



**Universidad Nacional Autónoma de México**

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

**CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE AMALIA EN  
EL PROCESO DE LA PUESTA EN ESCENA *YO  
SOY AMALIA*, DE AMÉRICO DEL RÍO ORTEGA,  
DIRIGIDA POR GERARDO ZAMORA ROSAS,  
INSCRITA EN EL PROYECTO PAPIIT IN401021**

**Obra artística en el área de actuación  
que para optar por el grado de  
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro**

Presenta  
**Gabriela Garciamoreno Gonzalez**

Asesor:  
Mtro. Horacio José Almada Anderson

Sinodales:  
Dra. Norma Trinidad Lojero Vega  
Lic. David Ernesto De la Garza Guerrero  
Dra. Aurora González Roldán  
Lic. Miguel Ángel Morales Obregón



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2023

*Empty your mind, be formless. Shapeless, like water. Now you put water into a cup, it becomes the cup. You put water into a bottle, and it becomes the bottle. You put it in a teapot, it becomes the teapot. Now, water can flow, or it can crash. Be water my friend. /*

*Vacía tu mente, se amorfo, moldeable, como el agua. Si pones agua en una taza, se convierte en la taza, si pones agua en una botella, se convierte en la botella. Si la pones en una tetera, se convierte en la tetera. El agua puede fluir o puede golpear. Sé como el agua, amigo mío.*

**-Bruce Lee**

*No te ames a ti mismo en el arte, sino al arte en ti mismo.*

**-Konstantin Stanislavski**

*Un día, Yoshi me contó lo que decía un viejo actor de kabuki: "Yo puedo enseñar al joven actor cómo apuntar su dedo hacia la luna. Pero la distancia que hay de la punta de su dedo hasta la luna, es responsabilidad del actor". Luego, Yoshi añadió: "Cuando actúo, no me interesa saber si mi gesto es hermoso. Para mí, solo existe una pregunta: ¿el público vio la luna?"*

**-Peter Brook**

*Si quieres saber quién eres, camina hasta que no haya nadie que sepa tu nombre. Viajar nos pone en nuestro sitio, nos enseña más que ningún maestro, es amargo como una medicina, cruel como un espejo. Un largo tramo de camino te enseñará más sobre tí mismo que cien años de silenciosa introspección.*

**-Patrick Rothfuss**

*Siempre debes creer en ti mismo. Haz esto y no importa dónde te encuentres, no tendrás nada que temer.*

**-Hayao Miyazaki**

## **Agradecimientos:**

A mi madre, por su eterno apoyo incondicional, por siempre creer en mí y estar a mi lado sin importar la situación. Eres un ser humano y una madre ejemplar sin la cual no podría haber conocido la más pura bondad de este mundo, del cual has hecho un hogar para mí y me has dado las armas para habitarlo. Todo lo que soy es gracias a ti.

A mi padre, por su amor y sus sabios consejos.

A mi hermano, por su cariño y apoyo incondicional.

A mi abuela Lupita, por el inmenso amor que me dio en vida y por enseñarme a ser una mujer fuerte a través del ejemplo. Te llevo siempre en mi memoria y en mi corazón; sé que estarías feliz de verme culminar esta etapa y de alcanzar una meta más.

A mi sobrino, el pequeño Oliver, por recordarme lo poderosa que es la imaginación de un niño y que como actriz nunca debo perderla.

A mi mejor amigo, Carlos Alberto, con quien he transitado todas las etapas de mi vida desde los siete años, por estar siempre a mi lado y brindarme una de las cosas más bellas de esta vida: amor fraternal. Hoy ya no somos amigos, sino familia.

A Auri y a Kvothe, que con su peluda existencia iluminaron mi vida cuando sólo veía oscuridad.

A mi asesor, el maestro Horacio Almada, por permitirme expresar libremente, pero siempre con fundamentos y por guiarme de forma precisa en este trabajo.

A la doctora Norma Lojero, a quien admiro como profesional, pero sobre todo como ser humano. Gracias por enseñarme que en medio de la pandemia y del confinamiento existía la esperanza y por ver en mí lo que a veces yo no veo o pierdo de vista.

A David de la Garza, quien me conoció en el primer año de la Carrera, por hacerme amar el teatro con su pasión y dedicación al impartir las clases, pero, sobre todo, por ser el gran ser humano que es.

A la doctora Aurora González Roldán, por estar al frente de este proyecto, por su disposición y su dedicación en lo que hace y por confiar en mi arte.

A Miguel Ángel Morales, mi primer mentor de actuación y de quien aprendí consejos invaluable que, sin duda, nunca olvidaré. Gracias por ayudarme a crecer.

A la doctora Rosa Esther Delgadillo Macías, por haber apoyado este maravilloso proyecto.

A Gerardo Zamora Rosas, mi amigo, compañero de generación y director de esta puesta en escena, por sus palabras de aliento, por siempre confiar en mí y llevar a este increíble equipo a buen puerto.

A las profesoras Nhorma Ortiz y Natalia Traven, por todas las enseñanzas.

A todo el equipo de *Yo soy Amalia*, por su apoyo en este proceso que llevamos a cabo desde la resiliencia, en medio de la crisis sanitaria.

A Gustavo George, Octavio Aguilar, Nim Garduño, Diego Marzuca, Martín Pizano, Aidé Flores, Fernanda Martínez, Alhelí Martínez, Janeth Téllez, Josephe Meléndez y Oscar González, por ayudarme a construir como actriz y como persona. Todas y todos artistas o como me gusta verlo, unas niñas y unos niños que lo lograron.

**Gabriela Garciamoreno Gonzalez**

## Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo 1. El proyecto PAPIIT IN 40102I “Enseñanza de lenguas, literatura y teatro aplicados: investigación transdisciplinaria e intervención social en tiempos de pandemia”</b> .....	9
El PAPIIT .....	12
Puntos de interés personales en el proyecto .....	13
<b>Capítulo 2. La materia de actuación y materias complementarias a lo largo de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (Plan de Estudios 2009)</b> .....	20
El Taller de Integración y Creación Artística y El Laboratorio de Puesta en Escena .....	31
<b>Capítulo 3. Construcción actoral de <i>Amalia</i> en la obra <i>Yo soy Amalia</i>, de Américo del Río Ortega</b> .....	35
<b>Conclusiones y reflexiones</b> .....	51
<b>Bibliografía</b> .....	55
<b>Apéndices</b> .....	57
Apéndice 1 .....	57
Apéndice 2 .....	57
Apéndice 3 .....	57
Apéndice 4 .....	58

## Introducción

El presente trabajo de titulación por obra artística, explica y sustenta el proceso creativo (desde el punto de vista actoral) que existe detrás de la obra teatral *Yo soy Amalia*, del dramaturgo Américo del RíO Ortega producida en la intervención social “Teatro para los que nos curan: investigación, creación dramática y puesta en escena”, inscrita en el proyecto PAPIIT IN 40102I “Enseñanza de lenguas, literatura y teatro aplicados: investigación transdisciplinaria e intervención social en tiempos de pandemia”, del Seminario de Literatura Aplicada ([www.semlitaplicada.com](http://www.semlitaplicada.com)).

La lectora o el lector encontrará que el trabajo se divide en tres capítulos. El primero de ellos contextualiza el momento en que me uní al proyecto y la forma en la que lo hice. Su objetivo es definir la función y los ejes de trabajo que se establecieron en la intervención social “Teatro para los que nos curan: investigación, creación dramática y puesta en escena”, para finalmente abordar y enfocarse en el montaje escénico que se realizó de forma virtual. También señalo mis puntos de interés en el proyecto desde mi condición de ser humano y desde mi condición de actriz, que son los que hacen que exista un vínculo de importancia.

En el segundo capítulo explicaré y analizaré detalladamente los aprendizajes adquiridos en la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro. No desarrollaré todas las materias que cursé en el plan de estudios, únicamente abordaré las que tienen relación con mi formación de actriz. El objetivo es discutir la importancia o la falta de conocimientos que recibí como estudiante y cómo posteriormente hice uso de ellos en el proceso de montaje de la obra de teatro.

Finalmente, el último capítulo se centrará en la construcción del personaje de Amalia con base en los autores que conforman mi repertorio como actriz y con todas las herramientas con las que cuento hasta el presente trabajo de titulación. En él expondré la concepción que tenía respecto al arte interpretativo antes del proyecto y después de él, desarrollaré el crecimiento profesional que obtuve durante el año y dos meses que fui parte del elenco y, por supuesto, aportaré mi experiencia como actriz recién egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en tiempos de pandemia que tuvo que enfrentar el mundo profesional bajo un nuevo dispositivo virtual al que mi equipo y yo convenimos en llamar «tramoya virtual» y «teatro virtual».

Sin embargo, previo a comenzar a describir la consolidación de la intervención social, los aprendizajes en cada una de las materias que formaron parte de mi desarrollo como actriz profesional y la construcción del personaje de Amalia, considero importante señalar que mi paso por la carrera universitaria fue una etapa que se vio modificada por las circunstancias de cuatro años.

Después de entrar al primer semestre de la licenciatura en agosto de 2017, el 19 de septiembre del mismo año se suscitó un terremoto que afectó a la Ciudad de México y a otros estados de la República. Producto de ello, las actividades en la Facultad pararon durante dos semanas en espera de una evaluación del inmueble y en solidaridad a las personas afectadas. Este suceso interrumpió el curso normal de las clases y aunque las instalaciones no se vieron comprometidas y las clases se reanudaron rápido, la salud emocional de la comunidad estudiantil y en general la de la sociedad capitalina estaba rota. El proceso de readaptación se hizo más largo y cortó el desarrollo que anteriormente se estaba generando.

Este paro de actividades es sólo el primero de una larga lista por los que la Facultad atravesó del 2017 al 2020. En 2018, mientras cursaba el segundo semestre, ocurrió el segundo de ellos con el propósito de denunciar la violencia sexual hacia las mujeres y a mitades del mismo año, cuando ya cursaba el tercer semestre, se suscitó una protesta que se volvió histórica en la memoria universitaria; un contingente de estudiantes que marcharon hasta la explanada del edificio de Rectoría en la Ciudad Universitaria, fueron agredidos con petardos por los porros de la UNAM. Esto ocasionó que nuevamente la Facultad entrara en un paro de tres semanas en solidaridad a un estudiante perteneciente a Filosofía y Letras que resultó gravemente herido y que tuvo que ser internado en el hospital. Fue así como por tercera vez, se interrumpió un proceso que tenía poco de haber comenzado.

En 2019 cursé el cuarto semestre sin ninguna amenaza de paro. A mediados de año comenzó el quinto semestre y el proceso iba mejor que nunca, había continuidad en mi desarrollo y por fin me sentía profundamente involucrada con la carrera, hasta que, a principios de noviembre, a un mes de finalizar el semestre, se anunció un nuevo paro feminista, pero esta vez indefinido. Ya en otras ocasiones se había hablado de paros indefinidos, sin embargo, el concepto se podía traducir en pocos días; nadie previó que esta vez la palabra iba a durar seis meses de la vida estudiantil.

El 31 de diciembre de 2019 se notificó en la ciudad de Wuhan, China, la presencia de una nueva mutación de los virus SARS-CoV; el COVID-19.

Llegó el 2020 y con él la incertidumbre. Nada parecía cambiar y tampoco se vislumbraban intensiones de devolver la Facultad. Ya habían pasado cinco meses desde la última vez que estuve en la Facultad de Filosofía y Letras.

En marzo de 2020 el COVID-19 adquirió la categoría de pandemia provocando una crisis sanitaria mundial que nos llevó al confinamiento. México tuvo que adaptarse al cambio en distintos ámbitos, como el de la educación. La UNAM se vio forzada a transportar el modelo presencial a la virtualidad, a excepción de la Facultad de Filosofía y Letras que ya llevaba meses tomada y que, a pesar de estar en plena crisis sanitaria, no dio tregua.

Después de seis meses de toma, las mujeres que sostuvieron el paro anunciaron su fin debido a las condiciones insalubres en las que se encontraban. Fue en este momento cuando las autoridades del plantel decidieron dar marcha a una serie de adaptaciones para poder mudarnos a la virtualidad y recomenzar las clases en línea.

Como no se logró concluir el semestre en curso antes del paro, se decidió que sería evaluado con todo lo que se entregó hasta antes de parar actividades y que sería retomado en línea simultáneo al semestre precedente para evitar seguir perdiendo tiempo. Así fue como concluí el último año y medio de mi carrera universitaria; en línea y a distancia.

La pandemia podría haber sido un retroceso mayor que los paros en mi carrera, sin embargo, constato que las y los docentes que formaron parte de mi aprendizaje, pusieron a mi disposición todas las herramientas necesarias para hacer de su clase provechosa. Dentro de aquella inestabilidad de cuatro años, intenté obtener lo mejor. Gracias a eso, hoy permanecen los resultados positivos de haber cursado una carrera que no sólo me preparó para el terreno profesional, sino también para afrontar la vida con mayor inteligencia emocional y con un gran conocimiento personal.

A pesar de atravesar por una severa depresión durante todo el segundo año de carrera que me hizo querer abandonarla, la decisión de persistir fue más fuerte. Una vez, en la clase de Historia del arte teatral grecorromana, mi profesor David De la Garza dijo que “la relación con el teatro es un constante amor-odio”. Era el primer semestre de la carrera y en aquel entonces no entendí ese pensamiento que ahora incluso comparto. No obstante, es gracias al amor y a la pasión que le tengo a esta profesión lo que me hace redactar este trabajo de

titulación bajo los parámetros del estilo Chicago propuestos por el *Manual de citas y referencias bibliográficas: Latino, APA, Chicago, IEEE, MLA y Vancouver*<sup>1</sup>.

Hoy, después de todos los tropiezos que viví (externos e internos), sigo creyendo que elegí la profesión correcta y que también estudié en el lugar correcto; de lo contrario no me habría convertido en la persona que me gusta ser.

Después de todo, no podría haber sido otra cosa que no fuera ser actriz.

Mi profesora, la doctora Norma Lojero, señaló en algunas clases del *Seminario de Titulación* que los proyectos de titulación más significativos son aquellos que contribuyen a la sociedad y/o a otras disciplinas desde el arte teatral porque generan nuevo conocimiento a favor de la humanidad. Espero que el presente trabajo sirva como testimonio de un periodo histórico y que, al mismo tiempo, sea una reconfirmación de su función social y del potencial que tiene cuando se une a otras áreas de trabajo.

Por último, espero también que, a lo largo de estas páginas, la lectora o el lector encuentre las herramientas necesarias para seguir aportando conocimiento al mundo.

---

<sup>1</sup> Margarita Pérez *et al.*, *Manual de citas y referencias bibliográficas: Latino, APA, Chicago, IEEE, MLA y Vancouver* (Bogotá: Editorial Kimpres Ltda., 2015).



## **Capítulo 1. El proyecto PAPIIT IN 40102I “Enseñanza de lenguas, literatura y teatro aplicados: investigación transdisciplinaria e intervención social en tiempos de pandemia”**

Después de dos años y medio de estudiar la carrera de forma presencial y un año y medio en modalidad virtual, egresé de la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro en julio del 2021 con un proyecto de tesis que trabajé durante dos semestres en la materia de *Seminario de Titulación*, que se quedó pausado por falta de asesor y por mis planes a un futuro próximo que tuvieron el objetivo de evitar la típica caída al vacío del egresado desempleado.

En perspectiva, cursé casi la mitad de la carrera de forma virtual, lo cual se traduce en falta de tiempo para la práctica en las tablas. Esto no quiere decir que no hubo práctica actoral, pero fue adaptada a las circunstancias del momento y no se llevó a cabo de la forma que estaba prevista, dejándome sin bases lo suficientemente firmes y con el deseo de adquirir en el terreno profesional todo lo que no obtuve como estudiante.

En la segunda mitad del 2021, el contexto sanitario continuó siendo incierto, así como mi futuro en el campo laboral. No se sabía si el teatro por Zoom o las grabaciones de las puestas en escena físicas funcionarían por mucho tiempo y tampoco se sabía cuánto tiempo tenía que pasar para volver a hacer teatro de forma presencial.

El panorama de finales de 2021 no mejoró y fue desalentador, pero era grande el deseo de un 2022 sin confinamiento y con posibilidades profesionales para una actriz recién egresada que atravesó por diversos obstáculos durante la licenciatura.

Formo parte de un grupo en Facebook que fue creado para la difusión de información y la organización entre los estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue ahí en donde leí una publicación realizada el tres de enero de 2022 por Gerardo Zamora, que decía que, como director de una obra teatral que formaba parte de un proyecto de la UNAM, estaba en búsqueda de una actriz de 20 a 24 años a la que le interesara unirse a dicho proyecto, resultado de la colaboración entre el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el Departamento de Letras Hispánicas del SUAyED y el Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE). Sólo se requerían horarios flexibles entre semana, ya que sería una puesta en escena virtual (y posiblemente presencial).

Si la persona cumplía con los puntos anteriores, debía enviar un video en donde se apreciara su actuación o también podía enviar su *demo reel*. Si bien cumplía con los requerimientos, le envié al director un mensaje directo el mismo día (tres de enero) para obtener más información al respecto y postular con un panorama más amplio del proyecto.

Mi mensaje fue contestado minutos después. A pesar de que la demanda de las candidatas interesadas en el papel era alta, Gerardo se tomó el tiempo de responderle a cada una. La respuesta fue que buscaba reemplazar a una actriz que por problemas de salud abandonó el proyecto. La situación es que habían estado ensayando durante varios meses y tenían que estrenar el montaje en febrero, no sin antes entregar el *work in progress* de este como comprobante de trabajo de la intervención social “Teatro para los que nos curan: investigación, creación dramática y puesta en escena”.

Enero comenzaba y prácticamente la actriz que consiguiera el papel tendría muy poco tiempo para memorizar los diálogos, por lo que los horarios que se exigían eran rigurosos. El cronograma marcaba ensayos fijos todos los sábados de 6 pm a 8 pm con todo el elenco y dos días a la semana individuales (a convenir cuáles).

Con el estreno previsto para principios de febrero, en marzo se planeaba comenzar a transportar la obra virtual a lo presencial, con su respectivo estreno en julio o agosto en este otro formato.

Si estaba interesada en lo anterior y cumplía con el rigor de los horarios para ensayar, debía enviar el video de mi actuación. Para ese entonces, yo tenía seis meses de haber egresado de la Carrera, pero tenía la fortuna de haber participado en tres proyectos que se realizaron en 2021: una obra de teatro con las intervenciones de los actores grabadas y dos cortometrajes.

La convocatoria me interesó desde el inicio y yo cumplía con lo que el director pedía, así que decidí enviar el video del último cortometraje en el que participé para mi postulación como actriz. De esta manera acepté implícitamente los términos y condiciones claramente establecidos con el director.

Pasaron cuatro días desde que envié el video hasta que recibí respuesta. El siete de enero, Gerardo Zamora me preguntó si podíamos reunirnos por Zoom a las 8 pm. Acepté la cita y en la reunión me comunicó que además de haber visto el video que le envié, conocía mi trabajo en *The Sixteen Hours Technicolor Daydream*, el montaje de teatro con las

intervenciones grabadas en el que había participado el año anterior, justo después de egresar de la licenciatura. Le gustaba mi trabajo y, como compañeros de generación, me expresó que encontraba una estrecha relación entre la personalidad del personaje y la mía.

Cuando me postulé para el papel, no tenía conocimiento de la temática de la obra ni de cómo sería el personaje al que interpretaría porque no se especificaba nada más que la edad que debía tener la actriz y la disponibilidad de horarios para ensayar. No fue sino hasta la reunión cuando Gerardo me reveló que mi personaje era la protagonista del montaje y que el contexto de la obra se desarrollaba en la pandemia por COVID-19.

Otro de los puntos que me explicó Gerardo fue el proceso que se había estado desarrollando en la preparación del proyecto. Llevaban seis meses haciendo trabajo de mesa y dialogando entre el director, el dramaturgo, las actrices, el actor, los académicos de la UNAM y las enfermeras del IMSS participantes en el proyecto, para que a partir de estas mesas de diálogo virtuales y de la compartición de experiencias de vida personales de cada miembro, el dramaturgo Américo del Río pudiera escribir una obra que abordara las vicisitudes de la enfermería y que reflexionara y plasmara lo que implica ser una y un enfermero en tiempos del COVID-19. El texto estuvo listo a finales del 2021 y el proceso de montaje tenía poco tiempo de haber comenzado.

Es así como el ocho de enero me integré oficialmente al proyecto. A partir de esta fecha, comenzamos a tener ensayos solo entre el director y yo antes de presentarme al resto del elenco, quienes en ese momento aún no sabían que la actriz inicial había sido sustituida por mí. El cambio me generaba miedo porque no sabía cómo lo tomarían o si estarían de acuerdo, pero me fijé como meta hacer todo lo posible para adaptarme a lo que ya habían trabajado en el tiempo en el que yo no era parte del proyecto. Bajo estas circunstancias, el director y yo comenzamos a explorar el personaje de Amalia con propuestas mías y de él que comprendían un panorama general de la obra y un conocimiento del resto de los personajes.

El 15 de enero se tenía que presentar un ensayo general a la doctora Aurora González Roldán, coordinadora de la intervención. Inicialmente se tenía planeado realizar un subtítulo de la obra a cargo de alumnos del Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Aunque finalmente esa propuesta quedó descartada, se conserva la posibilidad de ser subtítulo al inglés para transmitirse en Inglaterra.

Desde ese ensayo, el director me solicitó poner un fondo de tela verde para que los espectadores apreciaran el escenario virtual, pero debido a que fue mi primer contacto con él, no sabía hacia dónde moverme. Además, había tenido muy poco tiempo para memorizar el texto y tuve que leerlo.

Ese día conocí a las personas del CEPE y al elenco de la obra. Me dieron la bienvenida y me comprometí ante ellas y ellos a trabajar duro para adaptarme a su ritmo y a lo que ya habían construido hasta ese momento. Ya era oficialmente Amalia.

## **EI PAPIIT**

Como sus siglas lo indican, es el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica. En su convocatoria del año 2021 se anuncia

Con la finalidad de apoyar y fomentar el desarrollo de la investigación fundamental y aplicada, la innovación tecnológica y la formación de grupos de investigación en y entre las entidades académicas, la UNAM convoca a las y los investigadores, y a las y los profesores de carrera de tiempo completo definitivos, interinos o contratados con base en el artículo 51 del Estatuto del Personal Académico (EPA), y que cumplan con los requisitos establecidos en la presente Convocatoria, a presentar proyectos de investigación y de innovación tecnológica, cuyo diseño conduzca a la generación de conocimientos que se publiquen en medios del más alto impacto y calidad, así como a la producción de patentes y transferencia de tecnología, o que atiendan temas relevantes para el país(...)<sup>2</sup>

De la intervención social “Teatro para los que nos curan: investigación, creación dramática y puesta en escena”, parte del proyecto PAPIIT IN 40102I “Enseñanza de lenguas, literatura y teatro aplicados: investigación transdisciplinaria e intervención social en tiempos de pandemia”, deriva la obra teatral *Yo soy Amalia*. Su función fue crear y producir la puesta en escena por medio del teatro aplicado (TA), es decir, aquel que traspasa el panorama convencional del teatro porque va más allá de lo estético.

El teatro aplicado trabaja en colaboración con distintas disciplinas como la salud, la educación, el derecho, etc. para cambiar e impactar en la vida humana por medio del

---

<sup>2</sup> Dirección General de Asuntos del Personal Académico, “Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT): Convocatoria 2021”, *Gaceta UNAM* 5130, n.º 5130 (2020): 22, <https://www.gaceta.unam.mx/wp-content/uploads/2020/06/200608.pdf>.

planteamiento de problemáticas que un sector específico tiene la necesidad de resolver. En su vocación de alteridad, los participantes y los espectadores intervienen en el individuo, en las comunidades y sociedades.

Hasta la década de los 90 se le comenzó a llamar por su actual nombre, lo que lo convierte un campo de conocimiento relativamente reciente que ha sido objeto de investigación principalmente universitario. En México, la intervención social “Teatro para los que nos curan: investigación, creación dramática y puesta en escena” forma parte de las primeras investigaciones cualitativas que están previstas para aplicarse a un sector específico; el de la enfermería.

Se eligió a las enfermeras como el sector de la población a intervenir por encontrarse entre los profesionales más afectados por el síndrome de *burnout* a nivel mundial, que tras la pandemia empeoró.

En este proyecto, el teatro y el sector salud trabajaron en conjunto para llevar a cabo lo propuesto. Las humanidades se ponen al servicio de la sociedad para contribuir.

### **Puntos de interés personales en el proyecto**

El director me compartió el texto dramático después de nuestra primera reunión para que pudiera leerlo. Lo hice al día siguiente en muy poco tiempo gracias a la flexibilidad de la trama y a la fluidez que hay entre los diálogos de los personajes. Transité por muchas expresiones emocionales que sólo hasta el final de la obra me dejaron ver que la emoción que sentía era el dolor; un dolor tan profundo que me llevó al llanto. Es un texto con el cual me sentí identificada desde la primera lectura debido a la fuerza del vínculo emocional que se construye con una persona. No pensé en otra cosa que no fuera lograr representar a un personaje complejo como lo es Amalia, pero nuevamente la realidad se manifestó en mi cuerpo como miedo. El texto es largo. Cuarenta y tres páginas de obra teatral y Amalia está presente en casi todas, con algunas intervenciones muy largas, como el diálogo de más de una cuartilla de longitud. Y sólo me quedaban tres semanas para memorizar la obra entera y el trazo escénico para presentar el *work in progress* planeado a principios de febrero.

Los estragos que ocasionó la pandemia se hicieron visibles por medio de estudios sobre el incremento de la depresión, la caída de la economía o el rezago educativo. Yo tenía 20 años cuando el SARS-CoV-2 evolucionó de epidemia a pandemia y 22 cuando de manera oficial se levantó el confinamiento en México. En este lapso viví una serie de altibajos

emocionales constantes y como joven, quería desahogarlos por medio del arte. Sentía la necesidad de dejar mi testimonio en el mundo, pero no sabía de qué forma sería útil para la posteridad ni cómo podría causar un impacto positivo en la sociedad.

Por eso, tras de la explicación del proceso cuando ingresé al proyecto y gracias a los ensayos, poco a poco todo comenzó a cobrar sentido. Comprendí que el propósito de la obra es visibilizar el trabajo de la enfermería mexicana con todas las implicaciones físicas y emocionales que la profesión conlleva. Gerardo me mencionó algunos libros que los integrantes del proyecto habían tenido que leer para comprender los vínculos afectivos que las y los enfermeros llegan a formar con los pacientes y el dolor emocional que les provoca la pérdida de la vida de alguno de ellos.

Con la pandemia, se evidenciaron superficialmente los retos a los que se enfrenta la enfermería. Por ello, la labor de las enfermeras invitadas a las mesas de diálogo fue ayudar a comprender al equipo de actores, director y dramaturgo cómo funcionaban las cosas detrás de las puertas del hospital; en esos rincones que nadie mira porque no puede o porque no quiere, pero que existen. También ayudaron a entender quiénes eran realmente esas personas a las que durante toda la pandemia se les llamó «héroes» sólo por el ejercicio de su profesión, pero sin conocer los detalles de esta y sin profundizar en su sentir ante la crisis sanitaria.

Hasta este momento comencé a vislumbrar el impacto del proyecto en la sociedad y su pertinencia en los tiempos que atravesábamos. Descubrí que era la forma perfecta de aportar mi testimonio sobre un periodo crítico de la historia del mundo por medio de mi pasión; la actuación. Y sentí emoción, pero también miedo de no ser capaz de llenar los zapatos que debía calzar y de no representar con mi actuación de manera digna al personal de enfermería mexicano, aunque, por otro lado, también era la oportunidad para crecer profesionalmente, de demostrarme a mí misma que soy capaz de ejercer con calidad lo que estudié y de demostrar con mi trabajo que ya era una actriz profesional a pesar de tratarse de un texto que problematiza la enfermería en el contexto pandémico, un sector con el que he tenido muy poco contacto en mi vida.

Ser la protagonista motivó a mi yo actriz porque es el primer papel estelar que obtengo y al mismo tiempo es la primera obra profesional en la que participo. También estaba consciente de la responsabilidad y disciplina que conlleva serlo, más por el hecho de haber

entrado al equipo seis meses después de que el proyecto fue puesto en marcha; este era el proyecto que necesitaba.

Poder construir un personaje protagónico que encajara con la idea que el director tenía del personaje e integrarme al resto del elenco, me puso a prueba como actriz recién egresada de la academia. Por si fuera poco, el reto se hizo más imponente cuando me informaron que el estreno de la obra estaba previsto para principios de febrero, es decir, a menos de un mes de mi integración; una responsabilidad aún mayor que no alcancé a dimensionar por la emoción.

En enero de 2022, el confinamiento por la pandemia por COVID-19 ya no era tan estricto como lo fue en el 2020, sin embargo, aquellas compañías que podían darse el lujo de seguir trabajando desde casa y algunos sectores como el educativo (uno de los más grandes en México), seguían funcionando de forma virtual con esperanzas de reintegrarse gradualmente a las actividades presenciales, pero nada de esto perjudicaba nuestro proceso de montaje porque desde el inicio, la representación teatral del proyecto se concibió para ser una puesta en escena completamente virtual, valiéndose de todos los medios que la nutrieran en materia tecnológica.

Por supuesto, yo no sabía cómo funcionaría la puesta en escena virtual. Nunca había escuchado nada similar. Y aunque durante la pandemia se experimentaron nuevas formas de hacer teatro como el teatro por Zoom, las grabaciones de escenas más parecidas al formato de cine o la grabación directa de la obra teatral en el teatro; la propuesta de este proyecto era completamente distinta.

El director me explicó de manera superficial que trabajaríamos con OBS, un *software* en donde se veía el escenario, es decir, los espacios marcados en la obra. No obstante, hasta el día del primer ensayo general pude entender por medio de mis ojos lo que el libreto técnico que Gerardo me envió días antes proponía.

El espacio que se veía en pantalla y en el que yo me encontraba físicamente eran completamente distintos. Por un lado, en pantalla parecía que todo el elenco se encontraba conviviendo e interactuando en el mismo espacio, pero en la realidad, cada uno de nosotros se encontraba en su propio espacio, vacío, sin nadie alrededor, sólo con una cámara grabándonos y una pantalla verde de fondo.

De esta manera comenzó mi experiencia con el teatro virtual. No me refiero a grabaciones individuales hechas en los espacios de cada actriz y actor que se juntaban en postproducción, al teatro en vivo transmitido por Zoom ni tampoco a las obras filmadas directamente en el teatro; me refiero al teatro completamente transportado y construido en la virtualidad que respeta su condición distintiva: la de ser en vivo. Una virtualidad que fue completa y exitosamente habitada (a mi parecer) gracias a Selene Azpiroz, la ingeniera que tuvo a su cargo este tipo de tecnología que, aunque se encuentra al alcance de todos, no cualquier persona la domina y que, hasta el momento, es también la primera vez que la he visto en favor de la producción teatral.

Me interesa valorar y explicar el nuevo dispositivo y mi proceso de adaptación en él, ya que no fue explorado con la finalidad de resolver las limitantes del confinamiento. Es un proyecto que surge como respuesta de él y su desarrollo sigue demostrando la resistencia del teatro ante la crisis.

Más que una forma de teatro logrado por y para la pandemia, es una nueva vía para descentralizar la expresión del arte teatral, una forma de exportar los discursos dramáticos a públicos con posibilidades limitadas o nulas de asistir a un espectáculo presencial y también una forma efectiva de llegar a públicos internacionales. De ahí su pertinencia en nuestra era digitalizada y su importancia en pro de la globalización del teatro.

Al principio, como en todo cambio, se buscaron las formas de adaptación a esta nueva manera de hacer teatro. Para mí, esta parte del proceso era un reto más a la lista que crecía y crecía a cada momento. Cuanto más se ensayaba con todo el elenco junto dentro del espacio virtual, más complicaciones técnicas surgían, no obstante, la ingeniera o, mejor dicho, la escenógrafa de escena virtual que diseñó el espacio para nosotras las actrices y para el actor, siempre procuró apoyarnos de manera asertiva.

Los principales problemas se debieron a que ni las actrices ni el actor teníamos claro nuestro rango de movimiento en el espacio físico, lo cual afecta directamente en el escenario virtual porque las partes del cuerpo se ven cortadas. Tampoco la relación entre las actrices y el actor era clara en el espacio físico. Esto impedía las reacciones se percibieran orgánicas en el escenario virtual.

A fin de obtener una mejor relación entre la actriz/actor-espacio físico/virtual, se planeó un ensayo completamente técnico con la ingeniera. A cada miembro del elenco se nos



citó para atender nuestras necesidades específicas del espacio. La única tarea antes del ensayo fue definir y situarnos en un espacio que de preferencia fuera inamovible.

En él, cada persona del elenco instaló marcas en el piso del espacio físico con cinta adhesiva y marcador indeleble para ver y concientizar hasta dónde se podía caminar, además de pegar notas adhesivas en las paredes y en los objetos (en mi caso) para saber en dónde se situaba el resto de los personajes en el espacio virtual a lo largo de la obra.

Yo tuve un ensayo técnico compartido con Cristina Tamayo (la primera actriz que interpretó al personaje de Beatriz) y con Magdalena Aguilar (la actriz que interpreta a Doña Rosa) y dos ensayos extras individuales. El primero se hizo en un espacio que elegí para ser el permanente porque parecía adecuado; no obstante, más tarde lo descarté por el poco rango de movilidad que otorgaba y porque no había manera de asegurarme de que la cámara de la computadora portátil se mantuviera siempre en el mismo lugar, lo cual generaba problemas ya que mi posición se movía en cada ensayo y las marcas previamente puestas ya no coincidían más.

A raíz de esto, busqué otro lugar en mi casa que contara con todas las características espaciales para montar la obra sin problemas de movilidad, por lo que tuvimos que agendar un segundo ensayo técnico y marcar todo desde cero.

Finalmente, ese fue mi espacio de trabajo definitivo por el resto del proyecto y transcurrieron los meses sin modificaciones técnicas. Las marcas y la posición de la cámara se resolvieron; la excepción fue que mis movimientos hacia un lado se verían del lado contrario en pantalla y fue justamente esto lo causante de tener que agendar un tercer y último ensayo técnico personalizado para mí, pues para comodidad de todos, se decidió que la dinámica funcionaría mejor si se veía todo en modo espejo. Acordándolo de esa forma, las marcas de la pared cambiaron al lado contrario y la conciencia espacial del lugar físico también cambió.

Posterior a esa modificación no hubo más cambios. Gracias a eso, la parte técnica pasó de ser un obstáculo a desarrollarse en segundo plano, de manera concientizada e incluso mecanizada.

Hemos llamado «tramoya virtual» al dispositivo en el que hemos trabajado durante tanto tiempo, porque, así como estamos seguros de que la tramoya fue innovadora al implementarse al espectáculo, también recibió críticas tanto positivas como negativas que

son naturales de todos los cambios. El equipo y yo estamos conscientes de que como en el pasado, su carácter novedoso generará opiniones contrarias entre sí y que inevitablemente puede llegar a distraer al espectador si, por ejemplo, un brazo sale del rango de visión de la cámara y esta ya no lo capta.

Sin embargo, trabajamos duro para que las fallas técnicas sean mínimas o incluso nulas porque el propósito no es que el espectador resuelva lo que ve en escena<sup>3</sup>, el propósito es que reciba el mensaje de la obra teatral.

Actualmente, el teatro remoto se encuentra aún en fase experimental, pero sin duda, la pandemia es parteaguas en la exploración de su perfeccionamiento. Su particularidad es que mientras se hace, se está estudiando<sup>4</sup> y sirve como testimonio de una época vivida.

Como parte del equipo de pioneros en esta nueva forma de hacer teatro, constato que la finalidad no es replicar la realidad, es evocarla. El dispositivo sólo es un medio para mostrar la obra teatral. Como elenco, no buscamos verdad, buscamos verosimilitud. Y apostamos también a que el espectador se integre a la convención, de la misma forma que lo hace en el teatro presencial cuando entiende que la silla que está en el escenario es silla, pero a veces también es mesa, automóvil, barca, montaña, etc.

Con lo anterior, pretendo dejar mi experiencia para que las generaciones actuales continuemos trabajando en el dispositivo y las futuras lo perfeccionen a partir de lo que hoy tenemos.

No obstante, el eje central de la puesta en escena no es limitarse a que el teatro sea sólo “un simple instrumento de registro”<sup>5</sup>. Hay un destinatario específico al que se pretende trastocar. Ese es el principal objetivo.

La función que dimos el 28 de noviembre de 2022 fue para los trabajadores del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). En ella se escucharon diversos comentarios acerca de las emociones que les había generado la obra y muchos de los presentes expresaron haberse sentido identificados.

---

<sup>3</sup> Véase el Apéndice 3

<sup>4</sup> Véase también el Apéndice 3

<sup>5</sup> Como señala Antonin Artaud, *El Teatro y su doble* (Lima: Colmena Editores, 2020), 28.

Lo anterior reafirma la función que ha tenido el teatro desde su nacimiento; la identificación. Y como teatro aplicado, se comprueba su efectividad en el espectador. Esto es lo que me interesa como actriz.

## Capítulo 2. La materia de actuación y materias complementarias a lo largo de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (Plan de Estudios 2009)

El primer año de la Licenciatura es de tronco común y provee las bases de las seis áreas de estudio que ofrece el plan de estudios: dirección escénica, actuación, dramaturgia, producción, diseño y teatrología. Posteriormente, el estudiante elige a cuál de ellas se quiere enfocar, por ello considero que debería existir especial rigurosidad en su enseñanza ya que como estudiantes tenemos la obligación y el derecho de poseer el conocimiento general de cada área. Además, la elección del área de estudio está también influenciada por la calidad de impartición de la materia.

A partir del segundo año de la Licenciatura se eligen dos de esas seis áreas y en el tercer año se elige sólo una. En mi caso, fue primero actuación y dramaturgia para finalmente conservar sólo actuación.

Después de haber completado el total de créditos, tengo más herramientas y una visión completa de la carrera que me permite analizar la experiencia a lo largo de ella. Desarrollaré un análisis de mi aprendizaje con sus puntos positivos y negativos, con el propósito de cuestionar lo que obtuve, lo que hizo falta y con el objetivo de poner en discusión los conocimientos con los que cuento para concientizar el tipo de actriz que soy actualmente.

La primera materia que cursé relativa a la actuación fue *Fundamentos de actuación 1*. Su objetivo es “comprender y aplicar los conceptos y procedimientos elementales para desarrollar las capacidades expresivas necesarias para la profesión de actor”<sup>6</sup>. A continuación de este se despliega el temario que desarrolla lo que el objetivo propone y al final se adjunta una lista de bibliografía básica y complementaria. Esta es la estructura que manejan todas las materias del plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

Miguel Ángel Morales, mi profesor, trabajó con algunos libros de la bibliografía básica y complementaria, como *El espacio vacío*<sup>7</sup> de Peter Brook y el *Manual del actor*<sup>8</sup> de Constantín Stanislavski. Además, agregó uno que no viene en la bibliografía de esta materia;

---

<sup>6</sup> Programas de estudio de las asignaturas del plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, 20 de junio de 2007. 10.

<sup>7</sup> Peter Brook. *El Espacio Vacío* (Barcelona: Ediciones Península, 2019).

<sup>8</sup> Constantin Stanislavski. *Manual del actor* (México: Editorial Diana, 1987).

*El actor invisible* de Yoshi Oida<sup>9</sup>. Estos autores fueron mi primer acercamiento al mundo del teatro.

La lectura de los teóricos se dejó para la casa y las clases se enfocaron en la práctica, en donde lo más importante fue el trabajo y la consciencia corporal.

Dentro de lo corporal se ejercitó el cuerpo para mantenerlo relajado y sin tensiones innecesarias, además se abordó la motricidad fina y gruesa. Miguel llamaba a la primera «la filigrana», es decir, el detalle en las acciones. Otros conceptos muy trabajados a lo largo de esta materia fueron la «imaginación» y el «sí mágico» de Stanislavski.

A la par, tuve la clase de *Introducción a la expresión verbal y corporal 1* con Elisa Mass. A pesar de que el proceso fue inconsistente por sus múltiples inasistencias agregado a los paros en la Facultad, rescato la utilidad de los ejercicios físicos para calentar el cuerpo, además del trabajo en áreas específicas como la boca y el estómago para desarrollar la expresión verbal, ya que el trabajo se dirigió hacia esa área. La unidad tres del temario de la materia se titula “concientización de los mecanismos que intervienen en la producción de la voz”<sup>10</sup> y todos los conceptos que se plantean allí fueron abordados, así como también el concepto de aparato fonador que pertenece a la unidad 1 titulada “el instrumento de expresión del actor; su propio cuerpo”<sup>11</sup>.

A través de ambas materias conocí diversos conceptos que hasta el día de hoy son la base de mi técnica actoral, por ejemplo, la «respiración»; el primer concepto de la tercera unidad de expresión verbal y corporal, mismo que también se trabajó en actuación con Miguel Ángel. Para mí, este es el más importante de todos ya que con él podría resumir toda la carrera de Literatura dramática y teatro (desde el enfoque actoral).

Durante el proceso con Elisa, se necesitó consciencia corporal para aprender a respirar correctamente. Para lograrlo, nos dio imágenes mentales específicas que permitían visualizar de manera más fácil los movimientos que el cuerpo debía hacer. Estas imágenes se producen gracias a la imaginación.

---

<sup>9</sup> Yoshi Oida. *Un actor a la deriva* (México: Ediciones El Milagro, 2003).

<sup>10</sup> Programas de estudio de las asignaturas del plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, 20 de junio de 2007. 23

<sup>11</sup> *Idem*.

Los ejercicios para mejorar la dicción los obtuve de los trabalenguas, de las posiciones y colocación de la lengua, la estimulación de las distintas partes de la boca, etc. que se trabajaron en ese semestre.

Finalmente, el estudio de ambas materias me permitió complementar los conocimientos entre una y otra ya que, en *Fundamentos de actuación 1* se trabajó sólo con la parte corporal dejando a un lado la parte verbal y en *Expresión verbal 1* se preparó al cuerpo sólo como herramienta de la voz.

Por otro lado, *Historia del Arte Teatral 1*, una materia de carácter teórico, resultó ser también una materia complementaria en la práctica actoral. De la mano de David De la Garza, durante el curso estudiamos el surgimiento del edificio teatral, su arquitectura y función específica en la sociedad de la Antigua Grecia. Después leímos a los autores clásicos y finalmente analizamos la estructura de la tragedia.

La unión entre la teoría y la praxis se dio a través de la representación escénica de una tarea que consistió en escribir una tragedia griega a partir de sus preceptos y con la época actual como argumento. Algunos textos se expusieron en clase y David decidió que además de haber comprendido a nivel teórico los elementos de la tragedia clásica, necesitábamos la experiencia de escenificarla.

Se utilizaron varias clases para ensayar, gracias a las cuales tuve la oportunidad de poner en práctica los conocimientos de *Fundamentos de actuación 1* e *Introducción a la expresión verbal y corporal*. Al final del semestre se llevó a cabo una representación abierta al público que se convirtió en la primera de mi estadía en la Licenciatura.

Comenzó el segundo semestre y en *Fundamentos de actuación 2* se abordaron dos nuevos temas: el personaje simple y el personaje complejo.

A través de la construcción del personaje de un entremés que se trabajó durante el semestre, comprendí a nivel teórico e interpretativo la diferencia entre los personajes simples y los complejos. Antes tenía la idea errónea de que simpleza era equivalente a facilidad, sin embargo, al representar al personaje simple encontré una serie de retos complejos que al final del curso, se concretaron en “integrar el manejo consciente de las capacidades expresivas del actor en un ejercicio de representación dramática”<sup>12</sup>, el objetivo de este semestre.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, 28.

Considero que, como alumnos de actuación, comprender esta diferencia es necesario y fundamental para un mejor análisis de personaje.

En *Introducción a la expresión verbal y corporal 2* continué trabajando la condición física y mejorando la dicción, mientras que en *Fundamentos de dirección 2* trabajé como actriz en apoyo a las escenas de mis compañeros. El propósito de la maestra Sisu González fue que cada persona dirigiera una escena de una obra que se eligió a nivel grupal. A algunas personas nos tocó dirigir más de una escena y para hacerlo, primero tuve que entender lo que quería ver en mis actores; sólo así me fue posible transmitirles indicaciones claras. Gracias al ejercicio adquirí mayor claridad en interpretación de personaje desde la perspectiva de directora, lo cual es útil en mi propio trabajo como actriz.

Como mencioné anteriormente, a la par trabajé como actriz de dos compañeros. Lo importante de ese proceso es que me llevó a tener el primer acercamiento como actriz con la figura del director escénico.

En el tercer semestre (segundo año de carrera), Miguel Ángel Morales volvió a ser mi maestro en *Actuación 1*, la materia subsecuente a *Fundamentos de Actuación 2*. El objetivo ahora cambió a “crear y expresar con los elementos característicos que configuran a un personaje”<sup>13</sup>, pero el temario vuelve a abordar temas antes propuestos con la finalidad de estudiarlos con mayor profundidad.

En este semestre se trabajó la construcción actoral de un monólogo por cada estudiante. Antes, el objetivo de representar un entremés del siglo de oro español fue trabajar la construcción de un personaje simple, mientras que el objetivo de escenificar un monólogo fue en cambio, trabajar la construcción de un personaje complejo. Esa fue la primera vez que abordé detenidamente a este tipo de personaje, que es al que principalmente me interesaba interpretar.

De forma paralela comencé *Expresión Corporal 1*, una nueva materia impartida por la profesora Nhorma del Carmen Ortíz Perea, que fue la introducción a los conceptos base del plan de estudio de la clase: el «arraigo», la «coordinación» y las «direccionales».

Del método de la profesora Nhorma aprendí que el «arraigo» es el primer paso para trabajar la corporalidad, ya que, si el cuerpo está bien arraigado (es decir, parado firmemente sobre el piso), es más fácil desarrollar la coordinación, para la cual también se practicaron

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, 99.

diversos ejercicios. De la comprensión pasamos a la repetición, y pronto se abordaron los distintos pasos de baile en diversos géneros musicales como el son cubano, la salsa, el merengue, la bachata y el reggae.

A lo largo de las clases hicimos la investigación teórica de cada género musical con el que trabajamos y, además, una investigación para exponer los caracteres de la bioenergética, con los cuales la profesora Nhorma buscaba que nos identificáramos para poder trabajar de manera más puntual nuestras carencias corporales.

Si bien es cierto que el plan de estudios que seguimos fue completamente distinto al que propone la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, la materia cumplió el objetivo de “propiciar el conocimiento, ejercicio y dominio de las técnicas para el desarrollo de las capacidades corporales fundamentales, para expresarse creativamente en el escenario”<sup>14</sup> desde su propia estructura de conocimientos, ayudándome a reconocer las distintas partes de mi cuerpo y sus diversas formas de expresión. Además, la materia se abordó desde un enfoque dancístico, volviendo multidisciplinario el aprendizaje.

Cuando pasé a cuarto semestre, mantuve al profesor Miguel Ángel Morales en *Actuación 2* y, al igual que en *Fundamentos de Actuación 2*, nuevamente se trabajó el Siglo de oro español. No obstante, en esta ocasión se eligió representar una obra teatral completa para la cual se nos enseñaron los conceptos, la estructura y la entonación del verso español. Como complemento, por equipos se entregó un informe con el contexto general de la obra, el contexto dramático (el género al que pertenece y toda la versificación: silabeo, acentos poéticos, arte mayor o menor), análisis de personaje (la parte intelectual, psicológica, emocional, social y cómo este análisis afecta la corporalidad, los estímulos internos y externos, es decir, la justificación de cómo lo interno del personaje lo lleva a actuar externamente), el superobjetivo general de la obra, el superobjetivo general de la escena y la bibliografía.

El ejercicio fue representado de manera práctica, pero también debía tener una justificación teórica que respaldara lo que se vio en escena. Gracias a este escrito, aprendí a analizar la obra teatral y al personaje desde el terreno actoral.

Inscribí también *Expresión Corporal 2* para mantener la continuidad académica del semestre anterior, a la cual se le sumaron nuevos géneros musicales como el son-cha, el cha

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, 187.



cha cha, el mambo y el danzón. En la parte de la investigación esta vez trabajamos con los eneatis tipos del eneagrama, otra manera de clasificar los tipos de personalidad y que, como actores, brinda una forma de aproximación distinta en la construcción de personajes.

El objetivo de esta segunda parte de la materia es "propiciar en el alumno el conocimiento, ejercicio y dominio de la gestualidad, actitud y desplazamientos, individuales y colectivos necesarios para el trabajo en el escenario"<sup>15</sup>. A diferencia de *Expresión Corporal I*, la profesora se preocupó por llevar a cabo ejercicios en los que la gestualidad y actitud se viesen involucradas; estos consistieron en la escenificación improvisada de la letra de algunas canciones, en la representación de la adoración a los distintos dioses de la religión yoruba y en las danzas africanas creadas a partir de acciones como cortar cañas, arrancar frutos de los árboles, levantar la cosecha, etc. Sin embargo, el aprendizaje más valioso que obtuve de dos semestres en esta materia es el carácter que forjé como actriz y como ser humano.

Por otro lado, la maestra Dulce Galván también relacionó la teoría y la praxis en *Historia del Arte Teatral Iberoamericano del Siglo XX*. El curso comenzó con el contexto sociopolítico de los distintos territorios iberoamericanos por medio de su literatura dramática. El trabajo final consistió en presentar un cortometraje basado en un cuento que no sólo demostrara que había una comprensión sociopolítica de la Iberoamérica del siglo XX, sino que también probara que como actores podíamos transmitir las preocupaciones narradas con alegorías.

Este ejercicio fue uno de los que más marcó mi estancia en la carrera por dos razones: la primera es porque a través de la literatura y de la literatura dramática de Iberoamérica, logré reconocirme como parte de esa cultura, no sólo por la geografía de mi lugar de nacimiento ni por mi ubicación actual. Es una decisión identificarme como tal.

La segunda razón es porque fue un reto salir de la convención teatral y entrar a la actuación frente a cámara, que, por cierto, fue mi primera experiencia de este tipo dentro de la carrera.

Después inició el quinto semestre (tercer año) e inscribí *Actuación 3* con la maestra Natalia Traven. Desde el primer día de clases se expresó abiertamente del «miedo», un concepto que fue la base de nuestro trabajo actoral a lo largo del semestre y que a continuación desarrollaré más a detalle.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, 189.

Ya antes alguien me había hablado de lo mismo. Fue en 2017, cuando asistí al Teatro Esperanza Iris para ver *Batterfield* de Peter Brook.

Al final de la obra tuve la oportunidad de charlar con el actor Edwin Lee Gibson acerca del montaje, de Peter Brook y de la actuación en general. Le conté que recientemente había ingresado a la carrera de teatro y que, a pesar de que la actuación era mi pasión, me provocaba miedo. Él respondió que el miedo nunca se iba, que siempre estaba presente en el actor, pero que si se aprendía a trabajar con él, se podía llegar lejos.<sup>16</sup>

Natalia Traven trabaja con *El método* de Lee Strasberg vinculado a la psicología. El trabajo se fundamentó en dos emociones primarias: el miedo (que funciona como mecanismo de defensa para protegernos) y el dolor. A partir de las dos emociones se despliegan las llamadas máscaras emocionales como el enojo, la ira, la alegría, el amor y la tristeza; estas dictan la expresión de la emoción, es decir, la forma de accionar.<sup>17</sup>

Las clases tenían por objetivo comprender a nivel mental y corporal lo que Lee Strasberg plantea cuando habla de la memoria sensorial en su libro *Un sueño de pasión*<sup>18</sup>. Para lograrlo, todas las clases iniciaban con la relajación en silla que él propone; en ella había que estar sentada con los ojos cerrados y la espalda recta mientras se hacía un recorrido mental por el cuerpo, sintiendo cada parte de él y llevando la atención de lo general a lo particular, es decir, cada vez más hacia el interior. Después se movía cada parte del cuerpo con plena consciencia para relajarlo; si había dolor, la instrucción era liberar un grito diciendo “¡ha!”, varios “¡ha!, ¡ha!, ¡ha!” o pronunciar la palabra “kibrish”. Así hasta haber relajado cada músculo del cuerpo.

La relajación en silla es una herramienta que desde que la aprendí me ha sido útil para lograr la relajación del cuerpo antes de entrar a escena. Gracias a ella comprendí que si existe rigor y conciencia plena en cada movimiento que se hace, la relajación del actor es puntual sin necesidad de llevar a cabo otro tipo de ejercicios físicos.

Posteriormente se explicaba la teoría de *El método*, teoría de algunas cuestiones psicológicas o se llevaban a cabo ejercicios de memoria sensorial dirigidos por la maestra. Si

---

<sup>16</sup> Véase el Apéndice 1.

<sup>17</sup> Véase el Apéndice 2.

<sup>18</sup> Lee Strasberg, *Un sueño de pasión: La elaboración del método* (Argentina: Emecé Editores, 1989).

ella no se encontraba, teníamos prohibido hacerlos por lo peligroso que puede ser en las emociones.

A mitad de semestre, se comenzó a trabajar una obra de teatro corta que primero se memorizó sin intenciones. El siguiente paso fue pasar por parejas al frente de la clase e interpretar el texto con las emociones que surgían a raíz de recrear el espacio en donde se desarrollaba la escena, la atmósfera, los olores, el clima y la temperatura de los objetos.

El miedo que sentía cada vez que debía pasar al frente era casi paralizante; la presencia de la maestra y los nervios de poner en práctica todo lo que estudiábamos me hacían sentir de ese modo. En alguna ocasión, Natalia Traven mencionó que el miedo que sentíamos hacia ella estaba relacionado a las inseguridades de cada una y uno de nosotros. Es decir que ella solo representaba esa inseguridad.

Sin embargo, al enfrentarme al ejercicio fui capaz de enfrentar también mis inseguridades. La nueva sensación de ligereza que se produjo en mí se debió a que me permití expresar libremente las emociones. Como decía Natalia mientras cada pareja estaba resolviendo la escena, “con lo que tengo voy”. A partir de estos ejercicios decidí que empezaría a utilizar el miedo creativamente y como una plataforma de creación. Una de mis maestras actuales de doblaje de voz también lo dice: “hay dos tipos de miedo: uno que te paraliza y otro que te impulsa”<sup>19</sup>. Yo elegí el segundo.

De manera complementaria cursé el *Taller de Actuación en Cine y T.V 1*; una de las materias más provechosas en cuestiones del mundo laboral, ya que durante el curso se explicó el funcionamiento de los *casting*, las características del material que como actores y actrices hay que tener (CV, fotos, *demo reel*) y consejos para dar una mejor imagen en el mundo profesional. También nos enseñó a relacionarnos ante la cámara por medio de ejercicios de simulación de *casting*.

Gracias al profesor Juan Pablo Villaseñor Rangel conocí los criterios de elección de un actor desde el punto de vista del director. Él mismo es director de cine, por lo tanto, daba consejos desde su experiencia y explicaba la forma en la que se trabaja. También nos habló del funcionamiento de la Asociación Nacional De Actores (ANDA) y las ventajas de darse de alta en ella.

---

<sup>19</sup> Love Santini, *El comediante: La risa llega a vencer las tristezas más grandes* (México: Santini Editorial, 2015), 96.

Por último, además de abordar el terreno del actor, también trabajamos el área de la comunicación con explicaciones y ejercicios de simulación de noticieros, reporteros, entrevistadores, apuntadores y actores de televisión.

A pesar de que la Facultad no cuenta con la utilería ni con el mobiliario óptimo para atender a lo que el cine y la televisión requieren, el profesor Rangel aprovechó al máximo los recursos que había a nuestro alcance, cubriendo el objetivo del programa, que propone “valorar el proceso de integración de los elementos actorales y de realización televisiva, como fundamento para el desarrollo de la formación del actor” y al mismo tiempo, proporcionándome buenas bases para el mundo profesional.

De *Expresión Corporal 3*, nuevamente con la profesora Nhorma Ortíz, resalto la especificidad que adquirí en mi motricidad y enseñanzas propias de la profesora como la noción de hogar, de pertenencia a la tierra (a un mismo núcleo del que todos somos parte y al que todos regresaremos), la responsabilidad de cerrar ciclos, la responsabilidad en general y el sustento de mis opiniones. Todos esos aprendizajes me otorgaron seguridad corporal y mental, modificando mi postura ante la vida.

También cursé *Historia del Arte Teatral Mexicano del Siglo XX*. Andrés Castuera Micher, el profesor, dividió el curso por décadas partiendo de los años 1900 hasta los 2000. A pesar de ser una materia de carácter teórico, él también compartía la visión de unir la teoría con la praxis en la enseñanza, como sucedió en los dos años anteriores.

Por medio de la representación lúdica teatral se expuso cada época. Gracias a estos ejercicios tuve el primer acercamiento a la pedagogía teatral que contribuyó a mi crecimiento como creadora escénica y como actriz.

Como complemento, se leyó un texto dramático relativo a cada época sobre el cual el profesor planteó situaciones hipotéticas, problematizando su representación escénica. Estos ejercicios de debate y reflexión estimularon mi imaginación y me proveyeron de herramientas resolutivas para el ámbito profesional. Además, son parte del pensamiento crítico teatral que se espera de una estudiante de la Licenciatura.

De forma abrupta, este fue el semestre interrumpido por el paro indefinido y después por la pandemia. No pudo ser concluido, pero a marchas forzadas y con rezago, seis meses después inició el nuevo semestre virtual en un intento de alinearse a las fechas del calendario universitario.

No sólo hubo que reconfigurar las estrategias pedagógicas, sino también la forma de pensamiento y emociones de cada estudiante y docente. La pandemia afectó de distintas formas a cada individuo; personalmente, dañó mi capacidad concentración en la lectura y mi capacidad de atención.

*Actuación 4*, una materia pensada originalmente para el ámbito teatral tuvo que ser adaptada por la maestra Natalia Traven al formato de cámara. No hubo necesidad de modificar los objetivos de su plan de estudios; la meta fue llegar al mismo resultado, aunque por diferente camino.

Según el plan de estudios, la última parte de actuación tiene como objetivo “desarrollar orgánicamente la creatividad del actor, al servicio del discurso teatral”<sup>20</sup> por medio de la contextualización de su trabajo en la puesta en escena y después comenzar a elaborar el informe del anteproyecto del *Laboratorio de Puesta en Escena 1*. En mi experiencia con Natalia Traven, se logró el objetivo desde su método. También retomó elementos del temario de *Actuación 3*, como la unidad 2 titulada “la creación actoral investigando recursos estilísticos de género y tono.”<sup>21</sup>, en donde por parejas, adaptamos la misma escena trabajada el semestre anterior a uno de los distintos recursos estilísticos del realismo: tragedia, comedia, farsa, simbolismo, grotesco y absurdo.

La práctica me permite comprobar la teoría. Este ejercicio, además de dejarme explorar a nivel actoral las particularidades de la farsa, también me dejó comprender las características de representación y los elementos de los demás estilos a partir de los ejercicios del resto de mis compañeros, añadiendo la actuación frente a cámara como un elemento no previsto en el plan de estudios, pero resuelto dadas las circunstancias.

Posteriormente, por parejas trabajamos escenas de nuestra elección que se exploraron a través de reuniones de Zoom independientes a la clase. Después de presentar las escenas al grupo, a cada pareja se le asignó un director escénico (uno de los compañeros), de manera que cada uno de nosotros fue director de la escena de otra pareja, como había ocurrido en *Fundamentos de Dirección 2*; la diferencia es que la dirección debía respetar el lenguaje y las indicaciones de *El método* de Lee Strasberg.

---

<sup>20</sup> Programas de estudio de las asignaturas del plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, 20 de junio de 2007. 106.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 104.

El nuevo enfoque de la dirección escénica me permitió atender en mi propio trabajo actoral los puntos que señalé en la pareja a la que dirigí y a adquirí mayor introspección y objetividad. Al mismo tiempo, la experiencia de tener a una directora puntualizando en mis emociones mientras actuaba con mi compañero fue más fructífera que cuando ensayábamos solos porque me hizo descubrir cosas que antes no notaba.

En *Taller de Actuación de Cine y T.V 2* el profesor Rangel se enfocó en la historia de la transición del actor de teatro al actor de cine. El recorrido finalizó con *El método* de Lee Strasberg, que complementó lo que yo comencé a trabajar desde *Actuación 3* con la maestra Traven.

El sexto semestre en línea concluyó y comenzó el séptimo, es decir, el último año de la carrera también de manera virtual.

Debido a que en este último ciclo ya no hay materias obligatorias de elección como actuación, inscribí *Expresión Verbal 1 y 2* con la profesora Carmen Mastache para continuar explorando y perfeccionando mi cuerpo; el instrumento de trabajo de la actriz y del actor.

El plan de estudios de *Expresión Verbal 1* tiene por objetivo “revisar, evaluar y reorientar los procesos técnicos para la utilización adecuada de la voz en la interpretación actoral”<sup>22</sup>, mientras que el de *Expresión Verbal 2* apunta a “explorar las relaciones factibles entre las posibilidades de expresión (verbales-corporales-faciales) para su aplicación en la interpretación actoral”<sup>23</sup>. La materia se impartió bajo el método de Kristin Linklater enfocado a actores y, al igual que sucedió con Natalia Traven, los objetivos de ambas partes de la materia se cumplieron, pero mediante el método de la profesora, no con los referentes propuestos en el programa del plan de estudios.

Mi experiencia con la materia fue fructífera a pesar de la virtualidad porque gracias a que la cursé, pude continuar ejercitando mis habilidades expresivas enfocadas a la voz desde una perspectiva que no conocía y que apuesta mucho a la «imaginación», un concepto con el que trabajé en mi primer año de estudios y que actualmente ya considero fundamental no solo en el desarrollo de la actriz y del actor sino también en la actriz y el actor consolidado.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, 195.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 197.

## El Taller de Integración y Creación Artística y El Laboratorio de Puesta en Escena

El plan de estudios propone dos materias de carácter obligatorio: El *Taller de Integración y Creación Artística 1 y 2* en el tercer año y el *Laboratorio de Puesta en Escena 1 y 2* en el cuarto y último año en lugar del área de elección (actuación en mi caso). Ambas previstas para el desarrollo de los estudiantes en sus respectivas áreas de estudio.

El *Taller de Integración y de Creación Artística (TICA) 1 y 2* tienen por objetivo “explicar, analizar y explorar en la práctica, la vinculación interdisciplinaria, colectiva y creativa propia del hecho escénico”<sup>24</sup>. Yo elegí el *TICA* de la maestra Regina Quiñones, quien propuso comenzar el curso conociéndonos a nosotros mismos. Después de mostrar quienes éramos ante el grupo, empezamos a asumirnos como un colectivo que tenía el fin común de hacer un montaje teatral. Para llegar a él, elegimos seguir el proceso colaborativo que establece Antonio Araujo<sup>25</sup>, un modelo que plantea la horizontalidad. Aunque al principio se ajustaba a mi idea de lo que era hacer teatro, conforme avanzó el curso comencé a percibir la falta de organización, constantes indecisiones, pérdida de objetivos, intromisión de un área de estudio en otra área (por ejemplo, opinión del área de dramaturgia en el área de actuación), etc. que sólo impidieron el avance del proyecto.

A pesar de lo anterior, el conocimiento en mi área de estudio sí se nutrió después de clases enteras charlando acerca de lo que a cada uno le importaba como estudiante, como joven, ciudadano y principalmente humano porque pude identificar que mi postura teatral y mi discurso como creadora escénica están dirigidos hacia la identidad latinoamericana.

Durante el transcurso del primer semestre, se votó para representar *300 Millones*<sup>26</sup> de Roberto Arlt como producto final del *TICA*. También se eligió al equipo de dirección escénica, de dramaturgia, de diseño y producción, de teatrología, y al elenco. Una vez establecidos los roles, las directoras trabajaron distintos ejercicios de exploración con el elenco para materializar sus ideas en escena, que en lo particular me sirvieron para poner en práctica los conocimientos actorales de ese momento.

Sin embargo, el proceso se interrumpió por el paro indefinido y la pandemia. Luego

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>25</sup> Antonio Araujo, “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem”. *Sala Preta* 6, n.º 6 (2006): 127-133.

<sup>26</sup> Roberto Arlt, *Trescientos Millones: Con un ensayo crítico de Cordova Iturburu* (Buenos Aires: Editorial Rañó, 1932).

llegó el cuarto semestre de forma virtual y hubo que readaptar las necesidades a los medios con los que disponíamos. A pesar del cambio de formato, resultó ser un semestre provechoso porque se logró desarrollar el área que a cada uno de los integrantes del grupo nos correspondía y entregar una puesta en escena que resolvió nuevos retos.

Ahora entiendo que el objetivo del *TICA* no es representar la obra teatral elegida (contrario a como se maneja y se concibe esta materia dentro del Colegio). El único trabajo que se tenía que hacer era el de exploración, justo como lo hicimos durante todo el primer semestre del taller.

También me doy cuenta de que la Unidad 3 del plan de estudios del *TICA 1* es exactamente igual a la Unidad 1 del plan de estudios del *TICA 2*, y la pregunta que me surge es: ¿por qué? No le encuentro sentido ni lógica repetir contenidos en ambas materias, pudiendo emplear las horas propuestas en contenidos más productivos y no repetidos, como lo que al final hicimos nosotros; el montaje escénico del texto seleccionado. Además, ya comprendí que el trabajo y las exploraciones llevadas a cabo en el *TICA* están previstas para continuarse trabajando y finalmente consolidarse en la materia subsecuente que es el *Laboratorio de Puesta Escena*, en donde ahora sí se propone trabajar en el montaje escénico del texto que fue elegido y explorado antes.

En cuanto al plan de estudios del *Laboratorio de Puesta en Escena 1*, este tiene por objetivo “organizar, realizar y presentar con calidad profesional, un boceto escénico de la puesta en escena de una obra completa”<sup>27</sup>, mientras que el *Laboratorio de Puesta en Escena 2* ya se dirige a “realizar y presentar la puesta en escena con calidad profesional, de una obra completa.”<sup>28</sup>.

El laboratorio de la maestra Natalia Traven siguió un modelo jerárquico en donde cada área de trabajo contó con un fin establecido en el montaje de la obra y debía limitarse a su tarea. Ninguna de las áreas tuvo permitido interferir en otra, solamente el director trabajó en coordinación con el resto de las áreas (asistentes de dirección, actuación, diseño, producción, dramaturgia y musicalización) para cuidar la coherencia de su propuesta escénica en todos los ámbitos.

---

<sup>27</sup> Programas de estudio de las asignaturas del plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, 20 de junio de 2007. 85.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 96.



En este primer semestre del laboratorio se fijó *1984*<sup>29</sup> de George Orwell como el texto que trabajaríamos a lo largo del semestre y posteriormente se asignaron los roles. El primer rol en establecerse fue el de las dramaturgas, el segundo fue el de la dirección escénica (que se eligió por medio de voto grupal con base a la propuesta visual y conceptual del montaje que cada candidato hizo).

El nuevo director eligió a sus asistentes de dirección y posteriormente se establecieron los roles de teatrología, de diseño (comprendiendo el diseño de vestuario y de maquillaje) y de producción (comprendiendo la elaboración de presupuesto, manejo y administración del dinero con la tarea de comprar todo lo necesario en cuanto a vestuario, utilería, iluminación y sonido). Por último, al elenco se le asignaron los papeles por medio de un *casting* realizado por el director y sus asistentes.

Todo lo anterior se llevó a cabo a dos meses de haber comenzado la clase, porque según el cronograma que se construyó, debíamos comenzar a grabar la puesta en escena en ese mismo semestre para que el siguiente pudiéramos continuar y estrenar el producto final un poco antes del término del semestre.

Yo me quedé con un personaje secundario, por lo que solo ensayé tres veces y grabé mi parte, ya que el plan de trabajo se decidió así; en el tiempo de clase los actores acudían a los ensayos bajo el cronograma del director y pulían las escenas. Posteriormente, cada actor grabó en su casa la parte que había ensayado y después se juntaron las escenas en postproducción. Como mi participación era mínima, otros tres compañeros y yo decidimos formar un equipo de musicalización para la obra.

Comenzó el segundo semestre y se continuó trabajando con los actores, diseñaron los promocionales y se crearon las redes sociales del laboratorio que titulamos *19+84=2021*.

Después de su estreno junto con el resto de los laboratorios, el proyecto virtual fue registrado en el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU). La obra calificó como finalista a mejor puesta en escena en la categoría de montajes estudiantiles dirigidos por docentes, pero no ganó.

Este modelo jerárquico me hizo notar que el trabajo fue conciso y efectivo, aunque, por otro lado, es verdad que no dio cabida a la exploración actoral, que era lo que a mí me

---

<sup>29</sup> George Orwell, *1984* (Barcelona: Ediciones Destino, 1957).

interesaba como actriz estudiante y tampoco fue flexible dados los tiempos que estábamos viviendo.

Después de una lectura detallada del plan de estudios de las cuatro materias, puedo agregar que la puesta en escena virtual de *300 Millones* producto del *TICA* de Regina Quiñones fue más allá de lo propuesto en el temario e incluso, más allá de las circunstancias del momento ya que resolvimos entregar un montaje final en medio de la pandemia por COVID-19 empleando las herramientas y valiéndonos de los medios con los que contábamos. Además, resolvimos trabajar de forma grupal, ya que, según el plan de estudios, se deberían haber formado equipos y cada uno haber entregado sus anteproyectos.

Respecto al Laboratorio, si se trata de cumplir sólo con los objetivos que plantea la materia, entonces me limito a decir que se lograron, aunque el proceso no haya sido provechoso para mis necesidades.

En conclusión, hay una falta de comprensión a nivel Colegio de Literatura Dramática y Teatro respecto a lo que cada una de las materias plantea. Los objetivos tanto del *TICA 1* y *2* como del *Laboratorio de Puesta en Escena 1* y *2* no están siendo diferenciados y tampoco se está respetando la ruta que se sugiere en el plan de estudios, o, por lo menos, así fue mi experiencia en ambas materias.

Como ambos procesos tuvieron el mismo fin, no hubo una ruta de aprendizaje por etapas. Sólo me queda la comparación entre los dos modelos sobre los que se trabajó en cada materia para llevar a cabo un proceso de montaje y utilizar el que mejor me convenga (u otro) en experiencias futuras.

No obstante, lo que el plan de estudios pretende con estas dos materias es pertinente para el desarrollo del actor, pues su buen aprovechamiento resulta beneficioso. En ambos procesos hubo mucho trabajo detrás y con él, la práctica tan necesaria para las actrices y actores. Además, gracias a los retos particulares de cada proceso, aprendí a resolver.

Hacer teatro significa trabajar en equipo y para lograrlo, debe existir respeto. Esta es la parte más difícil que por experiencia propia he visto en los *TICA* y en los *Laboratorios*. Afortunadamente, mis procesos se desarrollaron con profesionalismo a pesar de los inconvenientes naturales que se vivieron.

### Capítulo 3. Construcción actoral de *Amalia* en la obra *Yo soy Amalia*, de Américo del Río Ortega

La condición del apestado que muere sin destrucción material, pero con todos los estigmas de una enfermedad absoluta y casi abstracta, es idéntica a la condición del actor totalmente penetrado por sentimientos que no tienen beneficio o relación con la realidad. Todo en el aspecto físico del actor, como en el enfermo de peste, revela que la vida ha reaccionado hasta el paroxismo; y, a pesar de todo, nada ha ocurrido.<sup>30</sup>

Naturalmente, a la espectadora o al espectador no le preocupa el proceso que la actriz o el actor enfrenta en la construcción de su personaje, le interesa solo el resultado de este y disfrutar el momento en escena; que exista un sentido de verdad. Sin embargo, sí es el trabajo de la actriz y del actor concientizar sus procesos de creación. Esa es la manera en que podemos perfeccionar nuestro arte. Como decía Stanislavski:

¿Por qué el bailarín tiene que trabajar a diario sobre cada músculo de su cuerpo? ¿Por qué el pintor, el escultor, dedica diariamente un determinado tiempo para pintar, para plasmar, y considera irremediabilmente perdido el día que pasó sin que hiciera algo; mientras que el artista dramático tiene permiso para no hacer nada, pasarse los días muertos en los cafés, en compañía de damas hermosas, y esperar que, durante la noche, Apolo le arroje desde las alturas la inspiración? Vamos ¿acaso es arte eso en que los sacerdotes discurren como simples aficionados?

No hay arte que no exija virtuosismo, ni existe medida final, o definitiva, para este último.<sup>31</sup>

Crecí con una idea romántica de lo que es la actuación. Después de todo, mi seno familiar no pertenece al arte de la interpretación y ningún miembro de mi familia nuclear expresó interés en él, por ende, crecí con las falsas ideas que los medios dan y la falta de ética que considero que giran en torno a esta noble profesión. Hasta el día de hoy siguen perpetuándose sin responsabilidad las afirmaciones de que, para ser actriz o actor, no se necesita estudiar porque se nace con el talento o porque no es una profesión seria y, desafortunadamente, muchas de las personas del medio cargan consigo una desaprobación familiar que inconscientemente pone en duda la valía de sus estudios. No obstante, hay

---

<sup>30</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Lima: Colmena Editores, 2020), 42.

<sup>31</sup> Konstantin Stanislavski, *Mi vida en el arte* (La Habana: Arte y Literatura, 1985), 437.

quienes logramos probarnos a nosotros mismos que el estudio del teatro en cualquiera de sus áreas tiene tanta dignidad como cualquier otra profesión.

Quise ser actriz desde que tenía siete años. Antes de ingresar a la Carrera, me parecía poco útil e incluso una mala decisión asistir a una escuela teatral para aprender a actuar. Sabía perfectamente que nadie externo podía dominar mis emociones y sólo yo tenía la responsabilidad y capacidad de usarlas a mi favor. Después de reflexionar, hoy entiendo que esas creencias eran también una forma de restarle valía a la educación teatral y de ignorar su importancia, pero en ese entonces no lo sabía; aun así, decidí educarme a nivel profesional para ingresar al medio de manera “directa” y porque después de revisar el plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, advertí que la enseñanza de la historia del arte teatral abarcaba los cuatro años, es decir, que la teoría se combinaría con la práctica. Eso me terminó de atrapar, pues me gustan las bases teóricas.

Después de haber ingresado a la Facultad, creía que, al no haber nacido con el talento, la o el aprendiz de actuación debía intentar igualar a la actriz o al actor nato por medio de las técnicas actorales. Evidentemente, en los comienzos de mi licenciatura no visualicé que, gracias a los grandes exponentes del teatro, hoy existen herramientas y una serie de técnicas que surgieron desde la necesidad de hallar respuestas en torno al arte de la interpretación y con la finalidad de dar seriedad al estudio de esta, además de dar fin también a las falsas creencias del talento divino o nato. Después de la experimentación y posterior aplicación efectiva de las herramientas y técnicas, su función es apoyar a la actriz o al actor contemporáneo a manejar favorablemente sus emociones, su corporalidad, su voz y su pensamiento. Sin embargo, no fue hasta el tercer año de licenciatura cuando comprendí que como todo arte, toda profesión y todo oficio, el estudio de la actuación hace a la o al profesional.

Con el estudio viene la «disciplina»; una palabra que escuché repetidas veces de mis maestras y maestros a lo largo de la Carrera. De nada sirve la adquisición de los conocimientos si ese concepto no se asume como la clave de la actriz y del actor; tampoco si no se está dispuesta o dispuesto a trabajar duro.

La formación que tuve como actriz en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro tiene como base los preceptos del sistema para actores que Konstantín Stanislavski creó y que posteriormente Lee Strasberg complementó con el llamado *El método*. Estudié y

practiqué en la Facultad ambas propuestas con el mismo orden cronológico en el que surgieron, aunque no directamente de los autores, sino a través de dos profesores que fueron mis guías durante ese periodo de mi vida, como narré en el capítulo anterior.

A partir del estudio de la teoría y de la práctica actoral, con el tiempo fui haciendo un trabajo de selección que consistió en conservar los ejercicios que más me servían y desechar los que no me funcionaban a nivel interpretativo, por lo que decir que soy una actriz de método que se apega a uno de los dos teóricos sería erróneo. Tomo elementos de ambos, algunos los adapto a mis necesidades y además los complemento con las experiencias que voy acumulando en mi trayectoria como actriz.

Por ejemplo, hay algunos ejercicios del trabajo de Stanislavski y de Strasberg que sólo conocí por medio de la praxis y de los cuales no conocía el sustento teórico, por lo tanto, jamás entendí su utilidad para mi trabajo actoral y no pude aplicarlos. Actualmente, después de leer las bases teóricas de ambos autores, los ejercicios cobran sentido al grado de considerarlos prudentes y necesarios, sin embargo, Lee Strasberg se asegura de dejar en claro en su libro *Un sueño de pasión*<sup>32</sup>, que los capítulos en donde narra sus aportaciones a los descubrimientos de Stanislavski no son un manual de ejercicios que la actriz o el actor pueda llevar a cabo en su casa, es decir, que se necesita de la presencia de una persona capacitada bajo *El método* que pueda brindarle seguimiento y la o lo ayude en su desarrollo como creadora o creador artístico. Esa es otra de las razones por las que prescindo de ejercicios que tal vez me generarían más sensibilidad para actuar, pero que no puedo realizar sola, como bien se especifica.

A partir de aquí, me compete narrar el proceso que, aunque el público no ve, fue largo, introspectivo y difícil, pero también estuvo llenos de aprendizajes; sobre todo por tratarse de mi primer montaje profesional como egresada y al mismo tiempo, mi trabajo de titulación. El formato de este último hace que, por el carácter del trabajo, el desarrollo sea mucho más detallado y cercano a mí a diferencia de mis bitácoras de actriz, en donde registro cada proceso artístico que vivo, pero sin ese rigor académico-científico.

Antes de comenzar, es preciso aclarar que la construcción del personaje que desarrollaré abarcará desde que obtuve el papel de Amalia hasta la última función que se

---

<sup>32</sup> Lee Strasberg, *Un sueño de pasión: La elaboración del método* (Argentina: Emecé Editores, 1989).

transmitió vía Facebook el 21 de febrero de 2022; la única función que estuvo disponible a todo público y que es la misma que acompaña este trabajo de titulación.

Mi formación de cuatro años como actriz me permitió desarrollar un camino a seguir que no es definitivo, está sujeto a cambios que dependen del tipo de proyecto y sus propias necesidades. No obstante, la ruta general comienza con la lectura de la obra completa y posteriormente con el trabajo de memorización de las líneas de mi personaje. En este proceso no hago análisis del texto ni análisis de personaje. Sólo memorizo. También procuro no darle tonos ni intenciones en esta etapa, ya que en experiencias pasadas me ha predisposto y he condenado al personaje a la etiqueta de cómo es o cómo debe actuar.

Por otro lado, es imposible no generar una postura o no esbozar el carácter del personaje mientras se lee o al momento de finalizar la obra. Eso me sucedió cuando leí *Yo soy Amalia* por primera vez, pero me esforcé para dirigir toda mi atención a la trama de la historia.

El primer encuentro con el texto siempre es importante. En este caso fue una experiencia catártica. Es decir que, había algo en él y en los personajes que me hicieron sentir inconscientemente identificada más allá de lo evidente. Sin duda, el contexto de la obra y de mi realidad eran el mismo: la pandemia por COVID-19, pero también había algo en la actitud de Amalia que me unía a ella.

Los siguientes pasos se ajustaron con base en la organización y forma de trabajo del director, dentro de la cual el siguiente paso fue compartirle mis reflexiones generadas a partir de la lectura. Bajo su petición, respondí preguntas de cómo concebía el carácter de Amalia y el de los demás personajes. Evidentemente, ya no pude seguir mi método de creación de personaje en el orden al que estaba acostumbrada porque antes de haber conseguido memorizar el texto completo, el director también había comenzado ensayos solo conmigo en los cuales me pedía dar intenciones.

También es importante tomar en cuenta que desde que entré al proyecto sabía que tendríamos el tiempo limitado, ya que la primera fecha de estreno que se fijó estaba prevista para finales de enero o principios de febrero de 2022 y yo me integré oficialmente el 15 de enero al elenco. Entendía la premura del director.

Entonces, en el segundo paso del proceso memorizaba el texto y a la par, el director y yo teníamos ensayos sin acciones, sólo interpretaba los parlamentos dando las intenciones que yo percibía del personaje y a él le gustaron.

Cuando por fin tuve todo el texto memorizado, las intenciones trabajadas cuando ensayábamos con texto se modificaron porque aún me preocupaba más por la memoria que por la forma del personaje y tuve que volver a trabajar en la interpretación. A raíz de este problema, identifiqué que además de evitarme etiquetar al personaje memorizando el texto en primer lugar, también evito interpretar la forma.

Mi proceso creativo para construir un personaje busca dejar a un lado las formas, el hacer como que se hace y, por el contrario, hacer. Mi objetivo siempre es indagar en la complejidad del personaje, sentir la emoción y no ilustrarla, ya que, si se logra sentirla, el espectador inevitablemente se dará cuenta de ella. Algo que se trabajó mucho en el American Laboratory Theatre y que yo conservé como ideal de interpretación.

Por otro lado, ahora advierto que “los actores tienden a abordar cualquier papel sobre la base de suponer que se asemejan al personaje”<sup>33</sup>, como decían Lee Strasberg. Y al principio puede ser que tenga algo de cierto, porque se construye desde lo conocido, desde los referentes personales y lo que se ha visto o leído. La memoria (no me refiero a la memorización del texto), juega un papel importante en la construcción del personaje, como decía Stanislavski<sup>34</sup>. Sin embargo, como mencioné antes, nunca he tenido la experiencia de estar en un hospital por enfermedad y tampoco he tenido una convivencia cercana con las enfermeras.

¿Y por qué no considerar, como señala Antonin Artaud, que “los conflictos políticos, los cataclismos naturales, el orden de la revolución y el desorden de la guerra, cuando ocurren en el teatro se descarguen en la sensibilidad de quien los observa con la fuerza de una epidemia”<sup>35</sup>?

Aceptar la afirmación anterior significa darle un papel importante a la pandemia en mi construcción del personaje de Amalia, porque efectivamente, no se puede ignorar que

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, 102.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 73-74. En ella se puede leer que Stanislavski decía: “En el escenario, mientras hacía este papel, estos recuerdos vivos me guiaban e invariablemente despertaban en mí el impulso creador. Pero luego había perdido esos recuerdos, y conservado solamente los rasgos exteriores de la caracterización. Repetía maquinalmente los accesorios del papel y las señales físicas de una emoción que se había desvanecido...”. También señala: “Copiaba la ingenuidad, pero no era ingenuo. Movía los pies con rapidez, pero no sentía ese apremio interno capaz de causar pasos breves y rápidos”.

<sup>35</sup> Antonin Artaud, *El Teatro y su doble* (Lima: Colmena Editores, 2020), 44.

estuve inmersa en ella y que generé emociones fuertes a lo largo de sus puntos más críticos; conozco sus atrocidades.

Conocí a este personaje en un contexto lleno de dolor, incertidumbre y al mismo tiempo esperanza. Y es precisamente el contexto en el que se encuentran los personajes como el trato que surge entre ellos, lo que le dieron el sentido de verdad a mi interpretación. Quizá, para el enfermo, para el personaje y para mí nos unía ese vigor que puede ser también el último esbozo de vida.

Comenzamos a trabajar desde lo particular hasta lo general. Los primeros ensayos sólo eran entre el director y yo; de esa manera podíamos trabajar lo que él ya había trabajado con las otras actrices y el actor, y así lograr emparejarme al resto del elenco. Posteriormente comencé a tener ensayos con Milena (Magdalena Aguilar), la actriz que interpreta a Doña Rosa y otros con Cristina Tamayo, la actriz que en ese momento interpretaba a Beatriz. Poco a poco empezamos a ligar las escenas, pero aún faltaba atender al ritmo particular de cada escena.

Es verdad que después de comenzar a interactuar entre actrices y actor, todas y todos atendimos el siguiente paso: la utilización del vestuario que el director nos entregó a cada una de nosotras y nosotros. Después de todo, el nivel de dificultad sí incrementaba a cada paso que dábamos, por ejemplo, con el traje, que exige mucho a la persona que lo porta; en el caso de Amalia, está constituido de varias capas: primero el uniforme quirúrgico, después un overol desechable con la bata quirúrgica encima más la cofia quirúrgica, los lentes de seguridad y un cubrebocas KN95.

Con la intervención del vestuario, por tercera vez se modificó mi actuación debido a los retos que este implica, por ejemplo, el director hacía énfasis en la proyección de mi voz ya que el cubrebocas es una barrera de sonido que impedía que el micrófono captara mi voz sin suficiente proyección; otro ejemplo es la movilidad limitada que dan las tres capas del traje, además de que por primera vez comenzábamos a trabajar con el cuerpo y no solo con la voz.

Recuerdo la incomodidad que sentía las primeras veces que vestí el traje; sudaba en exceso, los lentes se me empañaban por efecto del cubrebocas y además sentía que me asfixiaba. Todo durante un ensayo por semana que por mucho duraba dos horas y media.



Desde ese momento, el respeto que le tenía a todo el personal del sector salud incrementó incluso cuando creía que ya no era posible.

Volviendo al tema, el estreno que estaba programado para finales de enero o principios de febrero se recorrió hasta marzo. Esto nos dio mucho más tiempo para concentrarnos especialmente en la parte técnica que expliqué en capítulo dos.

Tal vez parezca sencillo, pero hasta la última puesta en escena que presentamos a público (el 28 de noviembre de 2022) tuvimos problemas técnicos. Naturalmente, a lo largo de los ensayos sufrimos modificaciones constantes por cambios de espacio, de dispositivo, de iluminación o por simples desajustes imperceptibles al ojo humano pero evidentes ante la cámara. Además, por el reto que implica moverse e interactuar en el nuevo dispositivo sin perder la concentración y haciéndolo ver natural, dirigimos el trabajo hacia la familiarización de las actrices y actores con la plataforma, y que, sin haberlo percibido, poco a poco fuimos dejando en segundo plano otras cuestiones de la puesta en escena como el ritmo, las actuaciones y la organicidad entre las interacciones.

Una vez que se dominó el dispositivo, el director dividió los ensayos por escenas y citó a los actores que convergían en ellas. Después comenzaron a ser interactivos entre todo el elenco a manera de trabajar las cuestiones que se habían dejado en segundo plano. Fue en este punto del proceso cuando mi interpretación se modificó una cuarta vez debido al condicionamiento espacial que implica la interfaz OBS y a los nuevos estímulos que me generaban mis compañeros. Eso último es para mí parte del proceso natural de la construcción de mi personaje. La interpretación aporta y se deja permear también por la energía de la otredad en escena.

Poco a poco, entre todas y todos fuimos construyendo el esqueleto de la obra. Con cada ensayo, la concentración en los movimientos y en los diálogos de mi compañera o compañero de escena eran fundamentales para poder reaccionar con organicidad sin importar que no estuvieran conmigo presencialmente y sin importar tampoco las veces que pasáramos la misma escena. Para lograr eso, Stanislavski apela a la memoria emocional, es decir, el correcto almacenamiento de la emoción para ponerla al servicio del personaje en cada repetición; un concepto que me sirvió para comenzar a trabajar la emoción que se genera en Amalia desde la mitad de la escena XIII hasta el final de la obra, específicamente en el último diálogo de la joven, y que Lee Strasberg desarrolló a mayor profundidad en sus años como

director artístico del Actors Studio. Él propone que la memoria afectiva se divide en dos partes: la memoria sensorial y la memoria emocional (esta última es la misma a la que Stanislavski se refería) y que por medio de la ejercitación de la memoria sensorial se puede llegar a la memoria emocional.

La memoria sensorial se trabaja por medio de recreaciones de objetos imaginarios que, según Strasberg, ejercitan la imaginación de la actriz o el actor y apuestan por la percepción de todas las sensaciones que un objeto o un lugar le generan. De este modo, es seguro que, si la actriz o el actor está verdaderamente concentrado, en algún momento de su recreación una memoria emocional ligada a esas sensaciones se disparará. Es el trabajo de la o el intérprete aprender a identificar qué recreaciones le disparan esa emoción para que posteriormente aprenda a controlarla a su antojo. De esta forma, a la hora de trabajar un personaje, podrá disponer de esa emoción bajo las circunstancias del personaje mismo y de la obra. No obstante, al haber trabajado muy poco tiempo con memorias sensoriales en mi tercer año de la Carrera, no obtuve la suficiente preparación para dominar mis emociones por medio de esos ejercicios, así que debo valerme de otros medios. Además, tampoco intento trabajarlos por mí misma porque corro el riesgo de que en dado caso de liberar una emoción fuerte, no contar con la suficiente estabilidad emocional y victimizarme con la emoción en lugar de utilizarla de manera artística, y que además no pueda contenerme una persona profesional.

Con la comprensión y la empatía que había generado con el personaje de Amalia y aplicando la reformulación que Vajtangov<sup>36</sup> hizo del «sí mágico» de Stanislavski, trabajé la construcción de personaje. Hasta este punto del proceso, sentía que tenía Amalia en las manos; solo era cuestión de pulir los detalles que el director veía.

El estreno que estaba programado para marzo volvió a recorrerse sin fecha establecida. Después de cinco meses trabajando nos comenzamos a preparar para dar un preestreno a las personas involucradas en la intervención social “Teatro para los que nos curan: investigación, creación dramática y puesta en escena”. Necesitábamos conocer la opinión de todas las personas involucradas y yo particularmente, necesitaba la

---

<sup>36</sup> El «sí mágico» de Stanislavski incita a la actriz o al actor a imaginar qué es lo que él haría si estuviera en la misma posición que el personaje al que va a interpretar. Por otro lado, el director y actor ruso Eugeni Vajtángov reformuló el concepto incitando a la actriz o al actor a imaginar qué es lo que a ella o a él mismo lo motivaría a actuar de la manera en que el personaje lo hace.

retroalimentación de mis lectores de la titulación respecto a mi actuación para que, si había algún aspecto a modificar, tuviera el tiempo suficiente de hacerlo y nuevamente presentar mi interpretación el día del estreno abierto al público.

El 13 de mayo de 2022, el director anunció que la actriz que interpretaba a Beatriz había tenido que abandonar el proyecto, pero que ya contaba con una actriz que la supliría. Ese mismo día, Ximena Pulido se incorporó al elenco con sólo dos semanas faltantes antes del estreno.

Su interpretación de Beatriz era distinta a la de Cristina Tamayo. Eso también modificó mi interpretación de Amalia debido al cambio de estímulos que comencé a recibir de su personaje. Por otro lado, transité positivamente el cambio porque su concepción de personaje se acercaba más a la concepción que yo tenía de nuestras interacciones.

El 28 de mayo de 2022 presentamos el preestreno de la obra y asistieron tres de los lectores. Ni mi asesor ni el cuarto lector pudo asistir, sin embargo, las lectoras y el lector que estuvieron presentes me dieron sus respectivos comentarios. Todos fueron positivos respecto a mi actuación, solo un lector me pidió atender y cuestionar las tareas escénicas que llevo a cabo, así como cuidar el subtexto Amalia, sobre todo en los momentos en donde interactúa con la muerte o habla de ella, como la siguiente línea: “Hemos visto morir a mucha gente”<sup>37</sup>, dice Amalia. “Este momento debe ser algo mucho más profundo”<sup>38</sup>, enfatizó mi lector.

Su comentario no me tomó por sorpresa. Ya antes mi asesor, el maestro Horacio, me había señalado que en la parte donde Amalia se entera de que tiene COVID-19, “la reacción nunca es una no reacción” y que “lo que hay de la reacción a la transición es por lo que nos vamos a ganar un Oscar tarde o temprano”<sup>39</sup>. En su momento atendí a su indicación, pero se me complicaba esa parte de la obra. A pesar de eso, creí haber alcanzado el objetivo. No obstante, al volver a tener una indicación de mi lector en casi la misma parte de la obra, comprendí que yo no estaba reaccionando ante las circunstancias y, por ende, toda la parte que va desde la escena trece hasta el final de la obra carecía de verdad.

Reflexionando, me di cuenta de que no estaba entendiendo lo poderoso de la escena, de la emoción que se necesita para transitarla.

---

<sup>37</sup> Américo del Río Ortega, *Yo soy Amalia* (México: Sin editorial, 2021), 41.

<sup>38</sup> Véase el Apéndice 4.

<sup>39</sup> Véase también el Apéndice 4.

Traté de trabajar más con el «sí mágico» reformulado a partir de la pregunta que mi lector me hizo: ¿cómo yo, Gabriela, me enfrento a la muerte? específicamente desde la escena trece hasta el final de la obra. Poco a poco entrené mi concentración<sup>40</sup> para trabajar el desarrollo mental y emocional de Amalia, que va de una intensidad emocional contenida hasta la máxima expresión de ella. Pero no fue hasta que pasaron más meses que pude encontrar la emoción, cuando el director decidió abordar a cada uno de los personajes a partir de tres preguntas que en mi caso, tuve que responder desde la perspectiva de Amalia:

1) ¿Qué miedo tiene Amalia?

Que me vean fracasar

2) ¿Tiene algún secreto?

Un intento de suicidio, la muerte

3) ¿Cuál es su pasión en la vida?

Fotografiar a los demás

Antes de esto creía tener una interpretación completa, pero no contaba con el gran impulso creativo que se generó en mí después de responder estas tres preguntas. Mi actuación se volvió distinta, llena de matices que ya no distinguía antes. A partir de aquí, a pesar de no usar memorias emocionales, el trabajo que yo hago en Amalia consiste en ser ella, creer que soy ella. Puede leerse poco original, pero a continuación desarrollaré qué significó para mí “ser el personaje”:

¿Qué le preocupa a Amalia? (es decir, qué me preocupa a mí porque yo soy Amalia en este momento). Ya intenté suicidarme una vez, pero no lo hice porque elegí vivir y ahora que realmente quiero hacerlo porque siento que finalmente estoy haciendo lo que le dio motivo a mi vida (ayudar a la gente), me contagio de COVID y resulta que es muy posible que muera porque aún no hay cura; se sabe que la reacción general en gente joven no es mortal, pero cada cuerpo es distinto y la opción existe. Además, no sólo tengo COVID, también tengo Lupus eritematoso y esto hace mi caso aún más grave. No sé si voy a despertar después de la operación que me tienen que hacer, si voy a volver a abrir los ojos, si voy a

---

<sup>40</sup> La concentración es el primer paso de todo arte y procuro llegar a ella a través de la respiración. Boleslavski define la concentración como “the quality which permits us to direct all our spiritual and intellectual forces toward one definite object and to continue as long as it pleases us to do so” en Richard Boleslavsky, *Acting: The First Six Lessons* (New Delhi: General Press, 2020), 15. Es decir, “la cualidad que nos permite dirigir todas nuestras fuerzas espirituales e intelectuales hacia un objeto definido y continuar hasta que nos satisfaga”.

volver a ver a mi hermano; al ser humano que más amo en la vida. Todo lo que hice, todo por lo que luché se puede ir directamente a la basura. ¿Eso cómo me impacta a mí, Amalia? No a Gabriela, yo no tengo el referente cercano, pero Amalia sí tiene una historia de vida marcada por sus miedos, fortalezas y deseos.

La escena catorce representó desde el inicio un reto porque como el mismo director señaló, es una especie de epílogo, es “el comienzo del fin”. Un fin que se presenta en la siguiente escena sin una resolución y que, aún así, termina en un punto alto. Para mí, representa el clímax de la obra como actriz. Amalia siente miedo y dolor.

Es increíble la forma tan rápida en la que el ser humano olvida lo que duele, lo que lastima. Yo también he sentido mucho miedo de perder a alguien para siempre, miedo de enfrentarme a la muerte; pero ya no recuerdo la sensación. Ya ni siquiera recuerdo el malestar que viví en la pandemia. Por ello, cuando interpreto esas dos escenas no pienso en nada más que vivir el momento de cada palabra que pronuncio, no pienso en nadie más que en mi hermano Rafa y mi situación con él. No recurro a ninguna experiencia ni evoco ninguna emoción.

Como la lectora o el lector de este trabajo podrá ver, decidí concentrarme en esos tres ejes que el director me dio y no salirme de ellos. De este modo, mi estabilidad emocional está completamente protegida, y no por eso significa que no estoy prestándole mis emociones al personaje, sólo significa que encontré una vía distinta a la que propone el método de Strasberg. Sin embargo, el recrear la sensorialidad del espacio (el olor, la temperatura) sí es una herramienta que me funciona porque hace que a pesar de que lo único que me rodea es tela verde y mi computadora, pueda disponerme a la idea de estar en un ambiente completamente ajeno a mi cotidianidad y no actuar como yo, Gabriela Garciamoreno González lo haría y entrar directamente en la ficción que el espectador está viendo en su pantalla; un cuarto de la Unidad de Cuidados Intensivos (UCI).

Amalia comenzaba a tener vida propia y cada vez era más distante de mí, actriz. Lo cual era bueno, porque significó un desprendimiento de mis vicios personales depositados en el personaje. Finalmente logré distinguir al personaje de mí misma, a pesar de ser una obra contemporánea que se desarrolla a la par de la vida real.

Comencé a percibir cada situación en el texto de una manera distinta que se tradujo en un impacto emocional para Amalia diferente y, por ende, nuevas maneras de expresión. Adquirí también más libertad de expresión a pesar de las limitantes del dispositivo.

Había veces en las que «el estado de ánimo creador»<sup>41</sup> no aparecía, que es básicamente a lo que Strasberg busca dar respuesta y concreta en *El método*, pero contrario a las respuestas que Stanislavski y Strasberg dan, descubrí que releendo los tres ejes con los que trabajé, podía involucrarme con las emociones de Amalia durante todos los ensayos. De esta manera, cuando la interpreto, siento una conexión mental, corporal y emocional orgánica. Además, mientras más ensayos teníamos, más ejercitaba la forma de entrar y salir del personaje.

Finalmente, Lee Strasberg dice “existe el peligro de que la lectura del texto se vuelva el mayor incentivo para el actor; luego sus acciones serán apenas una ilustración del texto en lugar de derivar de la conducta del personaje”.<sup>42</sup> Cito lo anterior porque considero que explica exactamente lo me sucedió al principio de este proceso, cuando no lograba visualizar a Amalia como un personaje complejo que no solo recitaba las líneas de una u otra forma. Había una historia detrás y distintos incentivos que convergían para orillarla a hablar.

Peter Brook sabía muy bien que “una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dicta la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo, y se repite dentro del actor”<sup>43</sup>. Años más tarde, el actor Yoshi Oida comparte la misma idea con diferentes palabras: “...la expresión teatral no es un simple intercambio de texto entre actores, sino el descubrimiento de las motivaciones que subyacen en él y que provocan una conversación específica. En cierto sentido, las palabras vienen después.”<sup>44</sup>

Antes de los tres ejes que el director me marcó para trabajar, caí en el error de pensar que, a partir de la palabra, el carácter, la personalidad, las emociones y las intenciones de Amalia se desarrollaban. Fue gracias a que comencé a concebir a Amalia como un ser humano al igual que yo y no como un personaje que solo existe dentro de la obra sin un

---

<sup>41</sup> Lee Strasberg, *Un sueño de pasión: La elaboración del método* (Argentina: Emecé Editores, 1989), 75. Denominado así por Konstantín Stanislavski, el «estado de ánimo creador», es un estado en el que se encuentra el cuerpo del actor que deja que la expresión y la inspiración surjan y fluyan mejor.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>43</sup> Peter Brook, *El espacio vacío* (Barcelona: Ediciones Península, 2019), 25-26.

<sup>44</sup> Yoshi Oida, *Un actor a la deriva* (México: Ediciones El Milagro, 2003), 23.

trasfondo que puede trascender el texto y utilizarlo como lo que Brook y Oida mencionan, un resultado de lo que subyace en el interior de la persona.

Bajo circunstancias diferentes, me habría apegado más a las herramientas que adquirí en mis clases del *método*, en donde lo primero, como mencioné al principio, es memorizar el texto sin prejuicios y después, antes de cada ensayo, trabajar con la relajación del cuerpo en una silla. Posteriormente, al entrar a la escena del ensayo, se recrea el espacio con la sensorialidad dispuesta a la percepción de los olores, de las sensaciones al tacto, de los sonidos y de lo visual. A partir de ahí, se trabaja el texto con las emociones que vengan, sin limitantes.

Le tengo un cariño especial al *método* de Lee Strasberg (a pesar de no seguirlo al pie de la letra en mi trabajo actoral). Esto se debe a que mi primera y hasta este momento única crisis teatral en donde no le encontraba sentido a la profesión, fue superada cuando entré en contacto con él. Sin saberlo, llamé a una puerta que me condujo a un mundo de posibilidades actorales que no conocía. Recuerdo que sentí mucho miedo, pero después de todo, era una buena señal porque significaba que habría un cambio significativo que me estaba demandando salir de mi lugar seguro. “Mientras tomaba mis apuntes, pensaba, aquí está la verdad. Este es el significado y la verdad del teatro”<sup>45</sup> Eso no lo dije yo, lo escribió Lee Strasberg cuando comenzó sus clases en el American Laboratory Theatre, pero expresa de forma precisa lo que sentía en mis clases; pensaba que ahí es donde debía estar, eso era por lo que siempre había querido ser actriz. Yoshi Oida también expresó en su libro *Un actor a la deriva* que “Cuando llegó esta segunda invitación, la percibí como una mano que se extendía para ofrecerme ayuda justo cuando había perdido toda esperanza.”<sup>46</sup>, refiriéndose a cuando fue invitado por Peter Brook a participar en el Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) de París. Los aprendizajes que adquirí del *método* fueron equivalentes a lo que esa segunda invitación fue para él.<sup>47</sup>

Curiosamente, este *método* del arte interpretativo fue lo único que se alineaba a una de las ideas que tenía de la actuación antes de entrar a la carrera; la actriz y el actor son los

---

<sup>45</sup> Lee Strasberg, *Un sueño de pasión: La elaboración del método* (Argentina: Emecé Editores, 1989), 91.

<sup>46</sup> Yoshi Oida, *Un actor a la deriva* (México: Ediciones El Milagro, 2003), 54.

<sup>47</sup> Me pregunto si todas las actrices y actores vivimos ese momento de desesperanza en algún punto de nuestras carreras. Sigo creyendo que el teatro es tan miseroso, bello e imponente, al igual que lo son las mejores cosas de esta vida.

únicos capaces de conocer sus emociones, no hay escuela que pueda enseñar a actuar si sólo uno mismo puede controlarlas. Hoy en día sigo creyendo que es cierto, la diferencia es que ahora sé que sí existió alguien que dedicó gran parte de su vida a teorizar una serie de propuestas y ejercicios que tienen como objetivo ayudar que la actriz o el actor tenga dominio total de sus emociones. Así que demostrarme que existe una manera de responsabilizarse y educar las emociones a voluntad propia es la mayor aportación a mi vida en el arte.

Por otro lado, es cierto que también buscaba las formas por medio de la observación de todas las personas que me rodeaban. La observación de sus gestos, la atención a los tonos de voz con los que expresaban ciertas emociones era el trabajo que yo creía que me conduciría a una buena representación de los personajes en escena, sin embargo, no advertí en su momento que las personas somos cambiantes y que una emoción puede ser expresada de muchas maneras. Desde que conozco *el método*, evito casarme con las formas o el deber ser. Amalia está construida desde lo que Strasberg llama «la necesidad orgánica de expresarse», la cual busca evitar las conductas condicionadas por nuestro entorno social, y, por el contrario, apela a «la motivación emocional» del personaje.

Sin embargo, no por lo anterior debe entenderse que considero erróneo el proceso de trabajo en la construcción de Amalia. Creo firmemente en que nada de lo vivido debe pasar desapercibido ni suceder en vano. Siempre se pueden obtener aprendizajes, los cuales abren las puertas a distintos panoramas. Una de las cosas que mencioné casi al inicio de este capítulo es que no me considero una actriz de método porque solo tomo los elementos que me sirven de los teóricos con los que dialogo. Por ello, si al final llego al resultado deseado, no me genera problema salir de los lugares conocidos. De este proceso aprendí que mis conocimientos y los de otras personas me complementan como actriz profesional y que, como en el caso particular de Amalia, los motores del personaje se pueden averiguar a partir de preguntas concisas, que son los pilares esa vida ficticia a la que la actriz o actor da vida y que pueden ser suficientes para guiarla o guiarlo en la construcción del personaje.

Para la construcción del personaje tuve que poner en práctica todas las herramientas que adquirí a lo largo de la carrera, pero, sobre todo, aprendí muchas cosas nuevas de este proceso. Aspectos que solo se aprenden en la práctica y no en un salón de clases, como la resolución de problemas.



En resumen, mi trabajo actoral está constituido por diversas técnicas, conceptos, aprendizajes, pero la base es el autoconocimiento. Esto lo aprendí implícitamente en la carrera.

Estoy segura de que la actriz y el actor debe conocerse a sí misma o a sí mismo, es decir, debe estar en contacto con sus emociones, con la forma en la que expresa, en la que percibe, en la que reacciona y responsabilizarse de ellas. De lo contrario, será difícil que logre interpretar a un personaje.

La consciencia de las carencias y de las fortalezas le dan honestidad a mi existencia. Y si hay honestidad, hay libertad para actuar. No hay espacio para el juicio que oprime la expresión, sólo para el que conduce a un camino de crecimiento personal.

De esta manera, así como hay verdad en mí, también habrá verdad en mi personaje.

Ya en escena, la herramienta que más me funciona es la respiración controlada. Gracias a ella puedo concentrarme, es decir, estar presente en el momento, vivir en el aquí y en el ahora.

Como la lectora o el lector podrá ver, el recorrido para interpretar a Amalia como un ser tridimensional fue extenso. Primero comenzó por entender que se trataba de una persona como yo, con motivaciones, decepciones, sueños, anhelos, éxitos, fracasos, frustraciones, etc. y luego, vino el trabajo de construir su actitud, sus reacciones, su voz, sus gestos y sus ademanes con mi cuerpo. Ella se volvió parte de mí. Después de todo, mis emociones sí están a su voluntad y habitarla pasó a ser parte de mi cotidianidad.

Yo soy Amalia. En verdad lo soy. Lo he sido durante más de un año. Todos los sábados del 2022 después de las 6 pm me convierto en ella. Me convierto en esa chica que tiene la misma edad que yo, pero que vive en circunstancias completamente distintas a las mías y que incluso hasta podría catalogarlas como ajenas a mi cotidianidad. Aunque claro, después de tanto tiempo de conocerla y de construirla, he encontrado más similitudes que diferencias; como el continuo enfrentamiento con la muerte, el miedo a no ser capaz, al fracaso y al escudriñamiento de la gente, pero al mismo tiempo esas latentes ganas de ayudar a los otros, mientras que, como un profundo secreto, nos estamos ayudando a nosotras mismas.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Gabriela Garciamoreno Gonzalez, colaboración en Memoria de la intervención social “Teatro para los que nos curan” (En prensa).

El extracto anterior aparecerá en la memoria de la intervención social “Teatro para los que nos curan”, un texto que escribí para testimoniar mi experiencia en el proyecto. Será editado por el Centro de Enseñanza Para Extranjeros (CEPE) y publicado. En él se recopilarán las memorias del director, de cada actriz, del actor participante y de las personas involucradas en el proyecto, sin embargo, no sé la fecha ni bajo qué título será publicado, pero será uno de los resultados del proyecto PAPIIT IN401021.

No importa de cuánto tiempo distemos desde que Diderot escribió *La paradoja del comediante*<sup>49</sup>, para mí sigue siendo importante pensar en la paradoja cuando se me cuestiona sobre mi profesión. ¿El actor debe experimentar las emociones o sólo debe retratarlas sin experimentarlas? Por primera vez, tengo una postura ante este cuestionamiento. Es gracias a la práctica que me ha hecho probar y en buena parte, al largo proceso que atravesé en la construcción de Amalia.

No sé si algún día yo pueda retratar la emoción sin experimentarla como actualmente lo hago en todo el cuerpo, en los músculos y sobre todo en el momento. También soy consciente de que mi arte se pulirá y perfeccionará con el tiempo, porque sé que nunca se deja de aprender en la vida. Cada día que pase seré más vieja y tendré más experiencia y conocimientos, pero por ahora, mi concepción actual de lo que es la interpretación se sintetiza bien por medio de esta frase de Yoshi Oida: “Si mi interior se convertía en agua o en fuego, la forma externa llegaría por sí misma.”<sup>50</sup>

Así que mientras la sangre corra por mis venas, la energía corra por mi cuerpo y tenga algo que expresar, pondré toda emoción en juego. Después de todo, “siempre que tengo algún relato patético que hacer siento que se me turba el corazón, la cabeza; se me traba la lengua, se me altera la voz, mis ideas se descomponen, mi discurso se suspende; balbuceo, me doy cuenta de ello; las lágrimas me corren por las mejillas, y me callo”.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Denis Diderot, *La paradoja del comediante* (México: Editorial Fontamara, 2016).

<sup>50</sup> Yoshi Oida, *Un actor a la deriva* (México: Ediciones El Milagro, 2003), 27.

<sup>51</sup> Denis Diderot, *La paradoja del comediante* (México: Editorial Fontamara, 2016), 95.

## Conclusiones y reflexiones

Como egresada de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, poseo la experiencia de cuatro años de carrera, además de los nuevos conocimientos prácticos que adquirí en el trabajo de la puesta en escena profesional *Yo soy Amalia*. Gracias a ello, he reflexionado y llegado a ciertas conclusiones que desarrollaré en esta última parte del trabajo.

Una de las cosas que advierto del plan de estudios en el área de actuación, es que la bibliografía básica y complementaria se repite a lo largo de todas las materias. Algunos títulos se agregan en ciertos semestres y luego desaparecen o se quedan como parte del repertorio hasta el final. Esto me parece poco organizado, ya que, después de todos estos años, hoy considero que la mejor ruta de conocimientos para el área de actuación es abordar la materia por épocas y autores, no por conceptos. De esta manera, a la alumna y al alumno se les ofrecería un orden cronológico que contextualice las actrices, los actores y teóricos del momento con sus respectivas aportaciones al teatro, dando como resultado una mayor comprensión de los cambios en la actuación a través del tiempo; así, podrán elegir los elementos que mejor le funcionen para su propio arte.

Por otra parte, me parece importante enfatizar lo problemático que es no respetar el temario. A partir de esto se desencadena una falta de bases sólidas y por consecuencia, una falta de comprensión respecto a la actuación.

Es cierto que la UNAM otorga a sus docentes la libertad de cátedra, no obstante, considero que hay una falta de entendimiento respecto a su funcionamiento, que consiste en el derecho del docente a realizar su actividad de enseñanza en forma profesional y respetuosa, sin restricción por su orientación ideológica o preferencia política. Es decir, no se impone una ideología determinada al docente, quien, por ende, tiene derecho a expresar sus convicciones, aunque puedan disentir y tomar distancia de las políticas gubernamentales o ideológicas prevalentes; con ello se contribuye al avance del conocimiento científico, social y cultural, por cuestionarse el statu quo. Esta libertad, sin embargo, encuentra una clara delimitación en los planes y programas de estudio, así como en la reglamentación del proceso de enseñanza que la organización educativa ha establecido y que el docente está obligado a observar y cumplir, sin demérito de que exprese sus opiniones sobre los mismos.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Raúl Aguilar y Melchor Sánchez, "La libertad de cátedra: ¿una libertad malentendida?". *Investigación en Educación Médica* 4, n.º 15 (2015): 173, <http://riem.facmed.unam.mx/index.php/riem/article/view/98/100>.

No por lo anterior debe creerse que concibo la diversidad de enseñanza como un problema, muy por el contrario. Pienso que, de cuantas más herramientas dispongamos, como decía mi profesor Miguel Ángel Morales, más opciones tendremos como actores, sin embargo, también considero que no tener rigurosidad académica genera desigualdad de conocimientos en los alumnos y nos pone en desventaja en el campo laboral. No obstante, también señalo que la universitaria y el universitario tienen la responsabilidad de complementar su aprendizaje con la bibliografía complementaria o extra, por lo que la calidad de la enseñanza se construye por medio del enseñante y también del estudiante.

En mi experiencia, como mis maestros de actuación se basaron en las ideas propuestas por dos teóricos del teatro íntimamente relacionados, Konstantin Stanislavski y Lee Strasberg, mi aprendizaje actoral tuvo mucha coherencia.

Cuando era estudiante, no entendía por qué ciertas profesoras y uno que otro profesor nos pedían hacer bitácoras de las clases prácticas. Actualmente, sé que esos escritos son documentos valiosos porque registran mi proceso como aprendiz de actuación y que, sin saberlo, ayudaron en mi proceso de construcción de Amalia y a la redacción de este trabajo de titulación gracias a los ejercicios prácticos y a la teoría depositada en ellas.

Retomando la teoría, otro aprendizaje adquirido es que esta y la práctica no son ejes paralelos. Para fines de pedagogía teatral, lo mejor es que trabajen en conjunto; eso ayuda a desarrollar la creatividad de la y del aprendiz.

En el terreno de la virtualidad, las materias que más me preocuparon son las de modalidad práctica, ya que encontraba difícil la transición de lo presencial a lo virtual. Afortunadamente, el esfuerzo y empeño que cada docente puso en la impartición de sus clases son dignos de reconocer. Puedo constatar que todas y todos mis maestros adaptaron con éxito sus clases y lograron transmitir los conocimientos de manera óptima.

En retrospectiva, conté con bases sólidas en mi primer año de carrera; mismas que me acompañaron por el resto de los años para luego dejarse complementar por nuevos y valiosos conocimientos. Actualmente entiendo bien la importancia de la educación teatral.

A pesar de haber formado parte de una generación con diversos obstáculos en su contra, finalmente parece que, en lugar de detenerme, los utilicé a mi favor. La victimización no propone soluciones, ni respuestas, ni salidas. Los sucesos forman parte de la identidad de las personas y es gracias a ellos que me convertí en la profesional que hoy soy.

Si miro al pasado, me encuentro con que durante mi carrera fui tímida. Estaba llena de miedo, pero gracias a todas las enseñanzas que obtuve, comencé a trabajar en mi persona y logré concientizar esas barreras que me impidieron durante tanto tiempo ser la aprendiz de actriz que hoy me hubiera gustado ser. No obstante, mi participación en esta obra significa, entre otras cosas, que finalmente logré sobreponerme al miedo (aprendí a controlarlo por medio de la respiración, que, a su vez, me lleva a tener el cuerpo relajado) y a expresar creativamente con mi emoción.

Lo anterior solo fue posible debido a que durante toda la Licenciatura obtuve el principal y más importante conocimiento con el que una actriz debe contar; el autoconocimiento. Gracias a él trabajé, sigo y seguiré trabajando en mis debilidades y en mis fortalezas. Hoy más que nunca quiero subir a las tablas y nunca parar de aprender. Este es el camino que elegí.

Ya en el proceso de construcción del personaje Amalia, todo lo que aprendí de mis mentores cobró completo significado. También puse en práctica la «resiliencia»; un concepto muy mencionado en mis clases a partir de la pandemia que considero que hay que tener como seres humanos y que es clave en la actriz y en el actor, pues mientras más flexibles y adaptables seamos ante las circunstancias, mayores posibilidades creativas tendremos; como bien lo dijo alguna vez Bruce Lee, pero con otras palabras: “Vacía tu mente, se amorfo, moldeable, como el agua. Si pones agua en una taza, se convierte en la taza, si pones agua en una botella, se convierte en la botella. Si la pones en una tetera, se convierte en la tetera. El agua puede fluir o puede golpear. Sé como el agua, amigo mío”.<sup>53</sup>

Mis profesoras, profesores y yo misma, logramos sobreponernos a las circunstancias de la pandemia. Toda la Universidad lo hizo. Eso se vio reflejado en trabajos como la intervención social “Teatro para los que nos curan”, en marco del proyecto PAPIIT IN 401021, la cual tuvo como objetivo conmover y modificar a un público específico.

El estreno de la obra que tuvimos el 28 de noviembre de 2022 ante el personal del IMSS fue el resultado de un trabajo en conjunto de mucho tiempo y el recibimiento que tuvo me dice que pude llevar a cabo de manera efectiva los aprendizajes que adquirí durante cuatro años de carrera y lo que trabajé durante más de un año como actriz en el proyecto. La reacción

---

<sup>53</sup> Pierre Berton: *Bruce Lee: The Lost Interview* (Canadá: Elsa Franklin, 1994), Video.

de nuestro público del sector salud (al que está dirigida la obra) fue conmovedor por el diálogo que se abrió con los presentes al finalizar el montaje.

Hubo comentarios positivos en donde se señalaba lo bien lograda que estaba la historia y la representación de cada personaje. También se mencionaron algunos problemas técnicos del dispositivo que utilizamos, sin embargo, no se señalaron como impedimento de la transmisión del mensaje, que como mencioné al principio, es lo más importante de nuestro proyecto.

De la última representación que tuvimos el 21 de febrero de 2023, la primera abierta a todo público, también obtuvimos comentarios positivos. Mi personaje contó con buen recibimiento y es gracias a todos los comentarios que se leyeron en la mesa de diálogo que se abrió al final de la representación que lo supe.

Si bien cada comentario fue gratificante, hubo uno en específico que me hizo saber que llevé a mi personaje por buen camino. Se trata del comentario de la enfermera y pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas; Eva Nicolás, participante del proyecto desde el inicio, dando su testimonio y ayudando al resto del elenco a entender más acerca de su profesión. Ella señaló que su hija, quien también es enfermera y que comenzó a laborar bajo las mismas circunstancias que Amalia en la obra, no podía parar de llorar producto de la identificación que sintió con mi personaje.

Para mí, lograr esa catarsis en una persona que pertenece al público al que el proyecto está dirigido, es haber cumplido con mi objetivo en este proceso. Y aunque sé que no significa que ya no necesito seguir aprendiendo a lo largo de mi trayectoria profesional, para fines de esta titulación, me gratifica expresar que la obra teatral producto de la intervención social “Teatro para los que nos curan: investigación, creación dramática y puesta en escena” cumplió su objetivo y yo, como actriz, al haber construido una Amalia tridimensional, también. Además, el haber resuelto cada obstáculo del proceso me demuestra que soy una actriz correctamente preparada y que tengo la capacidad de hacer lo que tanto amo, así como también aprendí que confiar en mi equipo de trabajo, lleva al proyecto por buen camino.

Aún recuerdo el incontenible llanto que se produjo en mí la primera vez que leí el texto; lloré sin más explicación que la sensibilización de mi emoción. No imaginé que, con mi interpretación de Amalia, lograría producir el mismo efecto en algunos espectadores, incluidos a los que va dirigido el proyecto, a los que nos curan.

## Bibliografía

- Aguilar Raúl, Sánchez Melchor y Fortoul Teresa I., “La libertad de cátedra: ¿una libertad malentendida?” *Investigación en Educación Médica* 4, n.º 15 (2015):173, <http://riem.facmed.unam.mx/index.php/riem/article/view/98/100>.
- Araújo, Antonio. “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem”. *Sala Preta* 6, n.º 6 (2006): 127-133.
- Arlt, Roberto. *Trescientos Millones: Con un ensayo crítico de Cordova Iturburu*. Buenos Aires: Editorial Rañó, 1932.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Lima: Colmena Editores, 2020.
- Berton, Pierre. 1994. *Bruce Lee: The Lost Interview*. [Video]. Canadá: Elsa Franklin.
- Boleslavsky, Richard. *Acting: The First Six Lessons*. New Delhi: General Press, 2020.
- Brook, Peter. *El Espacio Vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 2019.
- Del Río Ortega, Américo. *Yo soy Amalia*. México: Sin Editorial, 2021.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. México: Editorial Fontamara, 2016.
- Garciamoreno Gonzalez, Gabriela. *Memoria PAPIIT*. México (Sin Editorial, Sin Año)
- Oida, Yoshi. *Un actor a la deriva*. México: Ediciones El Milagro, 2003.
- Orwell, George. *1984*. Barcelona: Ediciones Destino, 1957.
- Pérez, Margarita, Manuel Romero, Ella Suárez y Nicolás Vaughan. *Manual de citas y referencias bibliográficas: Latino, APA, Chicago, EIII, MLA y Vancouver*. 2.ª ed. Bogotá: Editorial Kimpres Ltda, 2015.
- Dirección General de Asuntos del Personal Académico. “Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT): Convocatoria 2021”. *Gaceta UNAM* 5130, n.º 5130 (2020): 22, <https://www.gaceta.unam.mx/wp-content/uploads/2020/06/200608.pdf>.
- Programas de estudio de las asignaturas del plan de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, 20 de junio de 2007.
- Santini, Love. *El comediante: La risa llega a vencer las tristezas más grandes*. México: Santini Editorial, 2015.
- Stanislavski, Konstantin. *Ética y disciplina / Método de acciones físicas (Propedeutica del actor)*. México: Escenología Ediciones, 2016.
- Stanislavski, Constantin. *Manual del actor*. México: Editorial Diana, 1987.

Stanislavski, Konstantin. *Mi vida en el arte*. La Habana: Arte y Literatura, 1985.

Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión. La elaboración del método*. Argentina: Emecé Editores, 1989.



## Apéndices

### Apéndice 1

Octubre 6 / 2017

Hoy por fin pude ver el trabajo de Peter Brook. Su teatro es diferente, pero poderoso.

Al final de la obra tuve la oportunidad de hablar en inglés con uno de sus actores. Qué nervios, ¡pero lo logré! Le dije que admiraba mucho a Peter Brook y le pregunté cómo era la experiencia de trabajar bajo su dirección, a lo que él respondió que era una experiencia incomparable y que era muy profesional.

Después le conté que soy estudiante de teatro y que desde que era pequeña esto era lo que me apasionaba. Se sorprendió y me felicitó por mis estudios, luego me dijo que es una profesión que provoca mucho miedo y que este nunca se va, sin embargo, si se aprende a dominarlo, se logran grandes cosas.

### Apéndice 2

Emoción primaria	Máscara emocional (Desplaza la emoción)	Expresiones emocionales
	Enojo	Reír
	Ira	Llorar
Miedo	Alegría	Gritar
Dolor	Amor	Hablar
	Tristeza	
	Odio	
	Angustia	El cómo de la acción le va a dar la cualidad
	Ansiedad	

### Apéndice 3

Junio 3 / 2022

La vanguardia nunca es aceptada hasta que su vuelve canon.

Reflexión: No había forma de expresar el teatro digitalmente. Mientras se hace, se está estudiando.

Nadie ha hablado de esta forma de hacer teatro, pero esto es teatro virtual EN SERIO. Es nuevo y exploratorio.

La verdad no es igual a la verosimilitud.

Ya no ver este proyecto como fuera de tiempo, sino como el producto de algo que se trabajó durante el confinamiento.

#### **Apéndice 4**

Mayo 28, 2022

Es un lugar en donde hay tensión

Hay que tener objetivos nítidos mientras estamos hablando → Tareas escénicas, ¿qué estoy haciendo?

Los videoblogs son naturales. Es honesto.

Lo técnico nos gana, ¿cómo voy hacer para comunicar lo que quiero?

¿Cuál es el conflicto?

Debe fluír la energía, la emoción y la sensibilidad entre todos los actores

“Hemos visto morir a mucha gente” → Este momento debe ser algo mucho más profundo.

Hay un cambio en el personaje → Escarbar más porque queda muy superficial

En general el subtexto está descuidado → ¿Qué quiere decir el personaje cuando dice lo que dice?

¿Con qué objetivo y de qué manera queremos llegar al público? No estamos logrando tocar.

Tenemos todo en contra como actores.