



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

OBRA ARTÍSTICA

Proceso de creación de los personajes de la obra teatral: *Rosa de dos aromas.*

Que para obtener el título de:
Licenciadas en Artes Teatrales

Presentan:
Taide López Sánchez y Alison Itzel Sepúlveda López

Asesora:
Mtra. Suriday Ugalde Pérez

Toluca, Estado de México, 2023.

ÍNDICE GENERAL.

Introducción.	4
CAPÍTULO 1 Emilio Carballido, la elección y análisis de la obra teatral <i>Rosa de dos aromas</i>.	
1.1 Emilio Carballido y la elección del texto teatral <i>Rosa de dos aromas</i> .	7
1.2 Análisis de la obra teatral <i>Rosa de dos aromas</i> .	8
1.2.1 Análisis del personaje Gabriela.	10
1.2.2 Análisis del personaje Marlene.	16
CAPÍTULO 2 Herramientas de la técnica teatral realista basadas en el libro <i>El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia de Konstantín Stanislavski</i>.	
2.1 Dilettantismo, arte y oficio de la escena.	21
2.2 Acción. El sí. Las circunstancias dadas.	22
2.3 La imaginación.	24
2.4 La atención de la escena.	26
2.5 La liberación de los músculos.	28
2.6 Unidades y tareas.	29
2.7 Fe y sentido de la verdad.	30
2.8 Memoria emocional.	32
2.9 Comunicación.	34
2.10 Adaptación y otros elementos, cualidades, aptitudes y dones del artista.	35
2.11 Fuerzas motrices de la vida psíquica.	36
2.12 La línea de las tendencias de las fuerzas motrices internas.	37
2.13 La actitud escénica interna.	39
2.14 La supertarea. La acción transversal.	40
2.15 El subconsciente y la actitud escénica del actor.	41
CAPITULO 3 Creación de los personajes de <i>Rosa de dos Aromas</i>: Marlene y Gabriela.	
3.1 Creación de personaje Marlene por Taide López Sánchez.	43

3.1.1 Desarrollo de las herramientas propuestas por Stanislavski en el libro <i>El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia</i> para la creación de personaje de Marlene.	44
3.1.2 Exploración escénica para la creación.	51
3.1.3 Momentos de la escena que son detonantes en la creación de personaje.	52
3.1.4 Tablas elaboradas para reconocer otros elementos para la creación.	53
3.1.5 Conclusiones del trabajo de creación de personaje.	58
3.2 Creación de personaje Gabriela por Alison Itzel Sepúlveda López.	60
3.2.1 Desarrollo de las herramientas propuestas por Stanislavski en el libro <i>El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia</i> para la creación de personaje de Gabriela.	61
3.2.2 Exploración escénica para la creación.	68
3.2.3 Momentos de la escena que son detonantes en la creación de personaje.	69
3.2.4 Tablas elaboradas para reconocer otros elementos para la creación.	71
3.2.5 Conclusiones del trabajo de creación de personaje.	75

CAPÍTULO 4 Recontextualización y proceso de gestión, producción y difusión de la puesta en escena *Rosa de dos aromas* de Emilio Carballido.

4.1 Recontextualización por Suriday Ugalde Pérez.	78
4.2 Gestión (cronograma de actividades, presupuesto, administración, formación del equipo de trabajo, espacios).	79
4.3 Producción (Escenografía, iluminación, selección musical, vestuario)	84
4.4 Difusión (publicidad).	89
Conclusiones.	93
Bibliografía.	94
Anexos.	95

Introducción

Nosotras, Taide López Sánchez y Alison Itzel Sepúlveda López, migramos de nuestro lugar de origen para completar nuestros estudios profesionales, la Licenciatura en Artes Teatrales nos ha brindado las herramientas para crear, expresar y compartir a través del arte las problemáticas sociales, culturales, políticas, históricas, económicas que hemos observado y vivido desde nuestro ser mujer en nuestros lugares de origen y en la sociedad en general, que se manifiestan en el universo femenino, es por este motivo que la obra *Rosa de dos aromas* escrita por Emilio Carballido en 1985, es punto clave para titularnos por la modalidad de obra artística, desarrollando problemáticas que siguen vigentes actualmente, y serán expuestas en el trabajo escrito a continuación y en el montaje escénico.

A lo largo de la Licenciatura en Artes Teatrales hemos indagado en la búsqueda de nuestra poética como creadoras escénicas, replanteándonos los paradigmas del universo femenino, que abordaremos y desarrollaremos en la creación de los personajes Marlene y Gabriela de la obra *Rosa de dos aromas*, escrita por Emilio Carballido y recontextualizada a la segunda década de los años 2000, respetando el tratamiento realista que Konstantín Stanislavski en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* nos proporciona, en donde la psicología de personaje es muy importante, pues estas herramientas propuestas por el autor nos encaminan a lograr el objetivo sustancial de nuestro proyecto de titulación, el cual es crear e interpretar personajes de la obra en cuestión bajo técnicas realistas que permitan analizar, cuestionar y ejecutar en escena los patrones de conducta que se repiten en la relación de las protagonistas.

Titularnos por la modalidad obra artística surge también de la necesidad de seguir en escena en constante aprendizaje de las técnicas teatrales que abordamos en la Licenciatura en Artes Teatrales, además de ser una modalidad de titulación para nosotras significa un gran paso en nuestra vida profesional, actoral, personal y humana, pues titularnos juntas por la obra *Rosa de dos aromas* representa un gran sueño para nosotras porque expresaremos a nuestra familia, amigos, maestros, compañeros de nuevas generaciones y al público en general nuestra poética actoral y formación académica a través de un discurso escénico.

El presente trabajo escrito es justificación de nuestra propuesta escénica y se divide en cuatro capítulos, en el primer capítulo abordaremos algunos aspectos de Emilio Carballido y el análisis de la obra *Rosa de dos aromas*, el segundo capítulo expone las herramientas que Stanislavski nos brinda para la creación de personaje; el tercer capítulo corresponde a la creación individual de personajes y finalmente en el cuarto capítulo refleja la ejecución y desarrollo de gestión, producción y difusión del proyecto.

CAPÍTULO 1 Emilio Carballido, la elección y análisis de la obra teatral *Rosa de dos aromas*

En la primera parte de este capítulo abordaremos algunos aspectos de Emilio Carballido y expondremos los motivos por los cuales elegimos la obra *Rosa de dos aromas* apoyándonos con la tesis doctoral *El teatro de Emilio Carballido* de Daniel Vázquez Touriño. (2008)

En la segunda parte del presente capítulo el análisis está basado en la metodología propuesta por José Luis García Barrientos, en su libro *Análisis de la dramaturgia, 9 obras y un método* (2007), que nos permite desentrañar y analizar a profundidad el texto *Rosa de dos aromas* y sus personajes. Según José Luis García Barrientos “Para ser coherente un método de análisis necesita basarse en una teoría que sea a su vez coherente” (Barrientos, 2007, pág. 11).

Analizar todo el funcionamiento de los elementos dramáticos nos ayudará a conocer el contenido que configura la unidad del texto teatral.

Una vez leída y analizada la obra teatral, es importante diferenciar en qué plano se está analizando, ya que sus complejidades radican en los niveles que derivan del modelo dramatólogo como menciona el autor. El plano en el que nos centraremos es el diegético, que es el personaje escrito en papel, así como el personaje dramático: que es el personaje hecho para ser encarnado. En *Rosa de dos aromas* parece clara la creación de personajes en una primera lectura, ya que desde el inicio Emilio Carballido otorga una serie de acciones físicas a los personajes mientras esperan ver en una sala de una prisión a su pareja que está preso, descrito en la primera acotación del texto. Contamos con dos únicos personajes, ya que como lo menciona García Barrientos “El reparto es un concepto específicamente dramático, este reparto es una estructura sistémica que jerarquiza el grado de importancia de la obra a los personajes” (Barrientos, 2007, pág. 24)

Ambos personajes pertenecen al grado de representación como personajes patentes, que, dicho por el autor, “Son aquellos que se definen estrictamente como dramáticos, visibles y presentes” (Barrientos, 2007, pág. 24). Dos personajes de importancia equivalente en todo el texto, personajes con su propia caracterización, la cual será el punto de análisis específico en el que abordaremos a Marlene y

Gabriela. Para atender la caracterización partiremos desde el concepto de carácter de García Barrientos:

Carácter es el conjunto de atributos que constituyen el contenido o la “forma de ser” de un personaje. El concepto de caracterización pone en primer plano la cara artística o artificial del personaje como constructo: es el proceso mediante se le atribuye a éste la serie de rasgos (físicos, psicológicos, morales, sociales) que lo caracterizan. Los caracteres de un drama configuran un “sistema”, una red de relaciones en la que cada uno encuentra su “valor”. El carácter como paradigma (pero que se va revelando o constituyendo en el sintagma) resulta de la tensión dialéctica entre unidad y multiplicidad o entre predeterminación y espontaneidad.(pág. 16)

Todos los fragmentos de la obra *Rosa de dos aromas* corresponden al libro *Emilio Carballido, Orinoco, Rosa de dos aromas, El mar y sus misterios, Escrito en el cuerpo de la noche, Los esclavos de Estambul*, primera edición 1994, editorial Fondo de Cultura Económica. (2000)

1.1 Emilio Carballido y la elección del texto teatral *Rosa de dos aromas*.

Rosa de dos aromas fue escrita en el año 1985 por el escritor y dramaturgo Emilio Carballido nacido en Córdoba Veracruz en el año 1925, terminando sus estudios en Letras Inglesas y Arte dramático por la Universidad Nacional en 1944. Es considerado uno de los escritores hispanoamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, siendo así uno de los pertenecientes a la llamada generación del cincuenta junto con Luisa Josefina Hernández, Luis G Basurto, Jorge Ibarguengoitia y Elena Garro, en su mayoría originarios de provincias alejadas a la capital del país y coincidentes en el recién fundado INBA. Touriño (2008)

Para nosotras es importante retomar un texto de una generación que se involucra en el descubrimiento de una identidad mexicana, ya que los textos de Emilio Carballido exponen el carácter de sus personajes desde la ética y la indagación del comportamiento del ser humano con los demás y con el mismo, alentándonos a la creación de personajes complejos, que habitan en una cotidianidad que se enfrentan a ellos mismos, creándonos una curiosidad del porque el dramaturgo en la mayoría de sus obras la mujer es una constante. Vázquez Touriño expone una

investigación de la partición de los personajes femeninos en las obras de Emilio Carballido en temas de sometimiento, frustración, responsabilidad y voluntad.

Tomar el texto Rosa de dos aromas del año 1985 y hacer una recontextualización a la segunda década de los años 2000, tiene relación con la preocupación a las problemáticas repetidas que padece el universo femenino a pesar de los años transcurridos. El interés que se tiene por los personajes Marlene y Gabriela radica en las diferencias de carácter y visiones de realidades que el dramaturgo propone, pues como Vázquez Touriño nos señala:

Como se verá al estudiar sus obras, el discurso de los personajes expresa su mirada a la realidad que les rodea. Esta mirada tiende a ignorar o superponerse a alguna faceta de la realidad, creando así cada personaje una realidad distinta en cada mirada y cada discurso. (pág. 29)

Visibilizar las situaciones femeninas que el dramaturgo Emilio Carballido nos propone se ha vuelto desencadenante de investigación y observación en nuestros distintos contextos (personal, familiar, social y profesional) otorgándonos un perspectiva analítica, humana y creativa hacia nuevos horizontes de pensamiento, con una visión autónoma y responsable como mujeres y creadoras escénicas. Por lo tanto, compartimos al igual que Vázquez Touriño que los personajes femeninos en las obras de Carballido son portadores de una nueva visión y no solamente víctimas de un orden tradicional como lo comenta a continuación:

Pero, como se ha anunciado, la imagen de la mujer no se reduce en el teatro de Carballido a las de víctima de un orden tradicional contra el que se rebela o encarnación de ese mismo orden. Dicha rebelión tiene un alcance existencial en el acercamiento que Carballido hace a la mujer, puesto que esta es portadora de una nueva visión de la realidad, abierta y desenmascaradora. (pág. 111)

1.2 Análisis de la obra teatral Rosa de dos aromas.

García Barrientos nos propone en primera estancia ubicar y reconocer el diálogo como una forma de acción que se presenta sobre la línea dramática, dicho en palabras del autor: “El decir es un hacer”. (García Barrientos, 2007, pág. 15)

En la primera escena los personajes transitan en un inicio sin diálogo; la necesidad de romper el momento de tensión, la incomodidad de estar en espera sin mucho que hacer, producirá en Marlene el impulso de comunicarse con Gabriela (Ejemplo en el siguiente diálogo):

Segunda- ¿Siquiera usted trajo libro?

Primera - ¿Decía?

Segunda - Que siquiera usted trajo libro, aquí no hay ni una sola revista.

Primera - No verdad.

Segunda - Se tardan, ¿Qué tanto es sacar a un pobre infeliz de su celda y traerlo hasta aquí? (pág. 50)

A partir de este momento aparece la línea caracterizadora de diálogo, está nos permite tener un primer acercamiento al carácter de los personajes con la interacción verbal. El diálogo es el primer punto clave para entender el texto y proceder al análisis y el entendimiento de éste, ya que nos permite como lectoras comprender las acciones descritas de los personajes en el texto y descubrir la situación.

Entendemos por situación la constelación de fuerzas (sobre todo las relaciones entre los personajes) en un momento dado del devenir dramático. La "acción", en sentido estricto, es la actuación que intencionadamente produce un cambio de situación. Llamamos suceso a la actuación que no altera la situación por falta de intención, de capacidad o de posibilidad. Cabe entender el drama o la ficción dramática como una secuencia de acciones o sucesos" (García Barrientos, 2007, pág. 15)

Ahora tomaremos la estructura aristotélica en principios de unidad e integridad, reconocer la fábula a partir del planteamiento, el nudo y el desenlace. Antes de llegar a la primera situación podemos encontrar una serie de circunstancias y acciones que van a dar paso al conflicto de la primera escena y sobre el que se va a desarrollar la obra dramática:

Dos mujeres que comienzan una conversación en la sala de espera de una cárcel, están allí para ver a su pareja que ha sido preso. La primera, Marlene, refleja su personalidad desde los primeros diálogos en el que busca una revista o algo en que

entretenerse, más tarde veremos que es una estilista con estudios truncos, situación que la coloca en desventaja y reflejará su baja autoestima con respecto a la otra, Gabriela, una mujer profesionalista que presenta parte de su personalidad en el inicio, cuando se le descubre leyendo un libro; la escena nos mostrará más adelante, que es especialista en traducción.

El carácter de las protagonistas se rige en esta primera escena por la jerarquía detonada por sus niveles socioeconómicos y profesionales. La peripecia¹ será el descubrimiento de que comparten la misma pareja sentimental, una de ellas casada con él y la otra en una unión libre. Este conflicto será el que detonará el desarrollo de los encuentros y desencuentros entre ellas a lo largo de la historia y propiciará la relación que forjan los personajes. Los sentimientos y emociones surgidas del conflicto principal serán en algún punto, el vínculo que las una en la búsqueda de estrategias para un objetivo en común, el cual, en un primer momento es reunir dinero para la liberación de su pareja; sin embargo, las situaciones y la convivencia frecuente cambiará el objetivo, al reconocerse autosuficientes.

El análisis, nos lleva a reconocer como tema principal la infidelidad como detonante para la alianza y autosuficiencia femenina, siendo este tema punto clave para desarrollo de nuestro trabajo escrito y actoral. Otros temas que impulsan el análisis y la creación e interpretación de personajes son el miedo a la soledad, el peso social y el mito del amor romántico, la dependencia, así como el simbolismo de rescatarlo de la cárcel, cuando las únicas prisioneras son ellas. Estos temas también serán el centro de creación del montaje e inspiración del mismo.

1.2.1 Análisis del personaje Gabriela.

A continuación, se propone el siguiente análisis del personaje dramático Gabriela.

Gabriela: Es una mujer profesionalista, especialista en traducción, esposa y madre de familia que se desenvuelve en un contexto con mayores posibilidades según los paradigmas sociales. Al comenzar la obra nos encontramos con una mujer esperando ver a su marido, Marco Antonio Lesur, con su atención puesta a un trabajo de traducción. En el momento en que nuestras protagonistas comienzan el

¹ Peripecia: Entendemos como peripecia al cambio repentino de situación debido a un suceso que altera el estado de las cosas.

dialogo descubrimos que Gabriela no se encuentra con ganas de platicar, pero poco a poco el peso que ella le da a la opinión pública se vuelve evidente a lo largo de la conversación. Es en esta primera escena que Gabriela se muestra reservada y sin interés para entablar una relación con Marlene, nos podemos dar cuenta de esto por las mínimas palabras que dice, muy interesante remarcar el momento en que ella se refiere al libro que lee como un libro “terrible”, pues desde este momento marca cierto disgusto por su profesión.

Segunda. - Siquiera usted trajo libro.

Primera. - ¿Decía?

Segunda. -Que siquiera trajo libro. No hay aquí ni una revista.

Primera. - No, ¿verdad? (Sigue en lo suyo)

Segunda. - Se tardan. Hágame favor: ¿qué tanto es sacar a un pobre infeliz de su celda y traerlo aquí?

(Pausa larga)

Primera. - Papeleo.

Segunda. - ¿Cómo?

Primera. - Papeleo. Digo, que han de... sellar papeles y... firmar y... cosas de... esas. Papeleo. Para traerlo.

Segunda. - Ah, pues sí.

(Silencio. Ahora, la primera se fastidia con su libro.)

Primera. - No es novela.

Segunda. - ¿Qué?

Primera. - Esto. Es un libro técnico horrible. Libro técnico.

Segunda. - Ah. (Pausa. La primera vuelve a su libro.) Usted es técnica.

Primera. - No. Traduzco. Me lo traje para adelantar un poco. Leo, subrayo, hago notas... (pág. 50)

A lo largo de la conversación entre los personajes sucede el proceso que revela la caracterización, dicha por García Barrientos, Gabriela muestra el grado de importancia que la opinión pública tiene sobre su persona y la crítica social que influye en su manera de expresarse. Un primer ejemplo de lo anterior lo vemos cuando Marlene menciona no estar casada, después de que Gabriela dice haberse divorciado anteriormente, ambas llegan a la conclusión de que cumplir con este rol social no es realmente importante, afirmando que los maridos son desobligados.

Primera. —Viene a ver a su esposo.

Segunda. - Eh, sí. Mi señor. Es el papá del más chico. El mayor fue de otro papá.

Primera. - Se divorció.

Segunda. - Me separé. Divorcio... pues para qué. No tiene caso.

Primera. - Divorciándose, puede casarse otra vez.

Segunda. - No. Es que... con aquél no estaba yo casada.

Primera. - Aaah. Ah. Qué bueno. Así pudo casarse ahora.

Segunda. - Casarme... pues, no. Con éste, tampoco.

Primera. - Ah, sí. Eh, bueno, no es... no importa tanto. Para seguridad, si acaso. Poder exigirle.

Segunda. - Seguridad... de todos modos son desobligados. ¿A poco no?

¿A poco no es desobligado el suyo?

Primera. - ¿El mío? (pausa) sí.

Segunda. - Y usted es casada.

Primera. - Sí. (págs. 51-52)

La comparación con nuestra actualidad, segunda década de los años 2000 y la época de la obra 1985 resulta necesaria para poder abordar los temas de manera más certera. Dentro de esta revisión de la época actual y el contexto, llama la atención la normalización de la conducta que de alguna manera manifiesta Gabriela en sus palabras, en las que, valida conductas machistas, pues nos da a entender que, a pesar de conocerlas y exponerlas, asume cierta resignación, resignación que siguen viviendo muchas mexicanas hoy en día, aun cuando cada día se pretende hacer mayor conciencia social sobre el asunto. Esta es una de las razones por las cuales nos interesa recontextualizar el texto, con el fin de reflexionar y comparar sobre estas situaciones.

Gabriela - El mayor no. Me divorcié.

Marlene. - Usted sí.

Gabriela. - Yo sí.

(Un silencio)

Marlene- ¿Y le dio pensión?

Gabriela. - Mh, pensión... ¿sabe cuánto? Trescientos pesos para el niño.

Hasta se me olvida cobrarlos. Es abogado. Por poco me quita a mi hijo,

pero se casó luego luego y así ya quedé libre.

Marlene- ¿Y si él no se casa, usted tampoco?

Gabriela- No, porque me quitaba al hijo.

Marlene- ¿Ve para qué sirve casarse? Ay, qué bueno que yo no. ¡Nunca! (págs. 55-56)

Gabriela es una mujer segura, de carácter contundente, con estudios. Es reservada y escucha la manera en que Marlene defiende a su esposo de la acusación de violación a una alumna. Ante esto se muestra indignada, señala como un abuso de poder y totalmente imperdonable, haciendo hincapié en que, si su marido hubiera hecho tal acto, no hubiese recibido ningún apoyo por parte de ella. La peripecia sucede cuando momentos después descubren tener la misma pareja sentimental, suceso que deja gran impacto en Gabriela sumándole a la mentira del arresto de su marido la infidelidad, el peso emocional que detona todo esto, la lleva a huir del lugar.

Marlene. - Sí ¿verdad? Con suerte hasta yo lo conozco. ¿Cómo se llama su esposo?

Gabriela. - Marco Antonio Lesur. ¿Y el de usted?

(Un silencio)

Marlene. - Marco Antonio Lesur.

Gabriela. - Eso es. ¿Y el de usted?

Marlene- El mío. Así se llama. Marco Antonio Lesur.

(Gabriela, tras unos segundos, entiende. Lanza una exclamación)

Gabriela. - Atopelló a una menor... ¡aah! ¡Atropelló... a una... menor!

(Quedan viéndose de arriba abajo, se examinan con rayos X)

Gabriela. - Visítelo a gusto. Ya me voy (sale)

Marlene- (Está rígida y muda) ¡Que lo visite su madre! (sale) (págs. 56-57)

Es evidente cómo el personaje de Gabriela experimenta una carga social a partir de este suceso, entendiendo que es parte de su contexto, además de haber vivido un divorcio anteriormente, en una época en donde divorciarse era mal visto y dejaba un estigma en la mujer divorciada, aunado a esto, el descubrirse engañada y traicionada, es lo que la coloca en un conflicto emocional que la llevará a la confrontación personal, surgiendo de ella un sinnúmero de cuestionamientos.

Posteriormente veremos a Gabriela tratando de subsanar su realidad, mientras ingiere ron, al intentar asimilar la realidad de la noticia. Gabriela se encuentra en conflicto con su deber y querer hacer respecto a la situación tan vergonzosa que se encuentra, descubrimos que a pesar de lo que el personaje intenta aparentar en el exterior, en realidad es una mujer con muy poca libertad de elección, incluso expresión, pues el qué dirán se vuelve uno de sus más grandes conflictos.

Gabriela. - Mico. Caca. Infeliz de mierda. Lo conozco. Lo habrá paseado en sus dos coches. Le encanta la exhibición al imbécil. Por lucirse, por presumir de que ya cayó la chamaca con él. Por contárselo a sus amigos. Y si la niña tiene influencias, seguro pensó usarlas. Es un imbécil. ¡Pero lo de esta peluquera! Un niño. Dos años. Qué bárbaro. Qué bárbaro. (BEBE) un millón. Fácil, muy fácil. Cinco mil pesos nada más por emborracharse decentemente. Cada trago es un buche de sol. Si bebiera ron mexicano mañana estaría muerta. Eso se llama corrupción nacional: hacen las porquerías del mundo con el ron, como con todo. ¿Cuál control de calidad? Igualito a la cárcel de este infeliz: en la cárcel tampoco hay control de calidad. ¿Cómo va a ser? Hay ron exquisito en cualquier país del Caribe; en toda Centroamérica ron divino. ¿Y aquí las porquerías? (BEBE) no duran nada cinco mil pesos. Miren dónde va ya la botella: se acaba sola. Mh... tan delicioso. Pero mañana no estaré cruda, tendré la figura humana casi intacta... y digo, ¿de verdad quiero que salga? ¿De veras quiero que no salga? Mh... no es bonito tener la casa llena de hijos de presidiario. Huérfanos sí sería bonito. Es elegante ser viuda. Que ilusión, toda de negro, muy respetable. ¡Maravillosa la viudez! Porque vivir soltera, es una vergüenza; casada... ya sabemos. Divorciada... eso no dura; y puros corajes, pleitos legales, como despegar resistol. Arrejuntada; eso está bien para viejas patanas, como la peluquera. Lo único limpio y bello es la viudez. ¿Dónde está papá? En el cielo, hijito. Muy diferente a decir: en la cárcel, hijito, por caliente y estúpido y sinvergüenza. (págs. 60-61)

La reflexión en la que cae Gabriela al confrontarse con ella misma es brutal y cruda, hace referencia a que la única manera de no ser señalada ni criticada y completamente feliz sería estar viuda, una condición en donde ella podría ser libre sin ser juzgada por la sociedad. Después de crear toda esta catarsis, toma la opción de aliarse con Marlene para sacar a Marco Antonio Lesur de la cárcel, pues quedar viuda estaba muy lejos de su realidad. Nos encontramos con una mujer que, a pesar

de tener mayores posibilidades en algunos aspectos, es víctima de la educación machista que la rodea no solo por sus maridos, pues ella lo dice en un diálogo, en realidad solo se ha encargado de cumplir con lo que se le ha pedido, tal fue el caso de la elección de profesión por su padre.

Gabriela. - Dejarlo decidir a él... yo no quiero eso.

Marlene. - Yo tampoco, pero... así es, ¿no?

Gabriela- Y dices que yo soy la cínica.

Marlene. - ¿Qué tanto decide una?

Gabriela. - Mi carrera... la decidió mi padre. Él vio mi don de idiomas.

“Con eso te vas a hacer independiente” sí, mucho. Independiente y libre para fregarme el lomo sobre la máquina, traduciendo cosas que no me importan... para mantener a los hijos de dos desobligados y... la verdad, para mantener a los papás. Una casa de huéspedes les saldría más cara que ésta. (pág. 80)

Nuestra protagonista tiene una línea de personaje muy clara en su camino al vislumbrarse a sí misma como autónoma. En un principio, el carácter de Gabriela parece estar en concordancia con las acciones y lo que dice, mostrándose como una mujer profesionalista que aboga por lo correcto, es en el desarrollo de la historia que encontramos la complejidad en el carácter, pues los verdaderos deseos del personaje y la lucha interna con el deber y el querer desencadenan un conflicto que desmonta las ideas. Queda claro que el personaje es reflexivo y consciente, analiza lo que realmente quiere para su vida, y a pesar de actuar de una manera que va en contra de sus verdaderos deseos, muestra un desenlace con un resultado satisfactorio y completamente concordante, mostrando la posibilidad del cambio y la liberación.

Para García Barrientos la palabra distancia en un análisis, se considera como una categoría estética que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra que resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en el receptor. (Barrientos, 2007). Entonces en Gabriela, la distancia se ve reflejada en los acontecimientos que se vuelven transformadores, complejos y completamente humanos, suscitando la identificación desde la primera lectura,

cuando se revela su carácter y personalidad, y que posteriormente en el monólogo del personaje se revela una situación distinta, un estancamiento con la superación interna, pues la necesidad del personaje masculino por cumplir con un estereotipo social le supera.

Todo esto ha sido base para mi labor como ejecutante actoral de dicho personaje, ya que, al humanizarlo, se puede desentrañar con facilidad y así evitar el cliché². Mi atención está puesta en la condición femenina, el cómo el carácter de esta mujer es un reflejo de las creencias impuestas a lo largo de los años en nuestro país y cómo era socialmente visto, esto es parte de lo que me interesa mostrar ahora en este momento de la historia y que, a través de este personaje, se puede hacer conciencia de estas conductas aun latentes. Todo ello con el trabajo a través de la técnica actoral realista en escena.

1.2.2 Análisis del personaje Marlene.

Marlene es uno de los personajes dramático principal ya que puede externar la complejidad de su situación en la obra sus monólogos, al igual que Gabriela posee el mismo peso y su conflicto está detonado por un personaje meramente latente, ya que Barrientos lo significa como el personaje que desde un comienzo está presente pero nunca está visible. Barrientos (2007) El personaje latente es quien desencadena el conflicto entre ambos personajes, este sería Marco Antonio Lesur, pareja sentimental de las protagonistas. El personaje a partir de su falta de responsabilidad afectiva propicia en ellas una baja autoestima, y la ausencia que como padre ejerce, dejando todo el cargo de la responsabilidad a ellas con sus hijos. Para el personaje de Marlene vemos cómo reflexiona sobre él y cómo se expresa siendo honesta con ella misma, mencionando cuán importante es su relación amorosa, siempre poniendo como prioridad su relación, dejando de lado su autocuidado o sus intereses personales, esto según el análisis que he realizado, refiero que se debe a una carencia paternal en la infancia, es por esto que Marco Antonio Lesur tiene gran autoridad hacia ella, ya que la manera en cómo se percibe a ella misma tanto como madre, esposa, y como mujer, su valía que tiene ante el mundo, gira en torno a un hombre como se muestra en el siguiente texto:

² Cliché: Lugar común idea o expresión demasiado repetida o formularia.

Marlene. Usted es muy cínica. Con suerte y está bien, pero yo no lo soy. Bueno, sí lo soy ¡pero no me gusta! ¡Y yo quiero a Tony! Marco Antonio, vamos a decirlo así, pues. ¿Usted cree que me siento bien? Me siento vieja, destruida, arrugada, fea. Porque esa niña, además, está preciosa. Claro, a ver cuánto le dura. La que no esté preciosa a los 16, que se suicide, o que vaya del diario a mi salón. ¡Y por culpa de usted, me siento imbécil! Ay, sí, tan culta, habla tantos idiomas, tiene tanta clase... ¡Hasta se sabe mi nombre mejor que yo! La ha de haber conocido en el Templo del Saber. Y a mí me pescó cabareteando, y nunca hablamos de nada en especial. Pues de qué iba a hablar conmigo. Y es que mi amiga Tere anda con un subsecretario que es amigo de Tony, de Marco Antonio, y un día salimos los cuatro juntos y me llevaron a sitios tan lujosos... Yo me sentía logradísima de que gastaran tanto en mí. Y otra vez, una fiesta en casa de este cuate... Y todos empezaron a encuerarse y me querían obligar a que yo también y me querían drogar. Y le pateé cuanto pude a varios y empecé a llorar. Me sacó de allí Tony, Marco Antonio, y.... me trató con algún respeto. Digo, no mucho, pero... ¡Diez años de cárcel, ¡cómo va a ser! Y pensé, ni siquiera vendiendo mi salón, hipotecarlo no se puede, el local no es mío, aunque tengo todavía el contrato de mi mamá, la renta es nada, sale regalado... ¡Y no sé cómo juntar ese dinero! Si acaso, si acaso, vendiendo unos aparatos muy modernos de segunda mano, y con unos préstamos, si acaso, ¡podría juntar medio millón! Porque si vendo el salón, me muero de hambre, y mis dos hijos, pues... pues también. No, no, eso sí no se puede. Entonces, con trabajo, tal vez llegue a juntar medio millón y.... pensé entonces... si usted no podría juntarla otra mitad. (Empieza a llorar.) Pues yo sola, cómo... Y ya luego que se quede viviendo con usted. O se largue con la chamaca, si se le da la gana, porque tonta no soy, ya me di cuenta de todo. Claro, con la chamaca no va a irse, lo balacean los padres. Con usted será. No soy estúpida. ¿A poco cree que quiero sacarlo por mí? Es por él. Que pase lo que él quiera, que se largue con quien le dé la gana, yo sé que no soy nadie para él. Lo que no soporto, que esté preso. ¿Leyó "La isla de los hombres solos"? (págs. 59-60)

Es fácil reconocer la baja autoestima que tiene este personaje y sus rasgos físicos, psicológicos, morales y sociales que lo caracterizan, alertándonos en una falta de auto aceptación, mostrada desde la forma en que el autor la describe en las acotaciones, pero sobre todo al leer los siguientes textos:

Marlene. -- Qué razón tiene. Yo no represento mi edad. Todo el mundo piensa que soy menor, por eso le preguntaba. Me cuido. Bueno, tengo el salón. Me hago todos

mis tratamientos. Una tiene que cuidarse, porque si me ven fodonga y horrorosa, van a decir: "así sale una de su salón". Y tampoco, digo... No estoy tan tirada en la calle... (pág. 54)

El texto anterior es un ejemplo que propone sobre sus rasgos físicos. Podemos ver que Marlene es una mujer que no aparenta su edad, por lo tanto, su manera de vestir es más juvenil, también que siempre tiende a cuidar su aspecto y apariencia, más por lo que piensen los demás que por que a ella le guste.

A nivel psicológico se puede notar el cómo Marlene tiende a menospreciar su valía como persona, como mujer, solo por el hecho de que el sujeto de su amor así lo cree y ella a su vez lo acepta: "Marlene- ¿A poco cree que quiero sacarlo por mí? Es por él. Que pase lo que él quiera, que se largue con quien le dé la gana, yo sé que no soy nadie para él" (Carballido, 2000, pág. 60).

En el caso de la moral, en Marlene detona una conducta importante en la que pretende encubrir a su pareja, justificando sus acciones, defendiendo cualquier argumento en contra de éste, al grado de insultar a quién manche su imagen:

Marlene. --Dizque. De una menor. Pinche escuincla caliente. Son provocativas y se avorazan con los profesores. Y luego van a chillar con sus papas, que "ay, papá, ya me ponchó el profe". ¡Y son ellas las que empiezan! Eso le sucedió a Tony. Yo digo: él es hombre, le llegan las chamacas, de resbalosas, ¿qué va a hacer? (pág. 52)

Por todo lo anterior, se puede ya determinar que Marlene es una mujer que gira en torno a los constructos sociales, una característica dada por su contexto social y cultural, y por las situaciones que ha tenido que enfrentar y que han construido su carácter, lo que la lleva a confrontarse y compararse con la otra, invalidando su propio ser:

Marlene es un personaje variable, esto quiere decir que cambian de carácter convirtiéndose en otros, pues el carácter que se va modificando con el paso de las escenas, ya que como lo menciona Barrientos llamando carácter al conjunto de

atributos que constituyen el contenido o la forma de ser de un personaje. Barrientos (2007).

El personaje de Marlene va cambiando porque las situaciones que se le van presentando son extra cotidianas a su contexto y esto la lleva a moverse de su contexto conocido, ahora, reflexiona, se confronta, se divierte, se cuestiona, lo que la lleva a transformarse en un personaje distinto al que se plantea en un inicio. Los textos siguientes demuestran el cambio de paradigma de Marlene que a lo largo de la obra tiene, ya que, de justificar a un hombre en un principio, ahora tacha las faltas de respeto que ve en el mundo hacia las mujeres:

Marlene. — ¿Y cómo sería la vida en esos harenes? Tantas viejas para un hombre...
¿A poco podía con todas?

Gabriela. — Esperaban turno, igual que nosotras. Esperaban que el sultancito tuviera ganas. Cien mil.

Marlene. — Ay, pero mientras... Habría por allí unos esclavos grandotes...

Gabriela. — Sí, pero eunucos.

Marlene. — ¿Y qué? ¿Qué es eso?

Gabriela. — Que les habían cortado los huevos. Pero no creas, a algunos se los cortaban mal, o les crecerían otra vez, porque buenos rejuegos que hacían con las sultanas. Y claro, ellas también se entretenían unas con otras, nixtamalito, tú sabes.

Marlene— Ay, qué aburrición, gallina con gallina. Más vale un eunuco, de perdida, de esos que les dejaron un cachito. Cien mil. ¿Qué tanto les dejarían?

Gabriela— Tantito. Digo, me supongo. Me choca enterarme de esas cosas tan feas.

Marlene. — Pues te las sabes muy bien. Pobres viejas, metidas con un solo tipo y sin poder largarse. ¿Y si les caían con otro?

Marlene. — Hijos de puta. Yo envenenaba al sultán.

Gabriela— Claro, eso hacían muchas. Pero las vendían con otro, así que... Cien mil.
(págs. 88-89)

Es necesario resaltar cómo al momento del análisis de distanciamiento de los personajes encontramos dos variantes que definen a Marlene siendo una mujer en la época de los años 80 en México, un personaje humanizado, pero también un personaje degradado ya que como menciona Barrientos: “Atendiendo a la distancia temática, (entre ficción y realidad), distinguimos a los personajes humanizados, de

talla humana, los idealizados, de talla superior a la humana, y los degradados, inferiores a la condición humana, (animalizados y cosificados.” (Barrientos, 2007, pág. 26)

El personaje humanizado, pero también degradado de Marlene pues solo es objeto de placer, de manera inconsciente, pero que a los ojos de nuestro contexto actual se diría que genera una cosificación de su cuerpo, este comportamiento es sin duda por el contexto que en la obra impera, denigrando, faltando al respeto al personaje, ejerciendo violencia hacia ella:

Se hace hincapié en estos aspectos que apuntan hacia las actitudes del machismo y al movimiento político del feminismo, porque es el *leiv motiv* que nos hace analizar y recontextualizar la obra para la representación escénica.

Así podemos ver la complejidad del personaje de Marlene, un personaje que contiene elementos necesarios para la visión creativa que se quiere poner en escena.

CAPÍTULO 2 Herramientas de la técnica teatral realista basadas en el libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* de Konstantín Stanislavski.

Konstantín Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2007) presenta una serie de reflexiones acerca de las dificultades a las que el actor se puede enfrentar al crear un personaje. El autor a través de una bitácora reflexiva, acerca del proceso de un actor, hace señalamientos específicos sobre el entrenamiento del cuerpo y la voz, aludiéndolas como herramientas indispensables para la expresión del actor, y la exploración de los sentimientos más delicados. A través de esto, confronta al actor que apele a la observación y ejercitación de sus emociones, imaginación, de su cuerpo y voz.

El arte de la vivencia es un entrenamiento que hemos implementado en nuestro trabajo como actrices ejecutantes, esto incluye la disciplina, el cuidado y entrenamiento corporal; así como el cuidado del espíritu y de la mente. Esto nos lleva a conectar con la energía vital que el estar en escena requiere, así podremos aspirar a una buena ejecución de nuestras escenas y en los ensayos. Procuramos implementar a esto un adecuado calentamiento, que es pues, la base del entrenamiento según Stanislavski. A partir de los aspectos y herramientas que el libro de *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia*, propone su autor, hemos tomado cada una de ellas para la creación de los personajes y lo presentamos a continuación desarrollado punto por punto.

2.1 Diletantismo, arte y oficio de la escena

El Diletantismo propone la exploración de una animalidad para la creación del personaje, lo que puede ayudar a despertar el arte de la vivencia. Esta implementación sin duda nos condujo a exploraciones más profundas con respecto a la corporalidad de los personajes. Primero se definieron las características de personalidad en el trabajo de mesa, y posteriormente se llevó a la exploración corporal, de gesto y de voz dentro del inicio de proceso, de modo que desde el calentamiento pudimos descubrir mediante posturas corporales una relación directa con nuestro personaje, aportando peculiaridades para la creación de éste.

Stanislavski advierte que algunos actores confían en la gran inspiración del momento, evitando así el entrenamiento y cuidado de las herramientas de trabajo antes mencionadas, lo cual es una gran equivocación, ya que se dejan en escena lagunas de interpretación, carentes de vida que dan lugar a la exageración, llamando a lo que él acude como al arte de la representación. Stanislavski (2007), es por eso que constantemente está remarcando que necesitamos tanto del consciente como del subconsciente para encontrar la fuerza creadora, además menciona que el subconsciente al ser tan frágil se tiene que tratar con mucha delicadeza, de ahí el cuidado de nuestra mente como herramienta fundamental para la creación.

El trabajo que se propone aquí servirá como base para descubrir el carácter de los personajes. Con las premisas que el autor Stanislavski propone, el actor se convierte en un observador y oyente de voces de todo tipo para encontrar la voz de ese personaje en particular. Se convierte en un investigador capaz de desarrollar y crear un personaje desde cero, utilizando toda la investigación del entorno y el contexto cultural y social. Este personaje nunca será una mera imitación de la realidad, sino una creación propia y genuina del actor, única e inimitable.

Esto, sin duda, nos motivó a tener búsquedas más enriquecedoras en nuestro proceso creativo. Observar el entorno que nos rodea nos proporciona material para la creación de los personajes de *Rosa de dos aromas*. Esta experiencia nos hizo recordar el entrenamiento que llevamos cuando estudiamos la licenciatura, donde pasábamos varias horas al día entrenando, con el fin de lograr la ejecución precisa en escena. También tuvimos exploraciones de este tipo, donde la investigación previa en casa se entrelazaba con nuestras exploraciones en el aula. En resumen, gracias a las ideas que nos ofrece esta lectura de Stanislavski, podemos replantearnos la creación teatral como un arte que exige responsabilidad, honestidad y minuciosidad. Requiere un trabajo arduo para tener la oportunidad de sumergirnos en la vivencia y encarnar el alma de nuestro personaje.

2.2 Acción. El sí. Las circunstancias dadas.

En este capítulo, Stanislavski nos ofrece una recomendación para nuestro proceso creativo, destacando que cuando estamos en escena, tenemos un propósito y

nuestros personajes tienen un objetivo. Para comprender esto, es necesario estudiar la técnica y realizar una investigación previa que se integre durante las exploraciones y ensayos. Y qué mejor manera de aprender que a través de la práctica continua.

La lectura subraya que la práctica misma implica prueba y error, intentar una y otra vez de diferentes formas, explorar todas las posibilidades y crear con base en nuestra investigación. Dotamos a los personajes de rasgos de personalidad y carácter, así como gestos y expresiones corporales que obtenemos del entorno. Transferimos estos elementos al ser aún en desarrollo para definir, a lo largo de los ensayos, si ese es el camino genuino que deseamos seguir.

Un punto clave que el autor destaca y que fue útil en nuestras exploraciones es la imaginación, una herramienta fundamental. Stanislavski menciona que el "sí" mágico funciona como un desencadenante que permite avanzar en el proceso, ya que nos traslada de manera instantánea e instintiva a la acción misma del personaje, sea cual sea esta. Stanislavski (2007). Comenzamos con una acción sencilla, como se nos recomendó. Como actrices, nos volvimos conscientes de que actuar implica disposición, estar dispuestas a aceptar todos estos "sí" mágicos que se nos presentan. Como bien menciona Stanislavski, el "sí" mágico brinda el impulso para la creación del personaje, estimula de manera no violenta a generar esta actividad creativa; otorga la acción, las condiciones de vida, nuestra visión de la obra como actrices; lo que añadimos de nosotras mismas, los decorados y trajes, los accesorios, la iluminación, los sonidos y ruidos, etc. A partir de ahí, nos adentramos en las circunstancias dadas, que son el complemento que el "sí" mágico necesita para determinar el accionar del personaje. Otro factor clave que se proporciona en la lectura, y que ayuda a darle continuidad a la escena. Sin embargo, como se menciona en la lectura, para el dramaturgo en general, las circunstancias dadas son supuestas, mientras que, para nosotras como actrices, son dadas. Stanislavski (2007). Esto permite desarrollar la escena y dotarla de fuerza, fundamentándola y apoyando a crear el estímulo interior con nuestros personajes, Marlene y Gabriela en su constante acción- reacción en la escena.

Durante nuestra carrera en artes teatrales, fue importante tener presente la palabra "proceso". Esta premisa nos convirtió en actrices que nunca están satisfechas y siempre están investigando y explorando, probando diferentes técnicas actorales. Esto nos guía al autoconocimiento y a comprender cómo funcionamos en nuestro papel de actrices, durante la creación de personajes. Dichas premisas serán básicas para tener confianza en nuestra actuación y poder experimentar la parte expansiva del proceso durante la función.

Gracias a este conocimiento, nos sentimos incentivadas y comprometidas a crear personajes complejos y profundos, como Marlene y Gabriela. Nos motivó a realizar exploraciones teniendo en cuenta la transformación de los personajes a lo largo de la obra, que irán modificando aspectos como el cuerpo, la voz y los rasgos de personalidad, para que el cambio sea contundente y notorio. Los personajes, debido a las circunstancias dadas, experimentan un cambio de pensamiento que afecta su forma de actuar y de relacionarse entre ellas. El cambio llega al punto de que adquieren una perspectiva de vida diferente y desean un destino distinto. Por lo tanto, al interpretar las últimas escenas del texto, es importante que los personajes sean completamente diferentes de cómo empezaron. No podemos confiar únicamente en la inspiración, ya que, como menciona Stanislavski, no valorar el proceso puede llevar a la artificialidad. Stanislavski (2007).

En *Rosa de dos aromas*, Emilio Carballido nos brinda generosamente todos los "sí" mágicos que podríamos necesitar. No los presenta de manera detallada, sino que proporciona lo necesario, junto con un contexto idóneo que muestra el desarrollo completo de estos personajes, sus motivaciones y los conflictos internos que los afectan. Todo esto brinda una imagen global de lo que el personaje es y lo que lo rodea. Por ejemplo, Marlene y Gabriela son dos mujeres con carácter diferente que comparten la misma pareja sentimental, por lo tanto, la reacción de cada una al enterarse es diferente y única, y nos corresponde como actrices desarrollar las circunstancias dadas para nutrir al "sí" mágico.

2.3 La imaginación.

Como actrices, la consciencia del poder de la imaginación en el escenario es fundamental para comenzar con el montaje. Aunque el dramaturgo y el director

proporcionen una serie de acciones y premisas para el desarrollo de los personajes. Se requiere profundidad, y uno de los aliados de todo actor o actriz, durante toda su vida como ejecutante, es la imaginación.

Stanislavski plantea una pregunta que surge con respecto a la imaginación: ¿Qué podemos hacer si carecemos de ella? Indica que debemos desarrollarla y nunca dar por sentado que ya la poseemos. Si no desarrollamos nuestra imaginación, es probable que nos convirtamos en meros peones que siguen órdenes, dejando que el director se encargue de toda la creación del personaje.

El texto nos brinda una recomendación muy importante, que es no forzar la imaginación, para evitar que desaparezca. En cambio, necesitamos estimularla. Al igual que en la naturaleza, donde todo es lógico, también debe serlo en la imaginación para no caer en desviaciones que nos alejen de nuestro objetivo creativo. Por ejemplo: en nuestro proceso de creación de personaje la investigación y observación es fundamental para delimitar el universo creativo y contexto al que nos estamos enfrentando.

Se recalca que nuestra labor como actrices es completar los "sí" mágicos que nos proporcionan tanto el dramaturgo como el director de escena. Pero antes de eso, durante el trabajo de mesa, debemos tener muy claro cuáles son las circunstancias dadas. Las circunstancias serán clave para formar una cadena de imágenes internas como si fuera una película. Estas se proyectarán internamente durante la interpretación del actor o actriz, sirviendo como guía para vivir la escena. Las circunstancias internas generan emociones que permiten tener presente la historia de nuestro personaje, resaltando los momentos esenciales de su vida como ilustraciones que complementan el "sí" mágico, lo cual resulta en una ejecución actoral más efectiva. Stanislavski (2007).

Los cuestionamientos siguientes ayudan a despertar la fantasía y crear una imagen cada vez más cercana a los objetivos y aspiraciones de la vida del personaje. Según Stanislavski la manera más eficaz de estimular esta imaginación es generándose preguntas clave, tales como ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Por qué? ¿Para qué? Stanislavski (2007)

Gracias al proceso vivido en la Licenciatura en Artes Teatrales, hemos podido desarrollar la imaginación, que nos lleva a lograr conectar con impulsos y detonantes creativos, sin embargo, se debe mantener la búsqueda constante, la posibilidad de indagar más acerca de la vida del personaje, y así lograr un carácter con más gamas emocionales.

Para la creación de los personajes de *Rosa de dos aromas*, fue importante plantearnos estas preguntas clave desde el trabajo de mesa, investigando y respondiéndolas, gracias a esto fue más sencillo definir los personajes y abordarlos con mayor contundencia, de este modo logramos tener la línea temporal de la vida del personaje y su evolución a lo largo de la obra. Lo que aporta al trabajo de interpretación, buscando siempre potencializar los "sí" con un trabajo claro y vinculado al entrenamiento corporal.

En resumen, este capítulo enfatiza la importancia de crear con fundamentos claros para evitar realizar trabajos mecánicos sin sentido. Como actrices ejecutantes, debemos tener un proceso creativo claro y definido, desde la teoría hasta la práctica en escena.

2.4 La atención en escena.

Este capítulo muestra un camino que requiere constancia y práctica dentro de la escena. Stanislavski menciona que el secreto clave para "vivir la parte" es ejercer la acción simple de interesarse por lo que hay en la escena y escoger un objeto de atención. Esta concentración determinada y específica hará que la atención se enfatice y que el objeto sea más interesante para el actor. Stanislavski (2007). Stanislavski compara esta experiencia con la de un niño con un juguete nuevo, ya que despertará una observación más aguda y creará un fuerte vínculo con el objeto.

El autor reconoce que mirar en la escena puede resultar algo absolutamente difícil, ya que los actos más simples se pueden volver forzosos. Durante el paso por la Licenciatura en Artes Teatrales, entendimos y pusimos a prueba la capacidad de atención que la escena requiere a través del entrenamiento diario; sin embargo, inicialmente, acciones cotidianas como caminar, mirar o leer resultaron complicadas a la hora de llevarlas a la escena. Con el tiempo, estas dificultades han disminuido y

hemos aprendido a enfocar nuestra atención de manera más profunda, ello ha permitido desarrollar con más contundencia los personajes.

En el proceso de trabajo de la obra *Rosa de dos aromas*, se han aplicado las dinámicas y ejercicios propuestos por el autor Stanislavski para profundizar en las escenas con mayor claridad. Uno de estos ejercicios es el "círculo de atención" o "círculo de luz", donde elegimos un círculo de pequeña extensión dentro de la escena y dirigimos nuestra mirada minuciosamente a cada objeto dentro de ese círculo. Este ejercicio ayuda a experimentar la sensación de soledad en público, lo cual fortalece la concentración en escena y permite al actor seleccionar adecuadamente donde enfocar nuestra atención.

Stanislavski señala que existen atenciones correctas e incorrectas, y que se debe escoger pertinente y conscientemente para profundizar en la escena y evitar distracciones o confusiones, estas herramientas brindan fortaleza y seguridad para encarnar el personaje, es importante no solo llevar a cabo los ejercicios aislados, sino también incorporarlos y complementarlos con las circunstancias dadas y el "mágico sí", de esta forma, se nutre la fe en escena y se encuentra el motivo de atracción. Stanislavski (2007).

Las preguntas que propone el teórico ruso detonan una vida creativa muy nutritiva, generando respuestas interiores y emocionales. El objeto en escena deja de ser solo un objeto y se convierte en una parte de la inmensa historia de nuestro personaje. Estas herramientas nos ayudan a desarrollar la capacidad de observación, no solo en escena, sino también en la vida cotidiana. Podemos enfocar objetos de la vida real y agregarles estas preguntas para ejercitar la imaginación en todo momento, aportando al actor, sensibilidad, intuición y experiencias diarias.

En conclusión, estas herramientas de enfoque han sido fundamentales para los personajes de *Rosa de dos aromas* y para nuestro hacer actoral en general. Nos permiten darle un fundamento sólido a la utilería en escena y contar la historia de manera más auténtica y profunda.

2.5 La liberación de los músculos.

En este capítulo se explora la consciencia sobre los músculos del cuerpo en el trabajo actoral y su conexión con la ejecución en escena. El autor relata el accidente que sufrió uno de los estudiantes durante su actuación debido a la tensión muscular, lo cual interrumpió por completo la ficción y requirió atención de los paramédicos. Este incidente dejó su aprendizaje inconcluso y lo obligó a tomar reposo en cama. De aquí surge la relevancia de este capítulo: mantener los músculos en un estado de relajación óptimo para actuar y utilizar solo aquellos que son realmente necesarios para una ejecución actoral adecuada.

Retomando lo expuesto por Stanislavski (2007) se concluye que Los espasmos musculares y la tensión corporal pueden afectar todo el cuerpo, y por lo tanto el trabajo, aun teniendo una amplia gama de habilidades, si los músculos implicados en una acción escénica presentan tensión, el actor puede verse lesionado, afectando gravemente la espina dorsal, el cuello, los hombros e impidiéndole actuar con fluidez, estos problemas pueden surgir en cualquier momento: la voz pierde fuerza y amplitud, los músculos faciales pueden generar espasmos involuntarios que dificultan la expresión facial y esto puede extenderse por todo el cuerpo, llegando incluso a dificultar el caminar o dejándonos agarrotados, lo peor es cuando la tensión muscular afecta el sistema respiratorio, provocando una sensación de sofocación.

Por lo tanto, Stanislavski recomienda desarrollar el sentido de la observación como el método más eficaz para tener control corporal, advierte que es necesario vigilar el estado del cuerpo tanto en la vida cotidiana como en escena, para prevenir la aparición de dolores, en caso de que se presenten, saber cómo resolver. Siguiendo las recomendaciones de Stanislavski la práctica y la disciplina requieren trabajar diariamente en su entrenamiento, para que este proceso se vuelva inconsciente y automático. Destaca que esta consciencia corporal no es aislada, sino que se complementa con las circunstancias dadas y el "sí mágico", para poder percibir en escena no solo posturas corporales, sino que el cuerpo se base en ideas imaginarias y creativas, teniendo un objetivo activo que disponga al cuerpo para la escena. De esta manera, de manera inconsciente, los músculos innecesarios se relajarán y solo se activarán aquellos que sean necesarios para cumplir con su función.

Durante el proceso vivido en la Licenciatura en Artes Teatrales, el estudio del cuerpo fue fundamental para poder estar con la atención requerida durante la escena, tanto las clases de gimnasia, taichi chuan, danza y controlología nos permitieron tener conciencia corporal, para tener la mejor colocación posible y desarrollar nuestras escenas óptimamente.

Gracias a este entrenamiento aprendido, como actrices ejecutantes, entendemos que es necesario seguir en la práctica para generar a su vez una adecuada atención en los ensayos que esta puesta en escena requiere y necesita por el tratamiento de esta.

2.6 Unidades y tareas

En este capítulo, Stanislavski brinda una explicación sobre las unidades y tareas, que son elementos clave para el desarrollo de la actuación. El objetivo es encontrar el contenido sustancial de la escena y hacer que el ejercicio actoral sea accesible para representarlo en el escenario. Una forma de lograr esto como lo menciona el autor es mediante el fraccionamiento adecuado de la escena, dividiéndola en trozos independientes y encontrando similitudes entre ellos, esto nos ayuda a identificar los trozos fundamentales para el personaje, los cuales están llenos de contenido sustancial y actúan como un canal que nos guía en la construcción del personaje. Stanislavski (2007)

El autor advierte sobre el riesgo de no descomponer esta complejidad en trozos y, en su lugar, guiarse por una gran cantidad de trozos dispersos y poco sustanciales. Esto puede llevar a la confusión y a perder de vista el objetivo principal de la escena, lo cual puede resultar abrumador durante la actuación.

Una pregunta fundamental que Stanislavski sugiere hacer para identificar los trozos esenciales de la obra es: "¿Sin qué elementos no puede existir la pieza analizada?" (stanislavski, 2007, pág. 156) Esta pregunta lleva a considerar los trozos relevantes que requieren acciones específicas en la escena. Estas acciones se dividen en tareas medianas, pequeñas y grandes, y pueden ser importantes o secundarias.

Enfocar la atención en estas tareas ayuda a iniciar la acción de manera precisa y orientada hacia un fin específico.

Es importante que estas tareas sean atractivas tanto para el artista como para el espectador, y no se centren únicamente en el entretenimiento ya que el objetivo de estas unidades y tareas es encontrar acciones activas, precisas, definidas, realizables, necesarias y humanas que impulsen el papel hacia adelante. Stanislavski señala que estas acciones deben ser atractivas, emocionantes y capaces de estimular el proceso de la vivencia, además, deben estar relacionadas de manera definida con el contenido de la obra y responder a la esencia interior del personaje. Stanislavski (2007).

La lectura nos indica que, al centrarse en las tareas físicas, se puede definir poco a poco la escena. El autor sugiere comenzar definiendo estas acciones con verbos, y planteando la pregunta: "Quiero hacer... ¿Qué?".

Durante nuestra formación académica, hemos comprendido el potencial que tienen las acciones bien definidas durante la escena. En ocasiones, nuestros profesores indicaban realizar una acción específica para ayudarnos a entender su razón de ser, sus fundamentos y su relevancia para el personaje.

En resumen, descubrimos que al descomponer escena por escena la obra *Rosa de dos aromas* en unidades y tareas, hemos obtenido una mayor claridad sobre las acciones. Haciendo énfasis en aquellas acciones indispensables y distinguirlas de las que solo complementan la escena ayuda a concentrarnos y tener claros los objetivos del personaje en cada escena. A través de la repetición, podemos vivir verdaderamente la parte y lograr una actuación más auténtica.

2.7 Fe y sentido de la verdad

El autor menciona en este punto que la fe y el sentido de la verdad en el plano de la realidad se crean por sí mismos y son auténticos. Sin embargo, al subir al escenario, crear la verdad y la fe requiere una preparación que surge en el plano de la imaginación y la ficción, es por esto que para que el sentimiento interior del actor sea veraz, sincero, auténtico y coherente, sin interrupciones, se necesita una acción

física clara, precisa, emocionante y fácilmente realizable, en este proceso, la justificación desempeña un papel importante al explicar las actitudes y acciones que se desarrollan en la escena con sus propias circunstancias

El autor aclara que aquel que realmente vive la parte presta atención a lo que sucede en la escena y se concentra en su compañero. Stanislavski proporciona una serie de preguntas que pueden orientar cuando se duda de la verdad en la escena, como "¿Actúo o estoy luchando con la mentira?" y "¿Para quién actúo: para mí, para el espectador o para mi compañero en el escenario?". (stanislavski, 2007, pág. 175)

Crear la verdad y la fe detalladamente y aferrarse a lo real y orgánico es necesario, ya que no se puede crear en lo que no se cree, el nerviosismo puede llevar al actor a esforzarse en exceso y actuar de manera mecánica, lo cual conduce a la sobreactuación.

Durante nuestra formación académica, las pequeñas acciones físicas, las pequeñas verdades físicas y los momentos de fe adquirieron gran importancia, ya que introducían de manera inadvertida en nuestro personaje y ayudaban a tener lógica y continuidad. La repetición fue clave en este proceso, ya que creaba orden, armonía y sentido, generando acciones auténticas, fructíferas y dirigidas a un fin claro.

En el caso de nuestra experiencia con *Rosa de dos aromas*, trabajar de manera lógica y coherente, con una verdad auténtica y fe, como sugiere el autor, ha sido fundamental. La repetición nos ha permitido comprender la naturaleza corporal de nuestros personajes y sus acciones específicas. Además, hemos tenido que reeducar a nuestra crítica interior, adoptando una actitud de crítica sana, serena, inteligente y comprensiva, que no atente contra la acción, sino que la vivifique y nos ayude a mejorar. Esta reeducación nos ha permitido aprovechar la ficción para que surja el "yo soy", es decir, para existir, vivir, sentir y pensar al unísono con nuestro papel, conduciéndonos a la emoción, al sentimiento y a la vivencia.

2.8 Memoria emocional.

La memoria emocional, también conocida como memoria de los sentimientos, se refiere al almacenamiento de información sobre sentimientos, eventos y emociones en nuestra memoria. En el contexto de la preparación actoral, esta herramienta busca que el actor no se olvide de sí mismo, sino que profundice en sus propias experiencias para lograr un registro auténtico en la representación del personaje.

A lo largo de nuestro proceso académico, nos encontramos con diversas situaciones en las que el uso de la memoria emocional daba resultados diferentes para cada uno de nosotros y nuestros compañeros de generación. Cada estudiante de actuación tiene un proceso individual, y hablar de memoria emocional implica tener en cuenta una variedad de procesos neuronales, como los producidos por las neuronas espejo, que en su mayoría desconocemos.

Por ejemplo, el autor comparte que, en una clase, al intentar realizar un ejercicio escénico que ya se había hecho anteriormente, el resultado no fue satisfactorio debido a la falta de memoria emocional. Para aclarar esto, Stanislavski narra acontecimientos a través de la ejecución:

Dos naufragos habían sido arrojados sobre unas rocas por la marea. Una vez a salvo, relataron sus impresiones. Uno tenía en su memoria cada una de sus acciones: cómo, por qué y adonde había ido, dónde había trepado, dónde había descendido, dónde había saltado. El otro no recordaba casi nada al respecto, pero sí las sensaciones que había experimentado: entusiasmo al principio, después precaución, alarma, esperanza, dudas y finalmente pánico.» Estas son las sensaciones que se conservan en la memoria emocional. Si a ustedes, lo mismo que el segundo de los naufragos, hubieran revisado las emociones vividas la primera vez; si ustedes las hubiesen revivido y hubiesen comenzado a actuar de un modo nuevo, auténtico, productivo y consecuente; si esto hubiese ocurrido por sí solo, sin intervención de la voluntad, yo diría que poseen una memoria emocional excepcional. (pág. 216).

Esta anécdota da cuenta de la importancia y relación que tienen los sentidos (vista, oído, tacto, gusto, olfato) para el desarrollo de la memoria emocional; sin embargo, cada herramienta requiere de un arduo proceso en donde le corresponde al actor o actriz educar y nutrir los sentidos hacia una dirección artística. El autor propone el

registro de acontecimientos personales que tuvieron impacto en la vida para obtener registro de esta memoria emocional, de esta manera, a lo largo de los ensayos el registro de la memoria emocional que usará el actor para crear el personaje, será auténtico.

El desarrollo de la memoria emocional, como se ha dicho, puede resultar complicado, por lo que se requiere consciencia plena y constancia en el entrenamiento. Y realmente no existe un método estrictamente definido para los creadores escénicos; sin embargo, el estudio de la vida y el contacto con todo lo que sucede alrededor, fortalecerá la creación y conexión del ser completo (espíritu, cuerpo, emociones, pensamientos, voz), conexión indispensable para la representación del personaje.

Esto nos llevó a recordar y retomar algunos de los procesos académicos de creación de personaje en primera y segunda puesta en escena que nos fueron enseñados en la Licenciatura de Artes Teatrales con los personajes de Ana y Leonor de la obra *Estos amorosos empeños* bajo la dirección de Israel Ríos, y La Pepsicola y La Siempreviva de la obra *Cada quien su vida* bajo la dirección de Adalberto Téllez Gutiérrez, los cuales tenían como objetivo mantener alerta los sentidos, no solo en la creación, sino en el día a día, de este modo se desarrolla la sensibilidad, la empatía y la consciencia de los sentimientos que mejoran la ejecución en escena.

El autor también destaca la importancia de comprender la época y el contexto en el que se desarrollan los personajes. Esta comprensión es clave para explorar el imaginario del personaje y conectarlo con la realidad. En el caso del trabajo de recontextualización de la obra *Rosa de dos aromas* a una época actual, el objetivo principal es investigar el universo femenino que la obra plantea, estableciendo comparaciones con nuestro entorno y nuestra experiencia como creadoras escénicas y mujeres.

En conclusión, la memoria emocional es una herramienta esencial en la preparación actoral, pero también es crucial tener en cuenta el contexto histórico y social en el que se sitúan los personajes. Esta comprensión nos ayuda a profundizar en el imaginario del personaje y establecer conexiones significativas con nuestra propia

realidad y experiencia, bajo un proceso en donde primero le brindamos a nuestro personaje las vivencias humanas que habitan en nuestra memoria emocional como mujeres, fortaleciendo el desarrollo de la creación y el tema de la puesta en escena.

2.9 Comunicación

La atención plena es un proceso fundamental en el trabajo del actor o actriz ya que, como se ha mencionado anteriormente, se requiere hacer consciencia sobre los sentidos, y utilizarlos para enriquecer la labor del ejecutante.

- ¿Difícil algo normal y natural? -dijo Tortsov con asombro-. Se equivoca. Lo normal se logra con facilidad. Es mucho más difícil habituarse a hacer lo contrario a la propia naturaleza. Estudien sus leyes y ajústense a ellas. Les anticipo que llegará el momento en que, al hallarse en escena con los demás actores, no podrán dejar de vincularse a ellos mediante la corriente de la comunicación interior que ahora les resulta difícil (pág. 278).

La comunicación es otra de las herramientas que requiere el histrión para relacionarse y conectar con los otros.

En este caso, el autor en este apartado destaca diferentes vertientes de comunicación relevantes para la actuación: la auto comunicación, la comunicación mutua, la comunicación en grupo y la comunicación con objetos imaginarios o inexistentes. A continuación, exploraremos cada una de estas vertientes:

La auto comunicación. Está estrechamente relacionada con el autoconocimiento. En el reconocimiento y la conexión de los sentidos se encuentra una sincronía que puede llevar al actor hacia la verdad escénica. Cada vertiente de comunicación está íntimamente ligada a la atención, de ahí la importancia de la atención plena. Durante este proceso que hemos desarrollado, hicimos un especial énfasis en generar comunicación entre los personajes y de manera individual como ejecutantes, aun en momentos en que hay un solo personaje en el escenario. A medida que se desarrolla la relación entre los dos personajes, se ejecuta la comunicación mutua, donde el punto clave no es cómo decimos las cosas, sino cómo respondemos al estímulo del otro, respetando la naturalidad de la comunicación humana. Nos atrevemos a decir que escucharnos y sentirnos a nosotras mismas durante cada

escena es el primer paso para poder escuchar y sentir al compañero de escena, incluso a los objetos que son parte esencial de la escena ya sean tangibles o intangibles.

El peso y el valor que los objetos tienen en la interacción escénica se ve influenciado por la comunicación que mantenemos con ellos, no solo de forma verbal, sino como hemos mencionado anteriormente, a través de todos nuestros sentidos. Es interesante resaltar que la comunicación surge de una necesidad de expresar algo, y esta expresión no se limita al lenguaje hablado. Esto se hace especialmente claro en la comunicación con los objetos, aunque ocurre en todas las vertientes de comunicación.

A lo largo de la formación académica, hemos reconocido que, desde la primera clase de actuación, todos los ejercicios que se nos han dado tienen procesos de comunicación, desde lo individual hasta lo general. Un ejemplo de esto es el ejercicio de reconocimiento propio y del otro, en el que simplemente nos miramos a los ojos sin palabras y luego entablamos comunicación a través de palabras, acciones, silencios, entre otros.

Como seres humanos y actrices, reconocemos que la comunicación es una herramienta fundamental tanto en la vida como en el escenario. Además de todo lo mencionado anteriormente, la comunicación entre el equipo creativo, sobre todo con la directora de escena, es lo que permite que se desarrollen y se cumplan los objetivos, todos ellos encaminados a la comunicación con el espectador.

2.10 Adaptación y otros elementos, cualidades, aptitudes y dones del artista.

Hablar de adaptación de acuerdo con lo que propone Stanislavski, es un poco complejo, pues él hace un tratado sobre los diferentes tipos de adaptaciones, tanto conscientes como inconscientes, que están presentes en cada actor. Cada artista tiene su propia forma de adaptarse, y esta herramienta varía en cada individuo.

La adaptación es uno de los métodos valiosos de toda comunicación, incluso estando a solas, puesto que es preciso adaptarse a sí mismo y al propio estado espiritual a fin de poder dominarse. Cuanto más complejos sean la tarea y el

sentimiento que se transmite, tanto más vividas y sutiles deben ser las adaptaciones, y también más variadas sus funciones y formas (pág. 281).

En la vida cotidiana, a menudo nos adaptamos a diferentes circunstancias de manera inconsciente y nos sorprendemos con los resultados. Lo mismo ocurre en el escenario. En el caso de los personajes que estamos abordando, están enmarcados dentro del tratamiento realista; consideremos que el realismo es un movimiento literario y artístico que busca reflejar la complejidad del ser humano como un proceso social. Estudiamos al ser humano desde su parte objetiva y psicológica para construir estos personajes. Es importante desarrollar el carácter de los personajes de manera lógica, objetiva y psicológica, lo que los convierte en personajes complejos debido a la propia complejidad del ser humano. En la obra *Rosa de dos aromas*, se construyen personajes que atraviesan circunstancias realistas y humanas, lo que permite indagar tanto en el consciente como en el subconsciente para lograr dicha adaptación y lograr así una auténtica interpretación de los personajes.

Si bien las adaptaciones que pueden surgir en nuestro trabajo actoral pueden ser infinitas, es importante no perder de vista el objetivo central. Si nos alejamos demasiado de ese objetivo, la escena puede carecer de coherencia. Las múltiples adaptaciones que experimentamos siempre estarán delimitadas por el carácter, los objetivos y las tareas escénicas del personaje.

2.11 Fuerzas motrices de la vida psíquica

Desde la perspectiva de Stanislavski, las fuerzas motrices de la vida psíquica son el sentimiento, la mente y la voluntad. Estas son herramientas que el actor necesita para dirigir y profundizar en la creación del personaje hacia la representación escénica.

El autor presenta una nueva denominación científica para estas fuerzas motrices, "representación, juicio y voluntad-sentimiento", explicando que el juicio y la voluntad están relacionados con la mente, mientras que la voluntad y el sentimiento se influyen mutuamente. Es decir, sin voluntad no surgiría el sentimiento, y si no hay sentimiento, no existe la voluntad. Esto brinda un camino con diversas posibilidades

para acceder a la creación personal, pero también es necesario el trabajo arduo y constante de preparación actoral a través de laboratorios de exploración que permitan seguir en el camino del entrenamiento.

A través de la repetición se logra reconocer las fuerzas motrices y la disposición de cada actor hacia ellas, las cuales pueden ser dispersa, inactiva o simplemente ausente. Como actrices ejecutantes, surge la necesidad de explorar a fondo cada una de estas fuerzas motrices y mantenerlas activas para poder adentrarnos en el universo interno del personaje.

Es necesario hablar de la voluntad en la creación, ya que es la fuerza motriz en la cual se manifiesta el consentimiento para decidir hacer, no hacer o dejar de hacer cualquier acción, desde el contacto cero del actor con su preparación, análisis, ejecución, etc. Sin la voluntad, sería imposible sumergirnos en el imaginario de la representación. Es por eso que desde la elección de la obra teatral con la que trabajaríamos, experimentamos un proceso que nos llevó a tomar una decisión final con plena convicción, ya que creemos que el proyecto escénico que decidimos montar debe activar el proceso de creación en nuestro interior. El texto *Rosa de dos aromas* nos resulta motivante debido a los temas que aborda y a lo que deseamos retratar en la escena.

Al acatar el constante trabajo del actor consigo mismo y con su entorno, se da fuerza a estas herramientas que el autor presenta, ya que las fuerzas motrices internas van de la mano y cada una es necesaria para la ejecución del personaje.

2.12 La línea de las tendencias de las fuerzas internas.

En el trabajo del actor, activar y conectar las fuerzas motrices de la mente, voluntad y sentimiento puede resultar complicado en las primeras lecturas y acercamientos al papel, según lo menciona el autor. Para abordar este tema, Stanislavski describe la línea de la tendencia de las fuerzas internas como el factor que requiere comprensión y familiarización por parte del actor con el papel que interpreta. Expone dos tipos de líneas: la línea de las tendencias interrumpidas y la línea continua.

La línea de las tendencias interrumpidas se refiere a la manifestación de los impulsos que surgen del pensamiento y los deseos, los cuales aparecen, se

interrumpen y desaparecen constantemente en el personaje, de manera similar a como ocurre en la vida humana. Lo ideal es que la representación esté llena de estas líneas de tendencia interrumpidas necesarias, que conforman una línea continua de principio a fin en la representación y la ficción. De esta forma, las fuerzas motrices se manifestarán a favor de la escena.

Según Stanislavski, cuando hablamos de varias líneas de tendencia interrumpidas en una puesta en escena, nos referimos a aquellas que corresponden a la fantasía, la atención, los objetos, la lógica y continuidad, los trozos y tareas, los deseos, las tendencias y acciones, los momentos ininterrumpidos de verdad y fe, los recuerdos emotivos, la comunicación, las adaptaciones y otros elementos necesarios para la creación. Stanislavski (2007).

En el proceso de puesta en escena, relacionamos estas líneas con los objetivos mediatos e inmediatos del personaje, donde cada objetivo tiene una trayectoria distinta llena de elementos de creación.

La línea continua, por otro lado, se refiere a una línea de vida similar a la de los seres humanos. Si bien el ser humano tiene un pasado, un presente y un futuro en términos temporales, el autor explica que el personaje tiene una línea continua que el dramaturgo ya ha plasmado en el papel de principio a fin. Estas grandes líneas se forman a partir de muchas líneas pequeñas, y en la escena pueden abarcar diferentes lapsos de tiempo, desde el día hasta toda una vida. En la realidad, es la vida la que crea la línea, pero en el escenario, la crea la fantasía del autor, a imagen y semejanza de la verdad, aunque con grandes interrupciones.

Estas líneas de tendencia de las fuerzas motrices internas en el proceso de creación de personaje permiten plasmar la trayectoria y le atribuye al trabajo teatral la certeza de lo que ese está haciendo, he impulsa a indagar constantemente en fuerzas motrices internas propias. Por ejemplo, en los ensayos trabajamos sobre una herramienta a la vez, hasta conseguir el registro y el conjunto de cada una de ellas. Planteamos ejercicios que parten desde la memoria emocional y se llevan hasta el corporal y la voz, haciendo énfasis en los temas de la obra *Rosa de dos aromas*, sin

perder de vista nuestra poética de actrices y mujeres para la representación de la obra teatral.

2.13 La actitud escénica interna.

Bajo este proceso que Stanislavski ha desarrollado y compartido, surge la siguiente duda: ¿En dónde se registra cada elemento, herramienta y tema expuesto anteriormente de la creación que el actor a lo largo de su proceso ha desarrollado?; Grande fue nuestra sorpresa al encontrarnos con que la parte siguiente del proceso trataba de la respuesta a esa gran pregunta, pues la actitud escénica interna es la gran herramienta donde se registran todos los elementos de creación, incluidas las líneas de tendencia de las fuerzas motrices que se conectan con todas las herramientas antes mencionadas y poder usarlas al momento de la acción. Se abre cita del libro para entender esta unión:

-Muy sencillo -empecé a explicarle, para controlarme a mí mismo-: Las fuerzas motrices de la vida psíquica se unen con los elementos en un objetivo global del actor-papel. ¿No es cierto? -Sí, con dos correcciones. La primera, que el objetivo fundamental común está todavía lejos, y las fuerzas motrices y los elementos se unen para seguir buscándolo con sus fuerzas sumadas. La segunda corrección se refiere a la terminología. Hasta ahora habíamos convenido en llamar simplemente «elementos» al talento artístico, las cualidades, los dones naturales y hasta a ciertos métodos de la psicotécnica. Era una designación provisional, y la admitíamos porque no era el momento de hablar de la actitud. Ahora, cuando ya hemos pronunciado esta palabra, declaro que su verdadera denominación es: elementos de la actitud escénica interna (pág. 314).

Después de esto, por fin conocemos la verdadera denominación de las herramientas que se han expuesto y empieza a tener sentido el reconocimiento a lo largo del proceso de formación, donde la praxis era constante; sin embargo, la teoría y terminología correcta de explicar y saber qué pasaba en cada universo interno y externo de manera individual no lo era. Como sabemos, cada actor tiene un proceso diferente, por lo tanto, también una actitud escénica interna distinta, muchas veces carecíamos de fundamentos y las palabras adecuadas para darnos a entender y entendernos en nuestro proceso. Ahora consideramos que, en el trabajo

de laboratorio y exploración de este proceso, podemos indagar y resolver la acción sabiendo en dónde radican los elementos para la creación.

Por lo tanto, podemos deducir que la actitud escénica interna es variada en cada actor y nos permite reconocer cuando nuestro aparato creador funciona y cuando no. El autor pone sobre la mesa la siguiente pregunta: “¿Cómo proceder cuando la actitud apropiada no surge por sí misma?” (Stanislawski, 2007, pág. 319). La respuesta, en teoría, es acudir a la psicotécnica para el encuentro de una actitud adecuada y evitar las dispersiones y actitudes que no aportan a la creación, es por esto que nuestra creación de personaje se ha buscado que, a través del proceso realista propuesto, la actitud escénica interna sea apropiada para los temas que abordaremos y lo que queremos exponer en escena evitando la fuga de ideas, y encaminarnos lo más posible a través de la disciplina y el entrenamiento.

2.14 La supertarea. La acción transversal.

En este punto del proceso del actor, Stanislawski nos habla de la supertarea, que se refiere al objetivo esencial de la obra y es lo que traslada los elementos de la actitud del actor y las fuerzas psíquicas al personaje. Esta supertarea debe buscarse en el texto y en el alma del actor, es decir, en su discurso creador, el ¿Para qué y por qué? Puede resultar inquietante pensar en este proceso, pero como hemos mencionado, el constante auto reconocimiento es necesario para acceder y desarrollar las herramientas que exponemos.

Sin embargo, surge la pregunta de ¿Cómo lograr que la supertarea sea coherente con lo que se hace en escena? Para que la supertarea se refleje con éxito en una representación escénica, se necesita de la acción transversal del actor-personaje, que es la tendencia activa del actor en su papel. Para Stanislawski La acción transversal es una prolongación directa de las líneas que siguen las fuerzas motrices de la vida psíquica del actor, que tienen su origen en la mente, la voluntad y el sentimiento. Si no existiera la acción transversal, todas las unidades y tareas de la obra, las circunstancias dadas, la comunicación, la adaptación, los momentos de verdad y de fe estarían separados entre sí, sin esperanza de revivir. Stanislawski (2007).

Es importante destacar que la tendencia de la obra hacia la supertarea debe ser ininterrumpida, es decir, debe recorrer toda la obra y el papel. Debemos asegurarnos de que la supertarea sea motivante de creación, tanto de forma individual como colectiva, y que la acción transversal corresponda a nuestra supertarea.

Cuando no es clara la supertarea y la acción transversal en una puesta en escena, se refleja en la poca coherencia y el mal registro de los elementos de creación en la actitud interna del personaje. Es necesario que los objetivos que se descubren y establecen en la obra, tanto en general como en los personajes, deben atender a la lógica humana y a lo que ya está escrito por el autor, es decir, la naturaleza de la obra. Por lo tanto, hay que prestar atención al trabajo conjunto de investigación, análisis y práctica.

Cuando no hay un suficiente nivel de entrenamiento y disciplina, la falta de comunicación entre el director y los actores, la falta de entendimiento de lo que se hace en escena y, en ocasiones, la fuga o falta de claridad en las fuerzas motrices (mente, sentimiento y voluntad), detonan y una deficiente calidad en la supertarea. En este proceso de creación de personaje, buscamos cumplir cabalmente con los elementos necesarios, manteniendo presente el tema principal de la obra y el objetivo general, así como los objetivos respecto a los personajes, para poder compartirlos y dejarlos claros con todo el equipo de trabajo, incluyendo dirección, sonorización, iluminación, vestuario y actuación.

En conclusión, hacemos hincapié en que no debemos olvidar que, en el teatro, al igual que todos los elementos de creación y las fuerzas motrices, deben ser tratados en conjunto a favor de la supertarea. Todo el trabajo y la preparación que se ejecuta siempre deben ser a favor de la escena, recordando que somos un conjunto creador.

2.15 El subconsciente y la actitud escénica del actor.

Entendiendo que el subconsciente es una propiedad de la naturaleza, siendo el lugar en donde se tiene acceso a los sentimientos, deseos, emociones, recuerdos, etc., que almacena nuestro cerebro, hemos llegado al objetivo al que nuestra base que es la psicotécnica de Stanislavski compartida y explicada a lo largo de este

segundo capítulo tiene la intención de guiarnos actoralmente, finalmente nuestro objetivo dentro de la técnica realista y que contendrá cada elemento interno que hemos explicado nos arroja al entrenamiento para la creación subconsciente de la naturaleza humana a través de la psicotécnica consciente que nos propone el autor para su forma externa de encarnación. “En nuestra psicotécnica utilizamos ampliamente esta propiedad de la naturaleza, que nos permite cumplir con una de las bases esenciales de nuestra orientación en el arte: forjarla creación subconsciente del actor a través de la psicotécnica consciente” (stanislavski, 2007, pág. 348).

Proceso que consiste en crear la vida y el espíritu humano del papel y entonces sí, transmitir esta vida en escena, pero ¿De qué manera?, ya hemos explicado que todas las herramientas necesitan la una de la otra para funcionar a favor de la escena, nos corresponde adaptar a nuestro personaje los propios sentimientos humanos, dándole todos los elementos orgánicos del espíritu de uno mismo, en donde la voz y el cuerpo, todo en conjunto expresa fielmente los resultados de la labor creadora de la emoción y encarnación de lo que ya se ha experimentado.

Para finalizar y poner manos a la obra en nuestra creación de personaje al autor indica la importancia de la línea transversal, pues es el estímulo que atrae a nuestro subconsciente, es por eso que la profundidad e interés en la supertarea en nuestro proyecto escénico es fundamental, estamos convencidas del rumbo que hemos tomado y cada elemento nos ha permitido empatizar y entender profundamente a nivel psicológico, actoral y social las opresiones sistémicas y culturales que habitan en el universo femenino, dejándonos una sabiduría encaminada a la transformación de otras posibilidades de ser mujer.

CAPITULO 3 Creación de los personajes de Rosa de dos Aromas: Marlene y Gabriela.

Como ya se mencionó anteriormente, la creación de los personajes está basada en la metodología de Stanislavski, específicamente en su obra *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Con esta referencia se desarrolla a continuación la creación de cada uno de los personajes.

Dentro de los subtítulos en la creación del personaje se encontrara también la razón del por cual elegimos a Marlene y Gabriela., los elementos naturales, animalidad, color, el contexto, objetos y preguntas clave, aspectos fundamentales para la creación.

3.1 Creación de personaje Marlene por Taide López Sánchez.

¿Por qué elegí a Marlene?

Marlene es un personaje que vive en un mundo de opresiones sistémicas y culturales, lo que va detonando su trayecto en la trama de la obra. Todo ello va generando su carácter. En primer lugar, se detecta que tiene baja autoestima, esto es muy claro y se refleja en su necesidad de compararse con otras mujeres, tanto con Gabriela como con la jovencita que fue abusada por su pareja. Se cosifica³ y piensa que su aspecto físico es lo más importante, por eso se preocupa tanto por su cuidado personal. Es una mujer que aspira al sueño del amor romántico, y que cree firmemente en la idea de que por amor se es capaz de cualquier cosa. Aunque ella sabe del tipo de hombre que es Marco Antonio, su pareja, ella aun así sacrifica todo lo que tiene con tal de verlo bien, no importándole el engaño, la traición y el abuso. Sin embargo considero que esto surge del mito del príncipe azul, con que varias niñas crecimos, donde el príncipe vendrá al rescate, solucionará todos nuestros problemas y que seremos felices. Marlene a pesar de todas estas situaciones es una mujer que tiene una fortaleza y resiliencia muy marcadas, pero que ella no identifica en un principio. Esto lo demuestra al ser emprendedora y que sabe salir delante de cualquier situación.

³ Cosificar: Reducir a la condición de cosa a una persona.

Al hacer el análisis de este personaje, descubro que he sido criada en un ambiente muy similar al de Marlene, he pasado por situaciones parecidas o lo he visto con mujeres cercanas a mi círculo social: ya sea mi madre, mis tías o mis amigas. Mi trabajo con este personaje, me ha llevado a querer entender el origen de estas conductas, sobre todo una de ellas que es muy común en la mayoría de las mujeres: la comparación por baja autoestima, que ha surgido a partir de los estándares de belleza comercial. El mito de amor romántico, es algo en lo que yo misma vivía antes de comprender que también es un invento de la misma sociedad que ha llevado a generar anécdotas sobre infidelidades y abusos, a lo largo de los años. Sin embargo, también he visto y he aprendido a reconocer en mí y en otras mujeres, la fuerza y resiliencia para salir adelante. De todo esto es de donde nace mi deseo de interpretar a Marlene con la seguridad de que estos temas a partir de mi interpretación, puede guiar a muchas mujeres en el camino del autorreconocimiento de lo que son o pueden llegar a ser.

3.1.1 Uso de las herramientas propuestas por Stanislavski en el libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia para la creación del personaje de Marlene.*

Durante este proceso he entendido realmente a lo que se refieren la disciplina y la constancia. He descubierto que son los elementos primordiales para la creación del personaje. Una vez que se obtienen estos, el cuidado y entrenamiento corporal, vocal y espiritual se vuelven parte de la vida del actor, no solo durante los ensayos, sino también en la vida misma. He llegado a combinar además el entrenamiento actoral con otras disciplinas como la danza, que genera un control y autoconocimiento corporal. De este modo abordar el desarrollo físico del personaje ha sido mucho más sencillo, su forma de caminar, de moverse, el ritmo, etc. También el entrenamiento vocal ha sido parte necesaria, porque se requiere entender a partir del carácter físico, como desarrollar el carácter vocal, que ya no solo está enfocado a la técnica vocal básica, si no al desarrollo de los tonos, matices, entonaciones, inflexiones, ritmo, expresión, etc. que requiere el personaje para ser abordado.

Animalidad: Para llegar a descubrir la animalidad se llevó a cabo una sesión que implicó un calentamiento físico, que involucra primeramente lubricación de

articulaciones, gesticulaciones, aflojar los labios, inspiraciones profundas, imitaciones de bostezos, círculos con la lengua, y ejercicios con música los cuales fueron guiados por nuestra asesora Suriday Ugalde Pérez hacia la exploración corporal a partir del conocimiento de la psicología del personaje, y que detonó en una energía y coreografía donde surge la animalidad.

Marlene tiene una personalidad simpática, extrovertida, comunicativa, enérgica, sociable y directa (dice lo que piensa). Esto posiblemente sea lo que la lleva a ser buena emprendedora y saber tratar con sus clientes. Se revela en ella un optimismo marcado en responder con claridad ante las dificultades que se le presentan, generalmente busca el lado bueno de las cosas. Genera soluciones a cada problemática. Es una mujer que trata de ser sincera y comprensiva, aunque los demás le fallen. Es servicial, conducta aprendida desde el seno materno, pues menciona que veía como su mamá hacía el aseo y ella lo replicaba. En una escena en casa de Gabriela se resalta que ella es quien se preocupa por mantener el orden y la limpieza. Es persistente, ella misma lo reconoce cuando hace una introspección sobre su vida, antes de esta introspección no lo reconocía, pero a partir de que lo reconoce, todo cambia para ella. La relación que genera con Gabriela es lo que la lleva a esta evolución, ya que es muy claro cómo inicia la obra y cómo va creciendo como persona para en realidad moverse de lo que ella creía era su felicidad.

En esa búsqueda, observación y exploración, determiné que lo más parecido a Marlene era una mariposa, entonces exploré en una guía de campo de las mariposas más comunes en la CdMx (fig. 1), y esto abrió un nuevo panorama. Ya que el personaje radica en la capital del país. Y cuenta con características muy similares a la mariposa: es extrovertida, pero al mismo tiempo cautelosa, se preocupa por lucir bien, es llamativa, y aunque pareciera libre, tiende a permanecer en los lugares que la hacen sentir cómoda y segura. Con todo esto, determiné que la mariposa indicada para ella sería una que contenga colores vivos y llamativos, es por esto que elegí a la mariposa *Morpho didius* o mejor conocida como mariposa de alas azules mexicana (Fig. 2 y 3).



Fig. 1

Imagen de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad.



Fig. 2

Imagen de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad.



Fig. 3

Imagen extraída de Pinterest.com.mx.

El significado del nombre de esta mariposa tiene un epíteto de Afrodita con su equivalente romano Venus, que sirve como una figura léxica explicativa que resalta las características, propiedades o cualidades propias de esta. Estos epítetos fueron usados para la construcción de personaje, con características que sirven muy bien en la creación de este, otorgándole atributos para su complementación. La belleza, la sensualidad y el amor que la diosa Afrodita/Venus tiene y que aporta al carácter. Recordemos que Marlene trabajó en un cabaret, lo que hace de ella un ser sensual que tuvo que explorar para dicho trabajo.

Este insecto pareciera que posee un color azul, que en realidad es solo el reflejo de sus escamas con respecto a la luz. Esta especie de mariposa generalmente vive sola y es usada como adorno para las máscaras ceremoniales por su belleza, estas características aportan y se asemejan a la cosificación y abuso que sufre el personaje, a partir de su físico.

Este lepidóptero se alimenta de plantas que le generan un fluido venenoso para sus depredadores, al igual que para los humanos, ya que sus pelos son irritantes para la piel humana. Marlene también se genera una coraza ante las adversidades que finalmente le proporcionan fuerza para seguir y afrontar de la manera más positiva, siendo una de las cualidades más resilientes que tiene el personaje.

Finalmente, la metamorfosis que sufre Marlene dentro de la trama es parte de las mariposas. No resistirse a las transiciones, el paso de huevo a oruga, de oruga a crisálida y, finalmente, de crisálida a mariposa. Por ello, las mariposas son sinónimo de perseverancia y resiliencia, puesto que recorren un largo camino hasta alcanzar su meta, al igual que Marlene que al salir de su contexto cambia de paradigma y tiene esperanza por las nuevas oportunidades siendo una mujer autónoma.

Color: El azul celeste como el color de Marlene ya que su significado etimológico deriva del latín caelestis, celestial, de una raíz con el significado de brillante, sin duda haciendo alusión de su carisma y energía desbordante de Marlene, teniendo en cuenta este color se plantea un vestuario en color azul celeste, femenino, con tacones altos, llamativo y descubierto en gran medida para resaltar los atributos de aquellos estereotipos de belleza a los que se adecua Marlene:



Fig. 4

Imagen extraída de Pinterest.com.mx

Elemento: El elemento de Aire que simboliza la ligereza y el cambio constante, esto sin duda permite que en la construcción de personaje se pueda tener una progresión de cambios de paradigma y una soltura del cuerpo ligera y espontánea.

El contexto: Observar el ambiente, saber qué está pasando en el contexto para poder entenderlo, visualizando el comportamiento de los seres, es una de las claves para la construcción, porque necesitamos tomar material creativo de la vida misma. En este caso, se observó principalmente a las mujeres (tías, abuelas, madres, hermanas, amigas) que nos acompañan, sus contextos, sus formas de accionar en el día a día. Es necesario resaltar que al ser una mujer que creció en un contexto de provincia, se tiene mayor posibilidad de observar el contexto interno y familiar de mujeres que retroalimentaron esta creación, mujeres que son parte de la cultura mexicana basada en creencias distintas a las mujeres de ciudad y que aunque sea distinta, en ambas aún persisten tintes machistas, pues como lo menciona Rosario Castellanos en su libro *Sobre cultura femenina*: “la cultura ha sido creada casi exclusivamente por hombres” (Castellanos, 2005, pág. 192).

En esta obra la autora menciona las desventajas sociales y la marginación cultural, social, política y económica de las mujeres y la escasa autoridad intelectual,

diciendo que no existe una cultura femenina; que como mujeres enfrentamos dificultades para constituirnos como creadoras de arte. La autora lanza una pregunta “¿De dónde extrajeron la fortaleza aquellas mujeres que realizaron la hazaña de convertirse en escritoras y hacerse un lugar propio en la cultura?” (Castellanos, 2005, pág. 24). Estas preguntas detonan la necesidad de buscar una respuesta, obteniéndola justamente de la observación del entorno. Pues, al observar detalladamente a las mujeres de nuestro alrededor y saber sus historias de vida, podemos entonces entender de dónde proviene tanta fuerza para convertir las adversidades en oportunidades.

Es por esto que el personaje de Marlene tiene relevancia hoy en día, porque los personajes plantean problemáticas actuales o más bien problemáticas que han perdurado con el paso de los años, debido a que la cultura se encuentra en esta transformación, pero en ciertos contextos aun no es notoria, por ello la necesidad de recontextualizar la obra. Aún vivimos en una cultura que oprime a las mujeres, estar alerta de estas opresiones nos permitirán ser conscientes de poder evitarlas, siendo este uno de los objetivos al querer mostrar dicho trabajo escénico.

Preguntas clave, detonantes en la creación:

1.- ¿Quién es la persona que más ama Marlene en la vida?

Para Marlene podría pensarse que son sus hijos, por el sacrificio que una madre soltera hace, o se podría pensar que es su madre por la crianza que tuvo llena de carencias y esfuerzos, o Marco Antonio Lesur que debido a un padre ausente en su infancia, el poco amor que le da, le hace sentirse especial; sin embargo desde mi perspectiva, Marlene aún sigue en la búsqueda de ese amor, ya que ella al no amarse a sí misma, tiene un gran vacío, lo que hace que lo busque en otros, y cuando lo encuentra se conforma con lo que le ofrecen. Considero que Marlene es infeliz, aunque parezca lo contrario, y sabemos que la infelicidad está condenada para las mujeres, como bien menciona Marcela Lagarde y de los Ríos, la búsqueda de la felicidad es también genérica:

Las mujeres en particular deben encontrar la plenitud, deben ser felices como madresposas, en el espacio de la familia: de la conyugalidad y de la maternidad. Cualquier otra búsqueda es reprobada, como se reprueba también la infelicidad conyugal y maternal. La infelicidad femenina es considerada producto de la incapacidad personal de la mujer y, consecuentemente, ella es culpabilizada por ser infeliz. En la cultura genérica patriarcal, consiste para la mujer en la satisfacción de su necesidad de ser-de y para-el-otro, en lograr la mirada y el reconocimiento del otro —primordialmente afectivos y eróticos—, para vivir. De ahí que la vivencia del amor como felicidad ocurra cuando la mujer, sin límites, sin autonomía, sin definición propia, está plena del otro, su contenido es el otro, y ella, por fin, es-del-otro. La felicidad de la mujer es la entrega colmada (págs. 439-440).

2.- ¿Antes ya le había sido infiel Marco Antonio a Marlene?

Sí, varias veces, seguramente la primera traición fue cuando las expectativas se desmoronan y la realidad aparece, dejando de lado el cuento de felices para siempre. Sin embargo, Marlene prefiere ignorarlo por el temor a la soledad, y por la baja autoestima. Marlene se siente muy agradecida con Marco por haberla sacado del cabaret donde trabajaba y darle otras expectativas de vida. Todo esto ha hecho que no se sintiera digna de amor y respeto de ningún hombre. Creando de esto una dependencia hacia Marco Antonio Lesur. Marcela Lagarde de los Ríos menciona que, para las mujeres, la dependencia siempre es en un rango de subordinación:

La dependencia que involucra a las mujeres se refiere a todo lo que es exterior a ellas: las mujeres son dependientes de los hombres, de los hijos, de los padres, de otras mujeres, de los otros, de las relaciones sociales, de las instituciones, etc. Pero esa dependencia ocurre en condiciones de subordinación, de subalternidad, de dominio, es decir, de opresión (pág. 167).

3.- ¿Por qué Marlene tiene la necesidad de sacar a su pareja de la cárcel sabiendo el delito que ha cometido?

Ella recalca varias veces a lo largo de la trama que lo quiere y por eso no soporta que esté preso, que aunque ella sabe que no vale nada para él, ella corre el riesgo que cuando salga Marco Antonio probablemente no esté a su lado y se vaya con

Gabriela. La necesidad de un hombre para ella es profunda, debido a la falta de padre que tuvo en toda su vida, en Marco Antonio Lesur ve una figura de autoridad, una figura que le otorga protección y cuidado, un apoyo tanto moral como social que le permite no sentirse sola en la vida y también como una figura paterna para sus hijos. Un aspecto muy importante para su existencia en la sociedad.

4.- ¿Para qué necesita Marlene que le ayude Gabriela a juntar el dinero requerido?

Para sacar a su pareja de la cárcel, ya que el amor que siente por Marco Antonio Lesur puede más que la vergüenza de pedirle ayuda a la otra mujer de Marco Antonio, esto sin duda puede afectar emocionalmente a Marlene, pero no visualiza otra opción. Esto la lleva a asumir la carga de ser la amante cuando se entera que Marco si está casado con Gabriela, desmoralizándola, y perdiendo profundamente la poca autoestima que le quedaba. Este personaje ha vivido con la ilusión de casarse con una boda de cuento de hadas, viviendo felices para siempre y entonces se resigna a ser la otra.

Objetos clave, que son importantes para Marlene y que fortalecen los objetivos del personaje.

Su espejo y su labial son primordiales en Marlene, para ella la imagen que proyecta a los demás es importante, ya que es un reflejo de su profesión y la aprobación masculina que le da autoestima, sintiéndose que tiene valía ante la sociedad.

Los Zapatos altos: El uso de los tacones en Marlene es un elemento de femineidad, incrementando la estatura, da la apariencia de que las piernas son más largas y más esbeltas, y los pies más pequeños, Marlene se acopla a los estándares de belleza que dicta la sociedad, ya que también en Psicoanálisis, los tacones es un símbolo sexual y sensual

3.1.2 Exploración escénica para la creación

Durante la exploración en el trabajo de entrenamiento, lo corporal y vocal, y conjuntándolo con el análisis de personaje, se descubre a Gabriela como una mujer

que requiere siempre verse bien, con una postura adecuada impuesta más por los tacones y la seguridad interna que necesita. Por lo tanto, teniendo estos factores en cuenta la postura del personaje es la siguiente:

- Cuello y cabeza alineadas con la espalda, espalda recta, pecho hacia afuera, hombros hacia atrás, cadera siguiendo el balance natural al caminar, rodillas levemente se flexionan al caminar, poniendo siempre el talón primero al apoyar el pie seguido de la punta.
- Un factor importante en la construcción de personaje de Marlene son las caderas que se pronuncian un poco más de lo habitual en Marlene, para lograr movimientos menos rígidos, más ligeros y sueltos.

Por lo tanto, el trabajo corporal que como actriz requiero, debe ser muy enfocado a la presencia escénica y el uso de los tacones. De esto se va a derivar todo el desarrollo corporal y emocional.

3.1.3 Momentos de la escena que son detonantes en la creación del personaje

Para encontrar el contenido sustancial de la escena fue necesario fraccionarla en trozos independientes, encontrando aquellos que son fundamentales para el personaje, estos trozos llenos de contenido sustancial cumplen el papel de ser un canal que nos indica el camino. El objetivo de estas unidades y tareas es lograr encontrar las tareas activas, accesibles, realizables, humanas, que impulsen el papel hacia adelante, tareas atractivas, que emocionen, capaces de estimular el proceso de la vivencia:

1.- En la escena I: fue importante el adecuado fraccionamiento en tres momentos sustanciales que van a dar lugar a la continuidad de las demás escenas, la primera son las menciones acerca de las acusaciones que aclaran el porqué está presa su pareja sentimental, teniendo así la confianza para contar experiencias de su vida y conocerse mejor entre ellas, percatándose al final de la escena que comparten la misma pareja sentimental, esta última que funge como detonador potencial para pasar a la siguiente escena.

2.- Escena II: Para saber el contenido sustancial de esta escena nos ayuda una pregunta: ¿Quiero hacer qué?, Marlene en esta escena tiene una tarea escénica importante, esta es ir a buscar a Gabriela para pedirle apoyo, a su vez esta detona la acción potencial que es recordar las circunstancias por las que ha pasado a lo largo de su vida con Marco Antonio Lesur, a manera de monólogo nos comparte sus pesares después de enterarse de la traición.

3.- Escena IV: Cuando Marlene comienza a contar cuanto es lo que se juntó en total de dinero, pasando a la tercera donde lo importante es encontrar las estrategias para así juntar el dinero que falta y sacar a su pareja de la cárcel, pagando la cuenta y quedando de acuerdo finalmente.

4.- Escena V: es importante mencionar que el elemento detonador está instalado desde el principio ya en el objetivo del personaje, que es juntar el dinero requerido y convencer a sus clientas que entren a las tandas que ella está organizando, es por esto que los objetos que están en escena nos ayudarán a nunca perder la sustancia de esta, siendo unos elementos clave para Marlene ya que son sus elementos de trabajo.

5.- Escena VI: El personaje de Marlene como de Gabriela se cuestionan si es lo que realmente quieren, lo que detona justamente esto es un objeto que está presente, este es el ron con el que se embriagan los personajes.

6.- Escena VII: El tener nuevas posibilidades de pensamiento hacia nuevos horizontes de vida, esto claramente lo detona el darse cuenta los personajes todo el dinero que tiene debido a su trabajo en equipo.

3.1.4 Tablas elaboradas para reconocer otros elementos para la creación

Tabla 1: Guía para el registro de memoria emocional en la ficción.

Escena 1

- Marlene, entusiasta, menciona que le gustaría aprender inglés, resignándose después ya que no cuenta con el tiempo debido a que tiene dos hijos.
- Cuando recuerda al papá de su primer hijo, resignándose y sintiendo que no vale como mujer, ya que nunca se casará con su actual pareja.
- La justificación que hace de la acusación que se le ha hecho a su pareja la lleva a emociones de enojo, defendiéndolo y culpando a la víctima.
 - Cuando explica el porqué de su nombre, recordando los momentos con su madre, la hace sentir nostalgia y a su vez resignación.
 - Cuando recalca la importancia que para ella es que la vean guapa en todo momento, sintiéndose orgullosa de lograr esto, mostrando así también la aprobación masculina que necesita para reforzar su autoestima.
 - Cuando descubre que las dos comparten la misma pareja sentimental, pasa por emociones como el enojo, la frustración, sintiéndose traicionada y sin

	<p>valía, llegando a la resignación y tristeza profunda.</p>
<p>Escena 2</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Pedirle ayuda a Gabriela para sacar a su pareja de la cárcel, la hace sentirse con vergüenza. • Ante la negación de Gabriela, insultarla, dándole a saber el cómo llegó Marco Antonio a su vida, sintiéndose vulnerable y profundamente desolada. • A manera de monólogo explicando la profundidad del amor y agradecimiento que Marlene tiene por Marco Antonio, resaltando su antiguo trabajo de cabaretera y el poco respeto que le tiene su pareja ella, vulnerándose mostrando sus heridas internas, sintiéndose denigrada, triste y sola.
<p>Escena 3</p>	<p>Monólogo de Gabriela.</p>

Escena 4	<ul style="list-style-type: none"> • Asistir a un café donde se quedó de ver con Gabriela, sintiendo ilusión por volver a ver a su pareja. • Contando el dinero que les falta, sintiéndose triste. • Encontrando nuevas estrategias de emprendimiento con esperanza.
Escena 5	<ul style="list-style-type: none"> • La necesidad que tiene por juntar el dinero ocasiona en ella la fuerza y la perseverancia para atraer a las clientas con su carisma a su salón de belleza, sintiéndose viva y carismática, emocionada por lograr sus objetivos de ventas.
Escena 6	<ul style="list-style-type: none"> • Insultar a su pareja a manera de desahogo y libertad, cuestionando después si de verdad es lo que quieren o hay otras posibilidades, dudando de sus ideas sintiéndose desorientadas.
Escena 7	<ul style="list-style-type: none"> • Contando el dinero total que juntaron, encontrando nuevas maneras de ser mujer, con el cambio de paradigma que los sucesos dentro de la obra

	ocasionaron, llena de esperanza y sueños, un momento donde sienten felicidad y plenitud.
--	--

Tabla 2: Ventanas de personalidad.

¿Qué dice el autor de mi personaje?	¿Qué dice Gabriela de mi personaje?	¿Qué dice mi personaje de sí misma?	¿Qué dice ella de Gabriela?
En el texto el autor nos plantea un personaje que desde un principio tiene el carisma para entablar una conversación con una desconocida, que fácilmente puede hacer amigas, que poco a poco a través de los sucesos clave que pasan a lo largo de la anécdota se muestra un	Gabriela desde un inicio se nota ensimismada, no queriendo entablar una conversación con Marlene, debido claramente al estigma social que tiene, juzgando desde un principio, mostrándole todas las cualidades que tiene, como hablar varios idiomas y la ética que tiene a la acusación que le cuenta de la pareja de Marlene, sin	Marlene tiene una idea de sí misma cruel y denigrante, ella se ve como si valiera muy poco, ya que todo el valor que acepta es el cómo la ven, más que nada de su pareja sentimental, aceptando poco y dándose poco, sin duda la opinión que tiene de ella misma Mes desvalorizante, ya que ella misma se	Sin duda Marlene al ver una mujer que desde un principio se sale de su contexto, se sorprende, ve en Gabriela una mujer letrada, estudiosa, llena de conocimientos, que la hace interesarse por lo que opine ella, sin duda la admira y le genera una motivación de poder ser diferente, le genera aspiraciones de querer estudiar,

<p>personaje complejo que el autor plantea, con carencias emocionales afectivas, con baja autoestima, pero con la resiliencia de ver oportunidades en las problemáticas y con la humildad suficiente para pedir ayuda ante un problema que no puede lidiar por sí misma, sin duda el autor nos plantea un gran personaje.</p>	<p>duda es una mujer que se crea una idea en un principio de Marlene, desvalorizándola, que con el paso de los sucesos que se narran dentro de la obra, podemos apreciar que estas sentencias que Gabriela hace de Marlene se empiezan a desdibujar, dándose la oportunidad de conocerla y ver en ella similitudes de ser mujer.</p>	<p>cosifica, se hace menos, esto claro proporcionando en ella actitudes que, en vez de ayudarlo, la hundan, como la comparación entre mujeres y la aprobación masculina que tiene.</p>	<p>al pasar las escenas podemos ver que se van conociendo, y esto también hace que Marlene pase por sentimientos de celos, de comparación y sin duda de entendimiento, ya que cuando sabe por todo lo que ha pasado Gabriela con Marco, la comprende y se pone en su lugar, siendo Marlene una mujer muy empática.</p>
---	--	--	--

3.1.5. Conclusiones del Trabajo de Creación de Personaje

Auto comunicación: Marlene desde un principio tiene un dialogo interno que va evolucionando, como primera estancia podemos ver una Marlene que se preocupa mucho de cómo la ven los demás, ya que la aprobación masculina en ella es muy fuerte ya que es la única manera que le genera un poco de autoestima, sin duda lo que opine Marco Antonio Lesur de ella es algo importante en su salud mental, es por esto que cuando sabe de la traición su dialogo interno cambia radicalmente a la comparación entre las demás mujeres de Marco, viendo todos los defectos que pueda tener como mujer, amante y madre.

Comunicación mutua: Al principio de la obra podemos ver a dos mujeres que dialogan sobre las experiencias con sus parejas a lo largo de su vida, cuando se enteran de la traición, vemos que el diálogo es forzado solo para reunir dinero, provocando en ellas un trabajo en equipo que genera una complicidad y amistad. Finalmente, dialogan sobre las cuestiones y los porqués de sus acciones, reflexionando sobre lo que realmente es lo que quieren con respecto a su pareja. Todas estas situaciones nos llevan a un final donde vemos una relación de amistad que se va fortaleciendo, al grado de la decisión de cambiar sus rumbos.

La adaptación ha sido importante para este proceso porque parte desde un análisis primero de la obra que nos hizo cuestionarnos si la cultura se ha transformado o se ha mantenido estancada, llegando a la respuesta que la cultura sigue oprimiendo a las mujeres, es por esto que los personajes de Rosa de dos aromas resuenan y siguen vigentes, esto nos llevó al trabajo de campo y es impactante el cómo desde 1985 ha sido muy poco lo que se ha cambiado con respecto al ser mujer.

Para la construcción de personaje de Marlene es importante tener una actitud dispuesta y abierta ante la investigación, creación y ejecución. Stanislavski menciona: la voluntad es importante, ya que, sin ella, las escenas ocurren forzadas y generan artificialidad. De ahí que investigación desde el análisis de la obra me ha llevado a encontrar motivos que, como mujer actriz, me inspiran, y me hacen recordar la primera vez que leí la obra, ya que me hicieron recordar la vida de mis ancestras, la vida de aquellas mujeres que me he topado a lo largo de mi vida y mis propias experiencias que me han hecho cuestionarme mi ser mujer.

La supertarea se detonó de la previa investigación y trabajo en los ensayos, llevándome a preguntar ¿Cuál es la acción transversal con mi personaje para que la supertarea sea coherente con lo que se ve escénicamente?, estas son las respuestas que adapte a Marlene a favor del discurso y la escena:

- La primera vez que me fueron infiel.
- La resignación de las mujeres de mi familia a ser madre-esposas.
- El amor romántico como un eje que me atravesó y atraviesa a las mujeres de mi entorno.

- La fuerza y determinación de las mujeres a mi alrededor para convertir las dificultades en oportunidades de vida.
- El apoyo de mujeres que han dejado el paradigma de la rivalidad entre nosotras, mostrándome un camino de sororidad.

La investigación planteada me lleva a tener como supertarea la siguiente definición:

“Exponer y desmontar en escena a través de nuestros personajes los patrones de conducta característicos del machismo que las protagonistas comparten con el fin de saberse autónomas.”

3.2 Creación de personaje Gabriela por Alison Itzel Sepúlveda López.

En el siguiente apartado expondré el proceso de creación de personaje basado en las herramientas de la psicotécnica consciente del autor Stanislavski para la encarnación del personaje de Gabriela.

A lo largo del escrito expongo mis encuentros, desencuentros, inquietudes y descubrimientos en mi trabajo como actriz.

¿Por qué elegí a Gabriela?

La elección de personaje tiene cómo trasfondo el continuar con un discurso de la postura femenina y su condición en la sociedad, al llegar a la Licenciatura en Artes Teatrales desconocía completamente el rumbo y lo que me gustaría decir en cada interpretación de mis personajes. Fue a partir de la exploración y la investigación, que comencé a indagar en mi historia de vida e intereses. Entonces encontré lo que me movía emocionalmente para mis interpretaciones. Crecer entre mujeres, convivir, conocerlas, empatizar y ser una de ellas, fueron los motivos que me llevaron a querer darle voz y cuerpo a los discursos del universo femenino. *Rosa de dos aromas* llega a mi vida en un momento en donde indagaba profundamente en las coincidencias de abuso, dependencia y condición que todas las mujeres que me rodeaban y que compartían a pesar de las diferencias de contextos, familia, condición económica, sueños e ideales, etc.

Crecí entre mujeres con el tipo de Marlene; sin embargo, mi necesidad personal de explorar nuevos personajes me lleva a elegir a Gabriela, consecuencia de una

contención interna, manejando cualidades emocionales diferentes a todos los personajes que había trabajado a lo largo de mi carrera y trayectoria.

3.2.1 Uso de las herramientas propuestas por Stanislavski en el libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia para la creación del personaje de Gabriela*.

La calidad del trabajo actoral dependerá entre otras cosas, de la disciplina, el entrenamiento y la constante actualización de los conocimientos. Para realizar este trabajo de creación consideré importante, generar un autocuidado y responsabilidad sobre mí cuerpo, mi voz y mi espíritu, como lo señala Stanislavski, para generar la energía que el personaje requiere y la disposición del actor en el escenario.

Cuando pienso en lo que Stanislavski plantea sobre el autocuidado y el constante entrenamiento, remonto a lo que como actriz estoy haciendo y entonces reflexiono que he enfocado mi energía y tiempo de creación en escuchar música, bailar o en la mayoría de casos escribir, ya que en los últimos años la necesidad de escribir desde aquello que no me permite estar en paz o me pide más profundización lo plasmo en un cuento, un poema, una canción, un análisis o una reflexión que me permite organizar mi mente. De este modo estimulo la creación e imaginación.

Algo que desde que soy actriz, se ha vuelto parte de mí es observar y analizar a la sociedad desde mi perspectiva como mujer mexicana para poder a su vez confrontarme conmigo y generar un proceso de desencuentros, reencuentros, montajes y desmontajes de versiones pasadas y nuevas de mi persona, eso para mí es ya un punto de partida hacia la creación de este personaje.

El primer paso fue la lectura del texto, varias veces, hasta lograr entender todas las ideas del personaje planteado por Emilio Carballido, continúe con el trabajo de investigación sobre los análisis y críticas que se han hecho sobre la obra, el Autor y el personaje.

El trabajo de mesa fue por supuesto el detonante para comenzar la exploración, desde escuchar las opiniones de mi compañera actriz y la directora, y así generar una mayor gama de elementos y características tanto físicas como psicológicas.

Después del trabajo de mesa, vino una tarea de investigación, donde se generaron bosquejos de imágenes para el personaje que fomentaron el esqueleto de la creación. Mis primeros bosquejos iban relacionados con el color que le asigne a Gabriela y los elementos naturales fuego y tierra que poco a poco se incorporaron a la exploración vocal y gestual para el registro de las posibilidades que corporal, vocal y gestualmente le podía otorgar a mi personaje y así obtener una exploración sobre la animalidad a partir de la personalidad de Gabriela. A continuación se muestran los elementos en los que indague para la creación:

Elementos naturales:

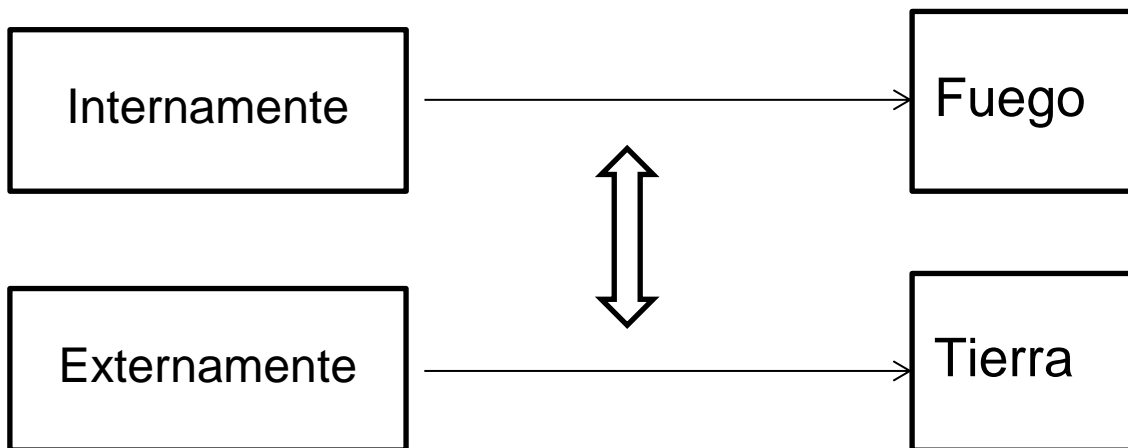


Fig. 5

Imagen realizada por Alison Itzel Sepúlveda López para entender los elementos naturales del personaje Gabriela.

A Gabriela le asigno el fuego internamente porque es claro en su monólogo de la escena III, que vive en constante cuestionamiento sobre su ser mujer, madre y esposa, lo que le genera, una carga emocional que arde como el fuego y que solo es capaz de expresar cuando está bebiendo alcohol; sin embargo, su semblante, y energía ante la vida y los demás es tierra, ya que se muestra muy estable y segura de sí misma.

Colores: Los colores que considero que van con su personalidad son los cafés, verdes opacos, naranjas y amarillo mostaza, ya que corresponden a la personalidad de tierra, de fuego. A su personalidad reservada y cautelosa, y sobre todo a su seguridad para moverse en la vida. Estos colores son la referencia para el color del vestuario.

El nombre de Gabriela: Indagando en el significado de los nombres y partiendo de que la obra es mexicana llamó mi atención que en México, Gabriela es uno de los nombres más populares debido a que es la variante femenina del arcángel Gabriel, lo cual relaciono con el peso de la "bondad" que va de la mano con lo correcto desde el nombre.

Animalidad: Las alas siempre han tenido una significación de libertad en mi vida real y metafórica, por lo cual la búsqueda de la animalidad a lo largo de la exploración tenía peso en esta significación. Gabriela es una mujer que transmite calma, elegancia, contundencia, libertad y autonomía. Por lo tanto, me llevó a asignarle el cisne como animalidad. De igual manera la significación del nombre Gabriela hace énfasis a las alas que el arcángel Gabriel también posee.

Este animal es el más pesado al volar, lo relaciono completamente con la carga social que caracteriza internamente a Gabriela, sin embargo, el vuelo del cisne es inevitable, así como la gran liberación que encontrará el personaje, es solo cuestión de sentir una red de apoyo que será Marlene, así como el cisne para volar gusta de ser acompañado.

Externamente siempre será una belleza aceptada y apreciada socialmente por cumplir con las cualidades de lo que se ha catalogado ser hermoso ante el ojo humano, en Gabriela su máscara social funciona completamente así, queriendo cumplir con los estándares sociales y en el infinito intento de ser "correcta".

En este momento del proceso me apoyo de material visual que fomenta mi imaginación para vislumbrar a mi personaje por lo cual hice un collage. (Fig. 5)



Fig. 6

Collage creado por Alison Itzel Sepúlveda López de imágenes extraídas de pinterest.com.mx y google.com.mx.

El contexto: Mi labor de investigación para entender el contexto de mi personaje radica en primera estancia en las mujeres más cercanas a mí, por lo que decidí usar a mi familia como objeto de estudio; sin embargo, para entender el contexto actual me encaminé a obtener información respecto a la figura femenina en la cultura, pues considero importante investigar sobre el origen de la situación que actualmente vive la mujer.

Históricamente se localiza a la mujer en acontecimientos en los cuales la desigualdad, dominación y violencia se convierten en problemáticas sociales repetitivas y constantes, en donde la mujer es oprimida por un sistema patriarcal desde ya hace mucho tiempo, encontrando como factores principales de dicha condición femenina: la situación económica, la diferencia de fuerza física entre hombre-mujer y la sexualización de la mujer por características físicas.

La normalización sociocultural sobre la violencia hacia las mujeres, se genera a raíz de las diferencias biológicas y la concepción acumulativa histórica de la mujer que se convierte en un fenómeno derivado de la cultura patriarcal mexicana; Octavio Paz presenta a dos símbolos contrastantes que para los mexicanos son las dos vías en las que se encasillan a las mujeres, por un lado la virgen de Guadalupe, que es una figura de pureza, orden, consuelo y su contraparte La Malinche o como el la llama “La Chingada”, una figura de violación y traición, en el transcurso de la historia ante los ojos del machismo y la misoginia quien pertenece al grupo de La Malinche es sacrificada, odiada, violada y asesinada. Paz (2019) , normalizando estos hechos de injusticia constantes que se han justificado por la propia historia; prueba son los libros de historia general de México que en su mayoría la mención de la figura femenina no pasa de explicar las labores y condiciones femeninas en donde la existencia de la mujer es inferior sobre el hombre.

En la actualidad el mantenerme alerta y viva del contexto que me rodea, me ha permitido no solo observar mi entorno sino también entablar conversaciones con las mujeres que suelo encontrar, en la tienda, en el autobús, en la calle, en cualquier lugar, en donde ellas me comparten anécdotas dignas de ser contadas.

El ser madre-esposas, término que construye Marcela Lagarde y de los Ríos es en el imaginario colectivo patriarcal la única vía de la felicidad, una condición humana que se convirtió en el ideal que se ha inculcado a la figura femenina mexicana, un ideal en el que se localiza al hombre con el derecho de mandar, someter y tener autoridad mientras que la mujer es la que obedece y es sometida. Ríos (2019). Esta condición, como dice la autora, es normalizada en nuestro cotidiano y entonces Gabriela como personaje, vive también ese ideal, es arrojada para formar parte de la sociedad como una mujer que hace lo “correcto” bajo las normas socioculturales.

Preguntas clave, detonantes en la creación:

a) ¿Cuál es su relación con Marco Antonio Lesur?

La relación con él, considero que es más el miedo a estar sola, a vivir el divorcio una vez más y a la dependencia masculina se vea reflejado en escena, pues cómo se ha planteado, Gabriela no ama a Marco Antonio Lesur, ya que su relación se basa en cumplir socialmente con su condición de "Esposa y madre trabajadora con profesión" una relación basada en la costumbre, la ausencia y la falsa necesidad que se le ha inculcado a Gabriela por el entorno en el que se desenvuelve.

b) ¿Qué piensa Gabriela sobre la autonomía de una mujer?

La autonomía en Gabriela es resultado de acontecimientos pasados que la mantenían en una prisión metafórica, tal es el caso de su profesión, su antiguo matrimonio y sus deseos internos de preferir ser una mujer viuda en esta sociedad. El vivir los nuevos engaños que Marco Antonio la lleva a cuestionarse y determinar sus deseos reales sobre una relación de pareja. En su encuentro con Marlene, Gabriela recuerda acontecimientos pasados y expone el tipo de marido que Marco Antonio es, momento que detona su deseo de alejarse definitivamente de él, es hasta el momento de la escena final que se esclarece en palabras la autonomía al darse cuenta junto a Marlene de la capacidad que tuvieron para juntar el dinero y saberse capaces de eso y más.

c).- ¿Para qué quiere sacar a Marco Antonio de la cárcel?

Ya he remarcado la fuerte necesidad que Gabriela tiene por hacer lo que en su contexto la sociedad entiende por "Correcto" y la carga e importancia que manifiesta a la opinión pública, además por no dejar a sus hijos con un padre en la cárcel, motivo principal por el cual decide aliarse con Marlene para la fianza, por otro lado existen motivos internos que corresponden al miedo al vacío y los cambios de una mujer que ha hecho de su vida una rutina en una relación que se ha tornado horrible y dependiente.

d).- ¿Por qué Gabriela decide no sacar a Marco Antonio de la cárcel?

El resultado de la acumulación interna que por fin se hizo presente de Gabriela al saberse capaz es la causa mayor del porque decide no sacarlo, y por primera vez hacer lo que realmente ella decide y quiere en dónde la convivencia con Marlene tiene mucho que ver con este abrir de ojos y atrevimiento del camino a la autonomía.

5.- ¿Quién es Marlene para Gabriela en su descubrimiento de autonomía?

Marlene se convierte en esa red de apoyo que como mujeres muchas veces nos hace falta para descubrir que hay un sin fin de posibilidades más allá de nuestro centro de rutina y costumbre, se sabe que la convivencia entre mujeres es un arma muy fuerte para poder expresar, compartir, debatir, atreverse y encaminarte a lo que verdaderamente deseas vivir.

Objetos clave que son importantes para Gabriela, fortalecen los objetivos del personaje:

Libro de traducción: Este objeto significa para Gabriela el recuerdo constante de su poca libertad de elección y disgusto por su profesión, este objeto es detonante en mi creación de personaje, pues le he asignado un peso mayor en escena, para que cada que Gabriela mencione, toque, lea o vea el libro sea un desencadenante de un sin fin de sucesos que han creado la acumulación y el hartazgo de su

dependencia, lo cual le hace saber y sentir que no solo es dependiente de su trabajo sino de su marido.

Botella de ron: Este objeto representa como tal su manera de poder expresar realmente sus emociones. Objeto que modifica y tiene cambios pues además de saber que a Gabriela le encanta el ron, esta bebida la traslada a lo largo de la obra a recuerdos de su pasado relacionados con sus relaciones pasadas, recuerdos con Marco Antonio y a disfrutar de verdad una buena copa de ron.

3.2.2 Exploración escénica para la creación

El trabajo de exploración escénica comenzó con sesiones de entrenamiento e indagación corporal y vocal partiendo de palabras o emociones referentes al personaje. Se parte siempre de un calentamiento, que para mí es como un motor, pues he descubierto que debe empezar en pocas revoluciones y poco para llegar a la máxima potencia. La práctica va desarrollándose poco a poco con el movimiento de extremidades y articulaciones, para pasar después al registro de nuestro centro de gravedad con ejercicios de concentración y cuerpo presente y un calentamiento de voz para cuidar y fortalecer nuestras cuerdas vocales.

El calentamiento nos conectó al juego de palabras, sonidos y corporalidades que nuestra directora nos iba proporcionando para descubrir nuevas formas, así fue como llegamos a construir posturas y movimientos definitivos para la corporalidad del personaje.

Gabriela siendo un personaje tierra externamente me llevó a explorar movimientos concretos que se acompañaban de trabajos de respiración, este proceso partió meramente desde el plano externo sin perder de vista el elemento fuego que habita en el personaje de manera interna y fue un proceso que pasó por tres etapas:

Primera: Ejercicios de respiración en dónde el cuerpo se hacía presente y los movimientos surgían de manera consciente conforme se decían los textos, en esta primera etapa mi cuerpo me pedía movimientos bruscos y fue la respiración la que me ayudó a relajarme para integrarme y concentrarme en el aquí y el ahora a favor del control corporal.

Segunda: Una etapa en donde esas respiraciones pasaban de estar vacías a llenas de imágenes, de circunstancias dadas y se convirtieron en respiraciones que nacían de la contención de una mujer que fue educada para controlarse y contener sus verdaderos deseos, en esta segunda etapa la respiración, el universo interno y la corporalidad se conjuntaban para darle sentido a mi personaje. La tensión que existía internamente se mantenía contenida en un corporal orgánico y presente.

Tercera: Yo la llamaría la etapa de la repetición y los nuevos encuentros, considero que, así como constantemente tenemos nuevas ideas en el cuerpo, sucede lo mismo y se crean nuevas necesidades, cuando los elementos del actor que estábamos manejando ya funcionaban en constante orden ya nos encontrábamos con un cuerpo con memoria, mi cuerpo se sentía presente y estaba listo para la comunicación con el otro cuerpo presente de mi compañera de escena.

Finalmente agregaría la constante lucha de ser honesta para retratar verdad en escena, es decir, partir de la fe al discurso que he decidido abordar con mi personaje, Gabriela tiene origen en un tema que me mueve desde ya hace tiempo que parte desde mi contexto familiar, personal hasta social y me ha arrojado a la investigación y la constante observación del universo femenino a lo largo de la historia y mi contexto, situación que fortalece mi verdad escénica.

Desarrollar la memoria emocional fue bajo un proceso en donde primero brindé las vivencias humanas que habitaban en mi memoria emocional como mujer y ente humano a través de un registro escena por escena en un cuadro de información sobre emociones, eventos y sentimientos que encontré a lo largo de los ensayos en la ejecución de Gabriela fortaleciéndolo con las circunstancias dadas, las preguntas clave y los descubrimientos pasados para el desarrollo del personaje y el tema principal de nuestra propuesta en escena.

3.2.3 Momentos de la escena que son detonantes en la creación del personaje

- a) En la escena I, la espera, mientras trabaja, aprovechar el tiempo y posteriormente obligarse un poco a seguir la conversación que Marlene le está proponiendo. Desenvolverse a lo largo de la plática, abriéndose un poco

con la otra y conocerla. Expresar el disgusto que le genera el tema de la violación, relajar el momento tenso de la escena, recibir la noticia de que ambas mujeres comparten el mismo marido y de que está en la cárcel por violación a una menor.

- b) En la escena II, el enfrentamiento que tiene con Marlene, y el disgusto que siente de verla. La intención primero de correrla de su casa, pero tras ser imposible, la escucha, conversación que le genera enojo en progresión y que le provoca burlarse de Marlene para finalmente correrla de su casa.
- c) En la escena III, ocurre una confrontación con ella misma a través de un monólogo en donde bebe ron para evadir su realidad y en el proceso expone una serie de contradicciones, deseos y temas que le lastiman, molestan y la mantienen dependiente. Las tareas en esta escena se clasificaron en tareas pequeñas, medianas y grandes que correspondían en la borrachera humana sobre el carácter del personaje, en donde los elementos fundamentales eran la botella de ron, el libro de traducción de la primera escena, su computadora y su escritorio.
- d) En la escena IV, Gabriela cita en un café a Marlene para aceptar su propuesta de reunir juntas el dinero y lo absurda que es la situación se refleja en el sabor y aspecto de su bebida y alimentos.
- e) En la escena V, Gabriela a través de la acción de llamar por teléfono busca, vender boletos para la rifa y tanda, intentando disfrazar la verdadera razón por la cual su esposo está preso, acción que la hace sentir una mujer tonta y con mucha vergüenza.
- f) En la escena VI, bajo los efectos del alcohol en este momento Gabriela y Marlene se abren emocionalmente la una a la otra, planteándose en verdad ¿Qué es lo que quieren?, finalizando una escena con un acercamiento lleno de empatía.

- g) En la escena VII, Se reconocen ambas como capaces y autónomas y deciden dejar a Marco Antonio en la cárcel para ellas irse de viaje a la playa y comprarse ropa y ron, Gabriela pasará por acciones que la llevan a cantar, bailar y tomar, las cuales radican en el desmontaje de aquella dependencia que la mantenía presa.

La constante comunicación con mi compañera de escena a favor del discurso y la verdad escénica se volvió fundamental para obtener los estímulos necesarios y la acción-reacción para que el personaje se desarrollara orgánicamente y así obtener el sentido de la obra en función con el objetivo de la puesta en escena, es decir, la actuación es para mi compañero con el fin de vivir la escena.

3.2.4 Tablas elaboradas para reconocer otros elementos para la creación

Tabla 1: Guía para el registro de memoria emocional en la ficción.

Escena 1	<ul style="list-style-type: none"> • Momento en que se refiere a su libro como una novela terrible, a lo largo del desarrollo de personaje descubrimos que Gabriela odia su trabajo. • El primer divorcio de Gabriela antes de Marco Antonio Lesur. • La indignación de que un profesor se aproveche de una alumna. • Enterarse de que su marido estaba preso por violación. • Enterarse de que su marido tiene otra mujer y un hijo.
Escena 2	<ul style="list-style-type: none"> • Descubrir y recordar mediante los diálogos de Marlene todas las veces que la engaño, le mintió de su paradero y le vio la cara de tonta.
Escena 3	<ul style="list-style-type: none"> • Saber que a Marco Antonio le encanta lucirse, es un farol y ama los carros. • Cada trago de ron que Gabriela bebe expone una serie de contradicciones y recuerdos • La borrachera de Gabriela por la acumulación de emociones y sentimientos de lo acontecido anteriormente.

	<ul style="list-style-type: none"> • El recuerdo de sus hijos con su padre. • El valor sentimental a la computadora en la que escribió por muchos años y ahora tiene que empeñar. • Recordar la vida sexual con Marco Antonio. • Saber que todas las relaciones son horribles, y los hombres se vuelven malos cuando crecen, ella ya pasó por un divorcio. • Libros de autores como Brecht y Freud que confirman hechos sobre lo absurdo y real sobre los hombres. • Anhelar haber tenido una hija, pero saber que si existiera quizá hubiera vivido la injusticia que se vive en la condición femenina. • Saber que la vida no es justa le provoca enojo, impotencia y ganas de seguir tomando para olvidar lo que sabe, siente y oculta. • Recordar todos los defectos y desaires que le ha hecho Marco Antonio Lesur (La ausencia, la infidelidad, el egocentrismo, cinismo, mentira) y concluir que no lo quiere y está contenta de que este en la cárcel. • El trabajo que a pesar que odia se ha vuelto un punto de atención que la mantiene mecánica en la vida.
Escena 4	<ul style="list-style-type: none"> • Asistir a un café al que ella ya había ido antes. • Conoce de tiempo a Molina el abogado de su marido y a Enrique Ramírez y saber que ellos son cómplices del engaño de la infidelidad. • Decidir juntar el dinero para sacar a Marco Antonio de la cárcel.
Escena 5	<ul style="list-style-type: none"> • Llamar a sus conocidas para vender los boletos de la rifa, disfrazando los motivos del porque su esposo está preso. • Sentirse internamente frustrada, impotente, avergonzada, humillada y enojada por hacer tal acto.
Escena 6	<ul style="list-style-type: none"> • El recuerdo de Maco cuando habla sobre el ron que la lleva a

	<p>expresarle un sinfín de groserías como necesidad de liberación.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recordar que su padre fue quien eligió su carrera y compararlo con su situación actual de madre, esposa y profesionalista descubriendo que su vida no le pertenece. • Exponer y recapitular como es Marco Antonio de esposo. (Desobligado, lleno de apariencias y en la cama). • Reavivar el sentimiento de siempre sentirse una mujer capaz.
Escena 7	<ul style="list-style-type: none"> • Disfrutar de tomar su bebida favorita. • La paz, felicidad y plenitud de sentirse capaz junta a una amiga para explorar las nuevas posibilidades al convertirse en autónomas.

Tabla 2: Ventanas de personalidad. Para desarrollar los procesos de auto comunicación de Gabriela

¿Qué dice el autor de mi personaje?	¿Qué dice Marlene de mi personaje?	¿Qué dice mi personaje de sí misma?	¿Qué dice ella de Marlene?
Gabriela en el texto es un símbolo de la mujer que transita por el deber ser, una mujer que le da prioridad a la crítica y opinión pública y social sobre sus verdaderos deseos e intereses, una	Marlene pasa por 3 etapas en su proceso de conocer a Gabriela, antes de saber que era esposa de su pareja sentimental la vislumbra como una mujer muy culta e inteligente y le genera hasta cierto punto una	Gabriela se sabe una mujer inteligente, estudiada y muy capaz en el ámbito profesional principalmente, sin embargo ella sabe que todo lo ha hecho por órdenes de los hombres en su vida y para permanecer fuera	Por la importancia que le da a la crítica social se puede vislumbrar al principio que ella juzga a Marlene como una mujer hasta cierto punto vulgar e inculta por su manera de expresarse y vestir, a pesar de

<p>mujer que externamente se muestra segura y contundente pero internamente es presa de sus aprendizajes y creencias, sin embargo cuando está a solas es inevitable saber que Gabriela transpira por los poros la necesidad de convertirse en una mujer autónoma y libre.</p>	<p>admiración, después del punto catártico, Marlene experimenta cierta comparación entre ella y Gabriela y la competencia es evidente, es en el proceso de comunicación y relación en que Marlene deja de ver a Gabriela como su competencia para convertirse en su aliada y amiga, ya que ahora aprenden una de la otra.</p>	<p>de la crítica y opinión pública que la tache como una mujer “incorrecta”, es una mujer que ha llegado a limite en alimentar el deber ser y cuando toma ron expresa sus verdaderos deseos y su ser, lo que ella no sabe es que solo es cuestión de un empujoncito y una aliada para poder desprenderse del deber y comenzar a ser.</p>	<p>esto en el transcurso de la conversación están de acuerdo con algunos temas. Cuando se entera de que es amante de su marido por el enojo y decepción hace evidente la crítica e inferioridad hacia Marlene, pero al confrontarse con ella misma confirma que no es culpa de ella lo sucedido y es en el transcurso de la alianza que la vislumbra como una igual, es decir, una amiga en su camino de autonomía.</p>
---	---	--	---

Tabla 3: El registro de las líneas de tendencia en el texto: Estas parten de lo general a lo minucioso, y mantienen al actor claro en su objetivo y la supertarea conjunta. La primera es la línea continua de las tendencias de las fuerzas motrices internas, el dramaturgo y nuestra recontextualización ya han dejado en claro el principio y final del producto escénico que se imagina de la siguiente manera:



Tener clara esta línea continua me permite ser coherente con lo que ejecuto en escena y los elementos que estoy aplicando.

Dentro de la línea continua nos encontramos con la primera línea de la tendencia interrumpida la cual primero separamos por escena para el primer entendimiento del texto en general, pero cada escena se configura de otras líneas interrumpidas que se ven reflejadas en la distinta energía requerida en cada cambio de escena, por lo tanto, los impulsos están en constante cambio y transformación siempre en correspondencia de la supertarea que se basa en exponer y desmontar en escena a través de nuestros personajes los patrones de conducta característicos del machismo que las protagonistas comparten con el fin de saberse autónomas, estas líneas corresponden a todos los elementos ya explicados en mi creación de personaje que mueven a mi personaje.

3.2.5. Conclusiones del Trabajo de Creación de Personaje

A lo largo de la creación de mi personaje me he enfocado y recurrido siempre a la psicotécnica que propone Stanislavski, este término viene de una convicción de elección el constante trabajo interno y externo actoral. La creación de Gabriela me ha arrojado o abrir el panorama a nuevas posibilidades hablando de calidad de movimiento en términos actorales y a las diferencias y similitudes que padecemos las mujeres en términos sociales.

He descubierto que los personajes deben moverme completamente desde la entraña y ha sido en el proceso que los temas femeninos se han vuelto mi fuente de inspiración y me han encaminado a mi poética, la fuerte contradicción, la contención y la carga social que experimenta Gabriela refugiándose en su trabajo y el alcohol para dejar de pensar o expresar lo que verdaderamente quiere me llevan a una inevitable identificación con mi ser mujer, ya que en pleno 2023 la carga mental por

la falta de expresión de los sentimientos, ideas, deseos, etc., sigue siendo un punto en común en la mayoría de la población femenina.

Este proceso de titulación me ha hecho confrontarme e investigar. Hoy en día me considero una actriz que entrena, que se cuestiona todo y trabaja en un constante auto reconocimiento para tener claro de que quiere hablar en escena a través de su representación. Gabriela era un personaje que yo en principio pensé no tenía nada en común conmigo, pues me equivoqué, y puedo concluir que todas las mujeres tenemos siempre algo en común, y es justo de eso que me gusta alimentar mi actitud escénica interna con los elementos de creación aprendidos.

El objetivo esencial (la supertarea) de nuestro proyecto escénico es: Exponer y desmontar en escena a través de nuestros personajes los patrones de conducta característicos del machismo que las protagonistas comparten con el fin de saberse autónomas.

Mi creación de Gabriela radica en las mujeres profesionistas que siguen las normas y reglas sociales porque así se les inculco. Mi objetivo actoral es hacer evidente tal condición y transitar en el paso de las escenas, el desmontaje y nueva dirección de esto aprendido para lograr la autonomía en la encarnación de mi personaje y entonces sí hablar de la supertarea lograda en Gabriela para la representación, De aquí la importancia del tratamiento adecuado de los elementos realistas en mi creación de personaje expuesta anteriormente, pues es en la acción y ejecución de Gabriela en donde el tratamiento adecuado se verá reflejado en el resultado escénico.

Algunos elementos orgánicos de mi subconsciente que adapté a Gabriela a favor del discurso y la escena:

- El hecho de ser mujer me permitió a lo largo de los ensayos, en primera estancia empatizar con el personaje, pues como lo he expresado a lo largo de mi creación de personaje las similitudes de padecimientos femeninos en México son evidentes a pesar de las diferencias en distintos entornos que puedan existir.
- Hacer cosas solo por la presión social.

- Refugiarse en el trabajo para no dejar que el resultado de sobre pensar de más te carcoma.
- La impotencia, rabia y molestia que te genera una infidelidad hasta que llegas al punto de emborracharte para tratar de sentirte mejor u olvidar.
- Recuerdos de mujeres muy cercanas a mí que vivieron una infidelidad o descubrieron que su esposo era un abusador de niñas menores de edad.
- Tratar con hombres, maestros, que abusan de su poder de autoridad y engatusan a las alumnas.
- Estar en una relación dependiente, de violencia y no poder salir de ahí.
- Descubrir que soy capaz de estar sola y ser autónoma.
- Sentirse en una cárcel sin poder vislumbrar una salida.
- Buscar maneras de emprendimiento para obtener recursos financieros.
- Conocer a mujeres que se volvieron una red de apoyo para salir de una relación dependiente.
- Disfrutar de una buena copa de ron.

Para finalizar me gustaría decir que ha sido un proceso muy rico en experiencias y aprendizajes, únicamente queda esperar con emoción la función en donde el público al que va dirigido esta puesta en escena que son mujeres, se hagan presentes, compartan este momento con nosotras, y nos permitan seguir fortaleciendo nuestra motivación para continuar creando.

CAPÍTULO 4 Recontextualización y proceso de gestión, producción y difusión de la puesta en escena *Rosa de dos aromas* de Emilio Carballido.

Entender la recontextualización nos da pie para realizar la gestión, producción y difusión, tres procesos necesarios para el desarrollo y la realización del producto escénico. La gestión cultural ha proporcionado herramientas para crear, desarrollar y emprender nuestros proyectos en el ámbito profesional propiciando una organización hacia los objetivos que se proponen. La producción escénica nos ayuda a planificar adecuadamente los recursos para obtener a largo plazo una rentabilidad del producto. En este proceso hemos descubierto la administración como punto clave para materializarlo; pero creemos que la difusión para la promoción del proyecto, es lo que va a generar realmente un medio para el alcance de los objetivos del colectivo o compañía hacia el público que va dirigida la obra, tomando en cuenta las redes de difusión y comunicación actuales con sus respectivas actualizaciones.

4.1 Recontextualización. Por Suriday Ugalde Pérez, directora del proyecto escénico.

El Texto *Rosa de dos Aromas* de Emilio Carballido, fue escrito en 1985, presentando una gama de temáticas relacionadas con la identidad femenina y la postura de la mujer ante la sociedad, desde su presencia como esposa, amante, amiga, madre y mujer dependiente e independiente, entre otros, pero menciono estos porque son los que como equipo de trabajo nos movieron al trabajo escénico de este texto. A pesar de haber sido escrita en los años 80s, la temática sigue muy vigente. Decidimos abordarlo desde la postura del feminismo que ya se gestaba en ese momento en México pero que no era tan potente como ahora.

Rosa de dos aromas se puede recontextualizar en el marco del feminismo debido a los temas que aborda y a la representación de las experiencias de las mujeres en la sociedad. La obra plantea cuestiones relacionadas con la identidad femenina, la autonomía y la lucha por la realización personal, que son fundamentales dentro del movimiento feminista.

Al recontextualizar *Rosa de dos aromas* en la época actual desde una perspectiva feminista, se pueden resaltar los aspectos de desigualdad de género, los estereotipos arraigados y la lucha por la igualdad. También se pueden añadir elementos contemporáneos que aborden problemáticas actuales relacionadas con el feminismo, como la violencia de género, la brecha salarial o la representación de las mujeres en los medios de comunicación.

La recontextualización de la obra en términos feministas permite explorar y reflexionar sobre los desafíos que enfrentan las mujeres en la sociedad actual, así como promover la igualdad de género, la diversidad y la inclusión. De esta manera, "Rosa de dos aromas" puede contribuir al diálogo y la conciencia sobre las luchas y triunfos de las mujeres en la actualidad, en sintonía con los ideales y objetivos del movimiento feminista.

4.2 Gestión (cronograma de actividades, presupuesto, administración, formación del equipo de trabajo, espacios)

Cronograma de actividades.

2021	<ul style="list-style-type: none"> * Formación de equipo de trabajo, elección de texto teatral “El desierto de las leonas” obra de teatro cabaret. * Primeros encuentros con el texto, iniciación de montaje. * Trámites de derechos de autor.
Enero – junio 2022	<ul style="list-style-type: none"> *Cambio de texto, visualizar nuevas opciones y elección de texto teatral “Rosa de dos aromas” de Emilio Carballido * Iniciación de montaje de obra con estilo de ruptura escénica.

<p>Julio- diciembre 2022</p>	<p>*Trabajo de mesa en línea y presencial para cambio a estilo realista por reglas de la academia</p> <p>*Reuniones presenciales para familiarizarnos con el estilo y ejercicios para los primeros encuentros con nuestro personaje.</p>
<p>Enero 2023</p>	<p>*Iniciación de montaje de obra artística “Rosa de dos aromas” bajo el tratamiento realista.</p>
<p>Febrero 2023</p>	<p>*Trazo escénico general.</p>
<p>Marzo 2023</p>	<p>*Trazo escénico específico escena por escena con elementos para trabajar sobre la profundización de las escenas.</p>
<p>Abril 2023</p>	<p>*Continuación de Trazo escénico específico escena por escena con elementos para trabajar sobre la profundización de las escenas.</p>
<p>Mayo 2023</p>	<p>*Planeación de escenografía y vestuario que se requiere.</p> <p>*Scouting de escenografía y vestuario.</p>

Junio 2023	*Diseño de escenografía (bocetos finales). *Diseño de vestuario (bocetos finales). *Selección musical
Julio 2023	*Entrega de escenografía faltante e incorporación de selección musical a ensayos generales. *Ensayos generales.
Agosto 2023	*Titulación.

Titularnos por la modalidad obra artística fue una decisión que tomamos en el año 2021, cuando egresamos de la Licenciatura en Artes Teatrales, en un principio nos ilusionaba demasiado presentar un proyecto escénico con crítica social por medio del cabaret, tal fue el caso que emocionadas y motivadas comenzamos a montar la obra *El desierto de las leonas*, escrito por Liliana Papalotl, Irakere Lima y Francisco Reyes, pero más adelante nos encontramos con trabas que no estaban en nuestras manos, pues al contactarnos con los tres dramaturgos del texto antes mencionado, por asuntos personales y roces entre ellos, una de ellas nos negó rotundamente los derechos, hicimos un último intento por medio de videollamada por la plataforma zoom explicando nuestros motivos personales y en conjunto que correspondían a los temas del universo femenino y explorar sobre la vertiente cabaret, pero desgraciadamente la respuesta fue un definitivo “no”.

Desanimadas pero con las ganas de representar a través de la escena nuestros objetivos, en el año 2022 nos dedicamos a buscar un nuevo texto que nos moviera y motivara de nuevo, después de varias opciones llega a nosotras *Rosa de dos aromas* del dramaturgo Emilio Carballido, texto que queríamos llevar a escena bajo el estilo de rupturas para un contacto más directo con el espectador, comenzamos a

analizar y trazar bajo este estilo después de que nos cedieran los derechos, la sorpresa con la que nos encontramos más adelante fue que por reglas de la academia bajo esta modalidad de titulación el estilo de origen de la obra artística que se elige debe ser respetado, por lo tanto, el trabajo hecho anteriormente tuvo que volver a empezar ahora bajo el tratamiento realista. Ni Nuestra directora Suriday Ugalde Pérez ni nosotras desistimos y comenzamos a trabajar con la nueva premisa, optamos por el autor Konstantín Stanislavski y su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* para la creación de nuestros personajes.

Es 2023 por fin el año en que nuestro proyecto pasa a la siguiente etapa, pues el objetivo de titularnos por la modalidad obra artística se vislumbra más cercano, en 2023, como se ve en el cronograma nos dedicamos al montaje de la mano con todos los elementos externos e internos para la construcción de nuestros personajes y así la obra artística pueda presentarse al espectador.

Formación del equipo de trabajo.

Para nosotras, optar por titularnos juntas resulta gozoso, por los años de amistad y nuestras coincidencias en las historias de vida. Dos mujeres foráneas, una de rancho y otra de pueblo con la necesidad de salir de su hogar a explorar nuevas oportunidades y maneras por medio del arte teatral desde su “ser mujer” y lo vivido no solo en la licenciatura sino en su vida. La fuerte convicción de vivir este proceso se ve reflejada en que jamás nos rendimos ante los diversos obstáculos en nuestro camino.

La elección de nuestra directora Suriday Ugalde Pérez parte de una gran admiración de mujer a mujer; Ella siendo mujer, profesionista con una trayectoria en la investigación de la voz encaminada hacia la libertad y el cuidado de nuestro ser como principal fuente de creación. La incorporación de nuestra asistente de dirección Abigaíl Macías Arriaga parte de la gran amistad que tenemos con ella y sus ganas increíbles de ayudarnos y aprender de nuestra directora, finalmente, nuestro diseñador de iluminación es Omar Saga, por el cual tenemos una gran admiración por su trabajo y un cariño inmenso.

Dentro de los creativos, se sabe que optamos por la re contextualización del texto, por lo tanto, el diseño de escenografía, vestuario y la selección musical fue trabajo conjunto entre la directora, la asistente de dirección y nosotras.

Administración.

Después de las etapas que tuvimos que resolver a favor de nuestro objetivo en la puesta en escena nuestra organización en principio fue muy atareada, fue en el desarrollo del proyecto que encontramos el orden. Respecto a espacios de ensayos la Licenciatura en Artes Teatrales nos apoyó con espacios dentro del edificio B, mientras que los requerimientos económicos que surgían desde pasajes, comidas y todo referente al montaje corrieron completamente por nuestra cuenta de manera equivalente.

Espacios.

En la primera parte del proceso como se mencionó anteriormente hicimos el uso de salones que nos fueron prestados por la LAT.

Para los ensayos generales y la presentación final por el tratamiento realista y los requerimientos de nuestra puesta en escena el espacio ideal y a nuestro alcance es el foro “Alberto Salgado Barrientos” ubicado en el edificio de la Licenciatura en Artes Teatrales.

Nuestra solicitud de espacio dependerá de la fecha otorgada en el departamento de titulación para nuestro examen, sin embargo, ya hemos informado del requerimiento en el momento indicado a la coordinación de Artes Teatrales y a los maestros que usan el foro.

Presupuesto.

Después de nuestros procesos académicos de puesta en escena nos queda clara la gran necesidad de generar nuestro presupuesto, por lo cual decidimos hacer un bazar vendiendo ropa, zapatos y accesorios de segunda mano, el cual aún está vigente, pues los requerimientos para la obra teatral siguen surgiendo. Obviamente este ingreso no cubre todos los gastos y el dinero salía de nuestra bolsa, por lo tanto nosotras nos convertimos en las inversionistas y productoras del proyecto,

tratando de hacer un buen scouting de vestuario, escenografía y utilería entre nuestras cosas y así poder disminuir los gastos.

4.3 Producción (Escenografía y utilería, iluminación, vestuario, selección musical)

Escenografía y utilería:

La selección de la escenografía en primer término, se hizo a partir de una decisión en común que correspondía al presupuesto para el montaje, por lo que se decidió que solo hubiera en escena dos mesas y dos sillas, y algunos elementos decorativos que representan el espacio de convivencia de ambas, un tapete y algunos cojines.

La idea de que esta sea la selección escenográfica según la directora Suriday Ugalde Pérez:

Al limitar el escenario a elementos mínimos, se pone un mayor énfasis en los personajes y en su interacción a través de los diálogos. Ya que este es el objetivo principal de este trabajo escénico, donde lo más importante es la actuación y presencia de las actrices. Esto permite que la audiencia se centre en las emociones, las palabras y las acciones de los protagonistas sin distracciones visuales excesivas.

Al reducir los elementos escenográficos, se puede crear una atmósfera más abstracta y simbólica. Los objetos representaran los múltiples lugares, momentos o estados emocionales.

Y finalmente el uso de esta escenografía proporciona flexibilidad en términos de adaptación y presentación de la obra en diferentes espacios. Esto facilita su montaje en distintos teatros, salas o incluso en espacios no convencionales. Además, como ya se mencionó anteriormente, al requerir pocos elementos escenográficos, se simplifica la logística y los costos de producción.

Escenografía:

2 sillas de madera sencillas (fig.7)

2 mesas de madera (Fig.8)

1 tapete colorido (fig.9)

5 cojines pequeños (fig.10)



Fig.7

Boceto de sillas de madera en color gris, color que se usara en el montaje escénico. Imágenes extraídas de Panso.mx.



Fig.8

Boceto de mesas de madera en color gris, color que se usara en el montaje. Imágenes extraídas de Ohcielos.mx.



Fig.9

Boceto de alfombra circular con colores vivos. Imagen extraída de Amazon.com.mx.



Fig.10

Boceto de cojines coloridos para la alfombra. Imagen extraída de Amazon.com.mx.

Utilería:

La utilería elegida es solo la que se vuelve sumamente necesaria y útil para el desarrollo de la obra.

Algunos libros

Bolsas de mano para ambos personajes

Portafolio.

Botella de vino

Botella de Ron

2 vasos de cristal

Juego de Te

Charola

Galletas

Toalla

2 teléfonos Celulares

Hojas que representen documentos

Laptop

Iluminación:

La propuesta teatral cuenta con siete escenas, cada una representa un lugar o ambiente distintos.

El desarrollo y elección de las luces corresponde a hacer la distinción de los espacio, crear el ambiente de acuerdo las emociones, resaltar u ocultar detalles o personajes, de acuerdo a la situación. En algunos momentos también las luces representaran ciertas emociones de los personajes.

Se opta por los tonos claros de modo que de la obra presente su esencia realista, en general luz blanca, amarillo y de pronto algún reflector para enmarcar la escena segunda y el diálogo de personaje. Y los semi oscuros para hacer cambio de escenas u ocultar cierta parte del escenario.

Vestuario:

El vestuario está pensado en resaltar las personalidades de cada personaje, la paleta de colores elegida para este fin, se enfoca en mostrar las cualidades y carácter de cada una. Al presentar una propuesta recontextualizada, el vestir de cada una está basado en la moda actual y, sobre todo, parte de la observación de la cotidianeidad de las mujeres en nuestro contexto. La paleta de colores sobre la que se elige el vestuario es la siguiente:

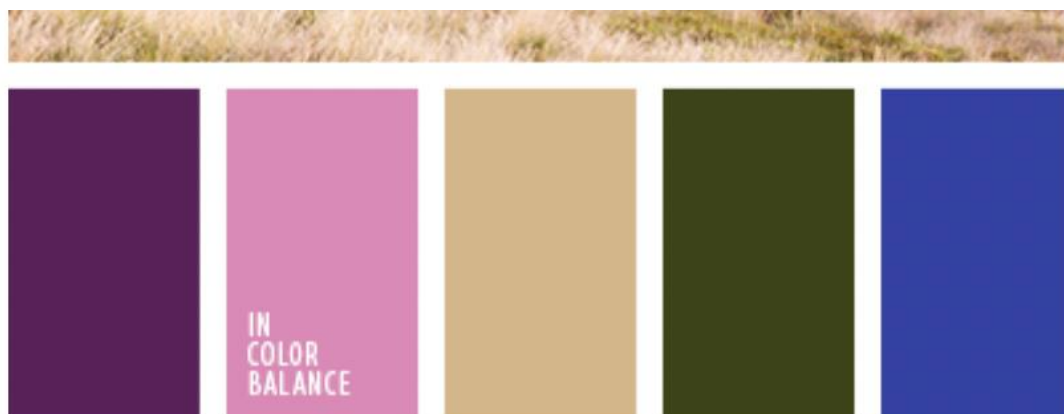


Fig. 11

Paleta de colores creada por Suriday Ugalde Pérez.

Gabriela: Es un personaje que se desenvuelve en un ambiente donde cumplir las normas sociales es importante, ya que de algún modo cumple como modelo a seguir, trabajando como académico en una institución pública, es por esto que el pudor, la elegancia y paleta de colores se ve reflejada en las decisiones y bocetos asignados, con tonos oscuros y claros que tienen entre sí una balanza de combinaciones. (Las imágenes presentadas a continuación solo son propuestas para mostrar el estilo y los colores que portara Gabriela, colores que corresponden al color del personaje y sus elementos fuego y tierra que ya se han explicado en la creación de personaje)



Fig.12



Fig.13



.Fig.14

Imágenes extraídas de amazon.com.mx

Marlene : Este personaje se desenvuelve en un ambiente donde los estereotipos de la televisión son los que abundan, siendo este un personaje dueña de una estética donde el qué dirán es importante porque es la manera en cómo ven también en su trabajo, también teniendo en cuenta su personalidad ya que Marlene es una mujer simpática, extrovertida, comunicativa, enérgica, alegre, amigable y desenvuelta los colores vivos abundan y el color azul y rosa es fundamental ya que la elección en la creación de personaje de la animalidad rechace en una mariposa como transformación constante gracias a su proceso de metamorfosis.

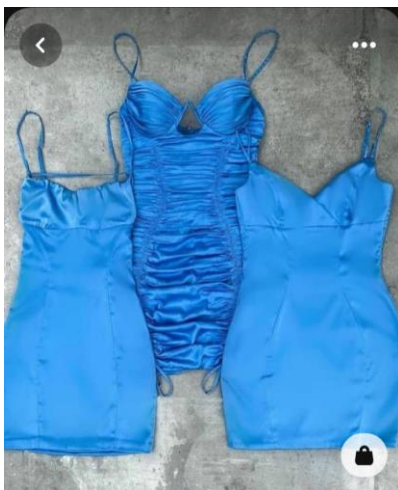


Fig.15

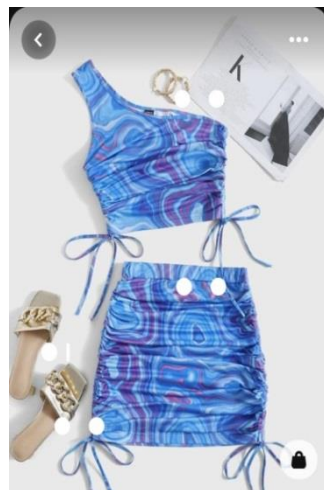


Fig.16



Fig.17

Imágenes extraídas de shein.com.mx

Por medio de los vestuarios podemos percibir que los personajes también tienen un cambio en sus valores y en sus creencias es por esto que vemos como al principio es importante para ellas la manera en que se presentan ante la sociedad, Gabriela quiere mostrar refinamiento y educación, mientras Marlene quiere mostrarse guapa y joven para la sociedad, al final de la obra podemos ver que al saberse como mujeres autónomas, empoderadas y con un porvenir donde tiene mayor posibilidades sin sentirse mujeres oprimidas los cambios de vestuario hacen énfasis a esta evolución.

Selección musical:

Para este trabajo se ha determinado seleccionar piezas musicales que no determinen como tal un contexto, si no que sean vigentes en cualquier momento de la historia, que reflejen la sociedad mexicana y sobre todo que generen ambientes, emociones y sensaciones.

Se han seleccionado algunas piezas de danzón y la mayoría de cumbias que han trascendido a lo largo de la historia de México y que continúan vigentes. Estos géneros han sido considerados parte del patrimonio cultural de México. Al incluir esta música en una obra de teatro, se puede despertar una sensación de nostalgia y pertenencia entre el público mexicano. Esta música evoca recuerdos y emociones relacionadas con una época pasada, lo que puede ayudar a crear una atmósfera auténtica y a generar empatía con los personajes y la trama de la obra.

La música tiene un ritmo y una melodía distintivos que pueden enriquecer la ambientación de una obra de teatro. Dependiendo del contexto de la obra, la música puede ayudar a crear una atmósfera festiva, romántica o nostálgica, según sea necesario. Además, el baile de la cumbia es festivo a veces en contraste con la letra que puede ser melancólica, lo que puede aportar gracia y belleza a las escenas.

La inclusión de estos generos de música en una obra de teatro mexicana puede ser una forma de rendir homenaje y reconocer la rica diversidad cultural del país.

4.4 Difusión

Nos queda claro que la difusión de un proyecto es sustancial, tanto para su continuidad como para su retroalimentación. La corta experiencia que tuvimos durante las puestas en escena de la Licenciatura en Artes Teatrales, pudimos reconocer que el equipo de trabajo opta por estrategias que son prueba y error, estas estrategias algunas veces funcionan otorgando temporadas con un mayor alcance del público, otras veces gana la escasez de audiencia, detonando en la cancelación de la función. Entendemos que al ser proyectos estudiantiles se cuenta con el apoyo total de la Licenciatura, de la Facultad de Humanidades y de nuestros profesores que de la manera más profesional nos contaban sus experiencias al crear la difusión de sus obras externas.

Al egresar de la Licenciatura en Artes Teatrales nos enfrentamos a que somos responsables de lo que sucede alrededor de nuestros proyectos escénicos. En 2020 creamos un colectivo de mujeres en la escena con el fin de seguir ejerciendo como actrices, seguir aprendiendo y ganando experiencia. Uno de nuestros objetivos es ser poco a poco mejores creadoras escénicas para otorgar productos de calidad y así generar nuevas audiencias. Determinamos que para esto es importante el crear desde un inicio la misión, visión y objetivos generales del colectivo para poder así tener claro el camino a seguir siendo congruentes con el discurso de nuestros proyectos.

Misión: Miradas continuas es un colectivo de mujeres en la escena con el propósito de crear juntas para que sean audibles nuestras voces, desde las artes escénicas como un medio de comunicación que no está fijo, que se va transformando a la par con la sociedad, ya que es un reflejo de nosotras.

Visión: Miradas Continuas crea desde una mirada en reconstrucción constante sorora, honesta, hacia nuevos horizontes de pensamiento, rompiendo paradigmas, creando de adentro hacia afuera, con procesos constructivos, feroces, empáticos y transformadores.

Es así que decidimos trabajar este proyecto de *Rosa de dos aromas* bajo los principios del colectivo que ya está cimentado, teniendo claro lo que somos y hacia dónde vamos. Queremos que resuenen nuestras voces como una manera de

expresión y un medio de comunicación que se va transformando a la par con la sociedad, es por este motivo la recontextualización de la obra ya que mediante el análisis podemos ver las similitudes que a pesar de los años tenemos con los personajes, sintiéndonos parte de la misma sociedad y con la intención de aportar algo a nuestro contexto.

Estrategia de difusión:

A través de un cartel que muestre la imagen de lo que realmente queremos representar, que sea atractivo al público y que genere curiosidad por la puesta en escena.

El cartel y algunos videos serán difundidos a través de redes sociales y medios de comunicación a nuestro alcance.

Tenemos el propósito de acercarnos a programas de radio y televisión donde se nos dé la oportunidad de hacer difusión sobre el proyecto.

Presentaciones.

Es primordial que el público nos conozca como mujeres creadoras desde nuestros proyectos anteriores, ya que ese es el principal punto de generar una difusión de boca en boca que genera recomendaciones y nuevos espectadores.

Interacción con el público.

A lo largo de estos dos años como egresadas hemos notado algunas estrategias que funcionan mejor que otras dentro de las redes sociales que sirven para que el público al que va dirigido se interese más por el contenido, tanto del colectivo como de las propuestas que se están generando.

Una de estas son las preguntas y respuestas dentro de las historias en Instagram, así como los retos y los sorteos, también dentro de la aplicación de Tik-tok, los carruseles y los sucesos importantes contando a modo de historias pequeñas funcionan para generar nuevo público. En Facebook crear eventos es importante, así como crear grupos donde seguido se están publicando las promociones y dinámicas, así como invitaciones generales a todo público. En YouTube está la

opción de difundir videos más largos tanto de los ensayos como de las lecturas que se harán.

Generar expectativa.

Hemos notado que generar expectativa a través de la publicidad, atrae al público, para esto hemos pensado generar cercanía diciendo lo que realmente hemos descubierto, lo que hemos vivido también nosotras como mujeres, lo que nos ha transformado. La cercanía con el público y la empatía es fundamental, pues pueden generar un vínculo de identificación y deseo de asistir a la obra.

Creación de acervo creativo.

Para generar con el paso del tiempo un acervo dentro de nuestras redes que avale el recorrido de esta obra teatral, es importante para nosotras también que el público esté involucrado en esto, es por eso que a manera también de generar contenido visual, las entrevistas serán clave, estas entrevistas estarán guardadas dentro de nuestras redes sociales.

Notas periodísticas como medio de difusión a gran escala.

Mediante el vínculo con diferentes medios de comunicación se hará el enlace para obtener así una difusión a gran escala, esto medios que ya tiene su público generado con el tiempo que nos permite a nosotras así poder llegar a nivel municipal, estatal y nacional.

CONCLUSIONES

En virtud de lo presentado, podemos concluir que crear personajes de la obra *Rosa de dos aromas* bajo técnicas realistas propuestas por Konstantín Stanislavski en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* nos permitió analizar y cuestionar los patrones de conducta que se repiten en la relación de las protagonistas, entre los cuales se encuentran la dependencia emocional, económica y amorosa hacia la figura masculina, retomando un texto del año 1985 y recontextualizándolo a la segunda década de los años 2000.

El contexto que se decidió abordar nos permitió abrir nuevas posibilidades de cambio como mujeres y creadoras escénicas, reflexionando y creando empatía a diferentes realidades que viven las mujeres mexicanas, sin juzgar sus comportamientos. Esperando compartir a través de la puesta en escena los descubrimientos que se generaron en la creación de personaje individual, bajo la premisa de exponer y desmontar en escena a través de nuestros personajes los patrones de conducta característicos del machismo que las protagonistas comparten con el fin de saberse autónomas, y la creación colectiva bajo la dirección de Suriday Ugalde Pérez en donde las tres tuvimos encuentros y desencuentros a lo largo de los ensayos y el montaje, de nuestro ser mujer a través de la obra *Rosa de dos aromas*.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de nuestra familia, nuestros maestros, la Licenciatura en Artes Teatrales, nuestra asesora Suriday Ugalde Pérez, asistente de dirección Abigail Macias, nuestros revisores Betania Paniagua Reynoso y Adalberto Téllez Gutiérrez, nuestro iluminador Omar Saga, y por supuesto, todas las mujeres que a través de sus textos, anécdotas, creaciones, y vínculos que hemos formado nos han impulsado nos han direccionado a nuestra poética como creadoras escénicas.

Bibliografía

Barrientos, José Luis. (2007). *Análisis de la dramaturgia, 9 obras y un método*. Fundamentos- RESAD.

Carballido, Emilio. (2000). *Orinoco, Rosa de dos aromas, el mar y sus misterios, escrito en el cuerpo de la noche, los esclavos de Estambul*, México, D.F. Fondo de cultura económica.

Castellanos, Rosario. (2005). *Sobre cultura femenina*, México. Fondo de cultura económica.

El colegio de México. Cosío Villegas, Daniel. (2000). *Historia general de México*, México. Centro de estudios históricos.

Lagarde y de los Ríos, Marcela.(1999) *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*, Managua, Nicaragua. Puntos de Encuentro.

Lagarde y de los ríos, Marcela. (2019). *Los cautiverios de las mujeres*, México. Siglo veintiuno editores.

Pavis Patrice. (1998). *Diccionario del Teatro*. Dunot Paris.

Paz, Octavio. (2019). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23 ed.).

Stanislavski, Konstantín. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Artes escénicas.

Vázquez Touriño, Daniel. (2008). *La teatralización de la realidad como discurso ético - El teatro de Emilio Carballido*. España, UAM.

Anexos

Imágenes del proceso de creación:

