte del teatro, y son los que hacen el teatro. El operador de luz, el tramoya que mueve la vara, el técnico, porque esas presencias están vivas y en el caso de *Sirko* hay presencias vivas todo el tiempo, o sea, no es lo mismo que una película en donde el proyccionista la pone y se puede quedar dormido, en *Sirko* no era así, había una base cinematográfica, pero había un constante movimiento del trabajo escénico, que normalmente la gente piensa que esas presencias no son presentes, porque no se ven, que nada más es la presencia del actor. No, es la presencia de quien lo hace. Y que no necesariamente lo tienes que ver. Si tú haces un espectáculo en el que, tal cual, no pones a nadie en escena, pero mueves un espacio, ¿quién lo va a mover, sino unas presencias humanas que lo están moviendo en un ritmo, y en una organización preredeterminada y planeada, justificada y decidida?. Y lo vuelven a hacer, y lo vuelven a hacer, cada día lo vuelven a hacer. Es una programación. Ese nivel de observación de lo que es la teatralidad, creo que es algo que como sociedad teatral nos hace mucha falta. Creo que el asunto protagónico que tenemos es muy fuerte, y entonces pensamos que el actor es el centro de, o el dramaturgo es el centro de, o el director de escena es el centro de, pero en realidad hay una cosa más importante que todas esas presencias, que es el evento, la reunión de todas esas presencias, observaciones, energías que hacen que ese evento suceda, y ahí eso es lo más importante, pero nos cuesta trabajo ceder: “yo lo hice, aplaudanme a mí”, nos han educado para eso para hacernos famosos y que la taquilla tenga entrada.

***¿Crees que en los últimos años ha proliferado la producción de unipersonales y por qué?***

Creo que sí, fíjate. Siempre ha habido. Luego, además el término, antes se llamaba monólogo, porque uno hablaba solo. Pero el asunto unipersonal, como que le dio también una posibilidad más amplia al estar sobre una escena, no necesariamente tenías que o estar hablando por teléfono, o estar hablando con alguien que estaba en el otro cuarto, para que fuera creíble el asunto, o verosímil, creo que se abrieron más posibilidades, y gracias a que se abrieron de pronto más posibilidades de pensar sobre el estar solo en escena, pues fue que se abrió una efervescencia mayor del trabajo unipersonal.

***¿Entonces crees que México sí es un terreno fértil para la producción de unipersonales?***

Pues yo creo que México y cualquier lugar. Mientras haya algo que decir, yo creo que vale la pena, así sea un ejercicio personal. Por ejemplo, no recuerdo su nombre, pero una chica me invitó

a una función de un unipersonal que hacía en su casa, en su departamento, ella te recibía, te ofrecía un té, era para un espectador, platicaba un rato contigo, te decía: *-Bueno, me voy a preparar, en tantos minutos, entras...-*. Ella se metía a un cuarto, cerraba, esperabas tantos minutos, y de pronto ibas, entrabas al cuarto, y sucedía el evento, que era muy bonito. Entonces la idea es que tú le decías a otra persona para que fuera visitarla, entonces ya los conectabas e iba la siguiente persona a verla. Es que evidentemente es un ambiente que no está relacionado con la taquilla ni con la economía, por más que le dieras mil pesos, no era el asunto, era ocupar un tiempo de relación dentro de una mecánica que nos presenta la teatralidad que no nos da ningún otro arte, y así, las posibilidades que puede haber son infinitas [...].

***Una última pregunta: ¿Qué recomendaciones les podrías dar a actores o creadores escénicos que se van a aventurar a realizar un trabajo unipersonal?***

Que se la piensen [risas]. No, pues que no pierdan la esencia, que nunca se olviden del principio motor que los va llevando. Que no escatimen en nada. Que cada ensayo, o cada sesión de trabajo la piensen como la función misma, porque el resultado de todas esas sesiones de trabajo, así como dijimos: nuestra vida, en este momento somos la síntesis de un transcurrir, creo que una función es la síntesis del transcurrir desde que se pensó la idea, y cada momento, cada hora que se le puso atención a la idea. La calidad de ese trabajo, va terminar siendo el resultado. No es: “Bueno, el estreno es hasta dentro de dos meses, voy a echar la hueva”. No, porque ya está sumando. Y observar. Ser muy observadores de sus mecánicas de pensamiento, porque el máximo obstáculo para la realización de un trabajo así, es uno mismo. Hay que estar siempre luchando y convenciéndose todo el tiempo, entonces, de ahí que es muy importante no olvidar la razón, y fortalecer la razón. Yo creo que ese sería mi consejo. Y que no tengan expectativas. Puede resultar una cosa, puede resultar otra, uno nunca sabe. Fíjate que *Sirko*, pensé que iba a ser mucho mejor recibido. Digo, fue muy bien recibido, yo estoy muy feliz con el resultado, sin embargo, cuando se empezaron a mover esta otra parte [...] Yo eso no me lo esperaba. Fue así como: *-¿Te cae?-* Pero al mismo tiempo, asumiendo, abrí también el pensamiento, y decía: “¡Ah, órale!, pues entonces están pasando estas cosas”, y ver lo que estás haciendo desde ese otro lugar: “Es que está haciendo pensar cosas que tú no te imaginabas, no esperabas”. Entonces hay que ir relacionándose con la evolución del trabajo [...]. No tener expectativas, porque luego uno

se aferra a ciertas cosas. Trabajar en equipo. Eso también es otra cosa importantísima, no pensar que uno las puede todas. Escuchar al otro. Muchas veces hay ideas que te proponen que dices: “No, no va por ahí” y le dices a esa idea que te proponen treinta veces “no va por ahí”, hasta que de repente un día dices: “¡Ah, claro, no estaba viendolo desde ese lugar!”. No cerrarse. Escuchar. Pero también el no perder la razón, y el lugar de donde partes, te permite seguir para donde vas, que ese sentido continúe. Pueden variar las maneras, pero el sentido tiene que llegar a su fin. Si lo pierdes, entonces te dicen: “No mejor esto” “Ah, pues si... mejor esto”, pues uno se pone super inseguro, uno como creador es de lo más frágil y de lo más inseguro. Si alguien en quien tú crees te dice: “No, mejor vámonos por acá”. “Sí sí, mejor por allá”. Y otro se acerca y te dice: “No, ¿cómo por allá? es que tenía que ser así”. Si tú pierdes el sentido, ya nadie lo va a poder recuperar. Pero mientras tú mantengas el sentido de para dónde va y permitas que se nutra ese sentido de las otras maneras de ver, seguro tienes un resultado enriquecido. Y pues, arriesgar, decir sí. El sí mágico de Stanislavski<sup>42</sup>. Se me ocurre hacer esto: “Sí, lo quiero hacer”. Te estás metiendo en un pedote: “Sí, me estoy metiendo en un pedote” [risas]. Ponerle todo lo que tengas, cuando quieres realizar una idea, ponle todo, sino, mejor no lo hagas. Si vas a decir: “Ay, no, es que mejor esto no, es que ya me salió una chamba donde me pagan, espérenme tantito”. Güey, si vas, ponle todo. Si no, espérate a que tengas el tiempo o las ganas. Porque si no, no vale la pena. Esa es una de mis reflexiones propias en *Sirko*, yo llevo muchos años dándole todo al teatro. Todo. Hoy mismo sigo debiendo dinero de la producción de *Sirko* [risas]. Pero también para mí fue como una despedida de este *Clown Augusto* que se inmoló. Fue una especie de acto psicomágico, donde de alguna manera suelto una parte de mí, que me ha regido, y quiero permitirle al *Clown Blanco* que apareció al final tomar un poco más las riendas del asunto y decir: “A ver, necesitamos dinero” [risas]. ¿Qué cosas vas a hacer por eso? ¿Con quién vas a trabajar? ¿De qué manera? ¿Dónde vas a invertir? Entonces, empezar a ser un poco más equilibrado, es escucharse a uno mismo, que tiene que ver con la desidentificación que te decía al principio. [...]

Cuando uno quiere hacer... Yo creo que hay que tener divididas las cosas, y eso yo lo pongo en

---

<sup>42</sup> “[...] sí condicional que permite al actor partir de un contexto imaginario y tomarlo como real, pensando, por ejemplo: «Si este decorado de tela y madera fuese el castillo de Elsinor y me acabasen de revelar que ese actor que tengo aquí delante es el asesino de mi padre ¿cómo me comportaría con él?». La respuesta a esta pregunta es, según Stanislavski, el comienzo del proceso de creación”. Nota 283 del traductor: Jorge Saura (Stanislavski, pág. 383).

mis talleres desde hace muchos años. Hay un asunto que es tu necesidad de expresión, tu necesidad artística, tu proyecto artístico, tu proyecto expresivo, que ese es tuyo, entonces, tú lo tienes que pagar, porque es tuyo, y tú tienes que conseguir el varo para pagarle a otros que quieres que te acompañen en eso. Muy distinto a tu oficio, tú tienes un oficio: Yo puedo actuar ¿Quieres que actúe a Madero? OK. Actúo a Madero. ¿Quieres que actúe a Alexander Casillas? Pues actúo a Alexander Casillas. ¿Quieres que anuncie Sony o Nikon? Pues... ¿Cómo no? Yo lo puedo hacer. Chingón, ¿Por qué? Porque tengo un oficio. Por eso me vas a pagar [...]. No es que uno deje de hacer lo que uno quiere, que te paguen por actuar es un privilegio, pero la necesidad personal sí cuesta. Sobre todo, si no le entras a la política cultural [...]. Muchos compañeros le saben entrar a la política cultural, y entonces tienen mucho trabajo de [entrecomilla con los dedos] “teatro de arte”. En realidad es lo mismo que hacer una serie. Producir, producir, producir [...]. Ojalá hubiera el quince por ciento de lo que se produce de teatro en México, pero que se produjera teatro, y no que se produjeran telenovelas en el escenario. Que esa es la gran diferencia.



## LINKS A TRABAJO AUDIOVISUAL COMPLEMENTARIO

*Función de Casting para actor sin competencia.*

(Unipersonal de David Blanco, DFicciónA\_teatro y Rainy Day Pictures, Función del 26 de Mayo de 2016 en el Foro Marlowe de la Ciudad de México).

<https://youtu.be/rMtTmFVRnCO>

Artistas del Unipersonal (Cap. 1. Adrián Vázquez).

Serie de entrevistas hechas a diversas personalidades del medio teatral mexicano, que tienen especial trayectoria en la creación de obras unipersonales.

(Entrevista íntegra a Adrián Vázquez incluida en este trabajo).

<https://youtu.be/5P2D1KFWiE0>

Artistas del Unipersonal (Cap. 2. Conchi León).

Serie de entrevistas hechas a diversas personalidades del medio teatral mexicano, que tienen especial trayectoria en la creación de obras unipersonales.

(Entrevista íntegra a Conchi León incluida en este trabajo).

<https://youtu.be/KtCZqeQhz5M>

Entrevista a Gerardo Trejoluna completa (Sin edición).

Versión completa y sin editar de la entrevista a Gerardo Trejoluna, como parte de una serie de entrevistas hechas a diversas personalidades del medio teatral mexicano, que tienen especial trayectoria en la creación de obras unipersonales (incluida en este trabajo).

<https://youtu.be/ZhIvgUs-xqI>