



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

T E S I S

La academia y los bufones. Estudio crítico sobre el creador escénico con formación universitaria: la realidad profesional a través de la puesta en escena "La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia"

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Teatrales

Presenta:
Néstor Uriel Zepeda Puebla

Asesora:
Dra. En C.C y C.A. Blanca Lilia Hernández Reyes

Revisor:
Dr. Alejandro Flores Solís

Revisor:
Lic. Francisco Julián Silva Yañez

Toluca, Estado de México, 2024

La Academia y los bufones: estudio crítico sobre el creador escénico con formación universitaria: la realidad profesional a través de la puesta en escena “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia”.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
SOBRE LA COMPAÑÍA LA GORGONA TEATRO	8
CAPÍTULO 1. EXPERIENCIA PREVIA A LA CREACIÓN DE “LA CORTE DE LOS BUFONES: PASO A PASO LA COMEDIA”	10
1.1 El material humano	11
1.2 El ámbito académico	14
1.2.1 Estilo del Siglo de Oro en el teatro, desde la academia	19
1.2.1.1 La materia donde los conocimientos se unieron	22
1.2.2 Taller de puesta en escena intermedia.	34
1.2.2.1 TEMPORADA ACADÉMICA DE PUESTA EN ESCENA INTERMEDIA	44
1.2.2.2 La responsabilidad de hacer teatro.	49
1.2.2.3 Resonancia de El Amor Enamorado	53
1.2.3 Experiencias y aprendizajes escénicos extracurriculares	56
CAPÍTULO 2. EL TEATRO FUERA DE LA ACADEMIA. “LA CORTE DE LOS BUFONES: PASO A PASO LA COMEDIA”	62
2.1 El camino para llegar a “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia”	65
2.1.1 Etapas de “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia”, conforme a su plantilla de ejecutantes	74
Primera etapa	74
Segunda etapa	76
Tercera etapa	80
2.2 “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia” como espectáculo	84
2.2.1 “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia” y su experiencia de calle	99

2.2.2 “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia” y su experiencia de sala	103
2.3 “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia” en distintos circuitos escénicos	105
CAPÍTULO 3. PANORAMA TEATRAL EN TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO. LA SUMA ENTRE LO ACADÉMICO Y LO EMPÍRICO	115
CONCLUSIONES	126
EPÍLOGO	129
Bibliografía citada	131
Bibliografía consultada	133
Mesografía.	134
ANEXOS	1
Anexo 1. Lista de certámenes, festivales, encuentros de La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia.	1
Anexo 2. Galería de imágenes	3
Anexo 3. Carteles, publicidad y programas de mano	13
Anexo 4. Notas periodísticas	25
Anexo 5. Registros visuales y audiovisuales en la web	29
Anexo 6. Testimonios	32

INTRODUCCIÓN

“Ser artista es no contar, madurar como el árbol que no apura su sabia, y se yergue confiado entre las tormentas de primavera, sin la angustia de que no vaya a llegar el verano”.

(Rilke, 2005: 25).

El teatro dista de ser una ciencia y aun más de ser exacta, en realidad está es más una disciplina cuya perspectiva de abordaje es cercana a una serie de perspectivas subjetivas que se sustentan en el concepto de arte¹; si bien puede ser revisado a partir de la psicología, la sociología o la antropología, más por su condición de espejo social que por tratar de desentrañar su naturaleza aurática², no responde a la lógica del método científico para la formulación de resultados únicos. Jean Duvignaud tiene un acercamiento respecto a esto: “... la representación teatral pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que anima [sic] la vida de los grupos y las sociedades”, (1966: 9). El teatro se mueve en un territorio donde se pueden alcanzar ciertos resultados objetivos grupales e individuales que, al transmitirlos y desarrollarlos, se transmutan junto a la ideología, concepción, emocionalidad y capacidad de expresión de quien los transmite y desarrolla.

Como afirma Barba acerca del ente artístico que lo experimenta en primera instancia, y que posteriormente lo transmite: “Las soluciones encontradas por los actores mueren y desaparecen con ellos” (2011: 39); lo que significa que todo conocimiento, aun siendo aprendido fielmente y letra por letra, está sujeto a alguna modificación interpretativa a partir de la experiencia del individuo, conforme a su vivencia y resolución de objetivos.

¹ A partir de reflexiones en diálogo acerca del concepto de arte, se puede intuir que este es tan subjetivo que, a través de los años, ha estado en constante cambio; se pueden tener en cuenta u omitir aspectos como la técnica, la expresión de quien lo ejecuta, o lo que provoca en los espectadores, además de los factores de temporalidad, postura frente a la sociedad/política y valor monetario.

² Según Dubatti, lo “aurático” se refiere a la concepción de su núcleo intangible, lo que podríamos llamar *aura* o incluso *alma* de un ente, hecho u objeto. Dubatti lo relaciona directamente con aspectos del hecho escénico como expresión del arte. Para más referencias, consultar: *Principios de Filosofía del Teatro*. Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral. (2017).

Es un hecho innegable la existencia y permanencia de la búsqueda de espacios para la expresión artística-escénica con intención de incidir sobre su entorno a partir de un sinfín de temas y posturas, por lo que es inevitable la conformación (de manera formal o informal, aficionada o profesional) de grupos con este fin.

Es a partir de aquí que se cimenta una serie de cuestionamientos en torno al hecho teatral toluqueño, con el fin de analizar ciertos puntos en juego de su realidad, donde el foco se halla en el ejercicio escénico profesional a partir de las enseñanzas obtenidas por medio del estudio académico en contrapunto con el desempeño laboral.

Por lo anterior, se plantea como hipótesis el análisis del trayecto académico dentro de la licenciatura en Artes Teatrales de la UAEMex como un espacio que ofrece a los estudiantes las condiciones y conocimientos necesarios para la generación de proyectos escénicos profesionales, en particular con la puesta en escena *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*³, de la Gorgona Teatro, como objeto comparativo de observación. A fin de propiciar la transformación artística y laboral en el Estado de México.

En este sentido, el presente estudio plantea los siguientes objetivos:

- Analizar los procesos de creación escénica a partir del periodo activo del proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* de la compañía teatral La Gorgona Teatro, y su precedente en la formación académica del Siglo de Oro Español.
- Comparar el reto que implica el ejercicio de la profesión artística-escénica frente al campo laboral y aquellos que corresponden al sector académico de la Licenciatura en Arte Teatral de la UAEMex.
- Avistar los puntos estratégicos en el desarrollo favorable del proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* en el terreno profesional.
- Generar un ejercicio de reflexión sobre las necesidades, viabilidad y desarrollo profesional artístico-escénico en Toluca.

³ Proyecto iniciado en el año 2015. El montaje es una adaptación de Uriel Solís de tres pasos de Lope de Rueda: *Las Aceitunas*, *La Tierra de Jauja* y *La Generosa Paliza*; las versiones originales las encontramos en el libro *Pasos Completos* del año 1970 de la editorial Taurus Madrid. Es importante aclarar que en esta edición no se encuentran en el índice los pasos de *La Tierra de Jauja* y *Las Aceitunas*, en su lugar las encontramos como “Paso quinto” y “Paso séptimo” respectivamente.

Por otra parte, el presente estudio se sitúa en la metodología de la investigación creación que propone (por ejemplo) el autor Pablo Parga (2018) en la que el proceso artístico y el académico comulgan, así como en el método hipotético deductivo, ya que se acudió a registros, testimonios y evidencias del proceso creativo a partir de la academia y de la obra *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, con lo cual se analizaron por separado los elementos estructurales bajo los cuales se formó el proyecto artístico-escénico, así como las rutas creativas y organizacionales que permitieron su viabilidad, movilidad, desarrollo y evolución a partir de los recursos, conocimientos, referencias e influencias académicas, con resultados para el proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* y para la compañía La Gorgona Teatro, favorables en tanto estabilidad, imagen y prestigio. La finalidad del presente escrito es señalar aspectos susceptibles a tomar en cuenta sobre el modelo artístico local, capaces de favorecer la viabilidad del ejercicio y del desarrollo del arte escénico de manera sostenible en la comunidad toluqueña desde su estudio a nivel licenciatura.

Como marco teórico, el estudio se apoya en autores que toman en consideración puntos clave sobre los que se abonan diversos conceptos referentes a la disciplina teatral, como la realización, el marco de acción en la sociedad, los significados de diversos elementos en juego dentro de escena, el desarrollo creativo de los ejecutantes, entre varios más.

Eugenio Barba, en su libro *Más allá de las islas flotantes* (2011), toma como punto de referencia el desarrollo del grupo *Odín Teatret*, en tanto su entorno, así como su desarrollo como compañía teatral, a partir de reflexiones realizadas desde cuestionamientos sobre los procesos creativos, los descubrimientos que han servido para la compañía, y las acciones que han repercutido en la idea de formación y confrontación de las obras frente al público.

A partir de esta base, se toma en cuenta a Jorge Dubatti (2017) con el concepto de *convivio* respecto al hecho escénico y el espectador, conceptos que se unen con Jean Duvignaud (1966) y su análisis del teatro y su relación teatro-espectador desde la postulación del teatro como expresión artística de necesidades del contexto a partir de la sociedad.

Isabel Tejerina (1999) aporta al escrito al echar un vistazo sobre la pedagogía teatral, y sirve como puente para entender la relación entre el espectáculo *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* y el público infantil.

También se hace uso de autores del ámbito teatral toluqueño, como Betania Paniagua (2012), Antonio Jauregui y Jorge Rubén López (2023), y el Comité Curricular de la Licenciatura en Arte Teatral (2024), para situar el desarrollo del teatro local y acceder a información que sirve como referencia puntual de esquemas sobre los que el ámbito escénico se ha situado en distintos periodos. Además, se echa mano sobre documentos, registros, testimonios y evidencias concernientes al transcurso académico de la generación 2010-2015 referentes al Siglo de Oro Español y la expresión escénica del Teatro de Calle.

Debido a que el proyecto de La Gorgona Teatro se enfoca en teatro popular a partir del uso de la comedia y la técnica *clown*, se agregan autores como Hernán Gené (2015), Tonatiuh Morales (2009) y Edgar Ceballos (1999), que aportan conceptos que articulan los elementos pertenecientes al proyecto que aquí se refiere.

Se toma desde el periodo comprendido entre el año 2010 y el 2022, correspondiente a la etapa académica de los elementos fundadores de la compañía La Gorgona Teatro en sus estudios dentro de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México, hasta el periodo activo de la propuesta escénica *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*. También se abordan eventos y particularidades del ámbito teatral correspondientes a 2023 y 2024, con el fin de desarrollar un análisis a modo de reflexión sobre la situación artística local y las posibles características que pudieran sugerir como sustentable el ejercicio profesional del teatro.

En cuanto a la ubicación espacial, el estudio se sitúa en las aulas y foros teatrales de la Facultad de Humanidades y de Toluca, en primer término, para avanzar a diversos municipios del Estado de México, estados de la república mexicana y países como China, España, Argentina y Chile, lugares donde el proyecto logró su alcance.

Si se toma en cuenta que la cultura y el arte son actividades castigadas por el sistema económico en la mayoría de las estructuras sociales a nivel mundial, ¿es posible hacer actividades teatrales en el panorama del teatro en la provincia de Toluca? Si bien, Toluca no es un lugar donde se practique en general un mal teatro⁴, es un espacio con diversas áreas de oportunidad, pues cuenta con una tradición de al menos sesenta años cuya documentación encontramos en libros como *La Aurora del Viento: Cuatro primeros lustros de teatro universitario en Toluca* (2023), que recaba información de la historia de la teatralidad toluqueña, localidad con el potencial necesario para ser representativa del estado, incluso a nivel mundial, y necesita de los mecanismos para llegar al punto clímax para la evolución de sí mismo, situándose en un constante proceso de construcción, reconstrucción y deconstrucción de sus formas y su identidad. Esto, en parte, a falta de consciencia y creación de material de registros más allá del ámbito universitario que den fe del teatro local, que, aun cuando la teatralidad mantiene una tradición de varios años, la experimentación y la realización de su esencia permanece, desde su aprendizaje, en las raíces antiguas del teatro occidental: Aristófanes, Chéjov, Lope de Vega, Molière, Shakespeare, por mencionar algunos.

Existe una relación directa entre estas corrientes y el plan de estudios de la ahora llamada Licenciatura en Arte Teatral (antes Licenciatura en Artes Teatrales) que ofrece la Universidad Autónoma del Estado de México.

Entonces, surgen algunas incógnitas sobre los mecanismos para realizar teatro, así como sobre la estabilidad de un grupo con este fin, que, aunque no se pretenden resolver, pues eso presupone un cambio completo en la estructura de la escena local, se colocan sobre la mesa algunos aspectos relativos al funcionamiento profesional de la compañía teatral La Gorgona Teatro, y con ello se busca dejar un antecedente escrito que pueda servir a otras generaciones para la realización y la búsqueda de algunas respuestas sobre las rutas y estrategias en favor de la evolución digna de la teatralidad.

⁴ Entiéndase por “mal teatro” una ejecución carente de trabajo articulado en aquellas partes encaminadas a un fin estético-poético en específico, desprovista de una voz individual y colectiva, y que contiene elementos tanto escénicos como actorales improvisados.

Es así como se desglosa la división de capítulos, los cuales atienden distintas etapas concernientes a las premisas y cuestionamientos alrededor del estudio del teatro y del ejercicio escénico y a la reflexión retrospectiva de estos dos aspectos a partir del proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*.

El capítulo 1, titulado “Experiencia previa a la creación de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*”, toma en cuenta los aspectos del ente social en cuanto a su relación con el arte, y los posibles porqués de la decisión del arte teatral como profesión, para después adentrarse en la etapa de estudios académicos, en específico de la generación 2010-2015 de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México. En este apartado se abordan (mayormente, pero no de manera exclusiva) los aprendizajes escénicos y de la corriente del Siglo de Oro Español.

El capítulo 2, titulado “El teatro fuera de la academia. *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*”, contempla la formación de un proyecto escénico desarrollado de manera independiente, sin los beneficios y bondades que puede otorgar la estadía dentro del instituto académico. Además, realiza la comparativa concienciada entre los conocimientos obtenidos en el área académica y los aplicables al ámbito laboral, así como la reflexión sobre las necesidades y áreas de oportunidad a las que se enfrentó la compañía La Gorgona Teatro.

Para el capítulo 3, titulado “Panorama Teatral en Toluca, Estado de México. La suma entre lo académico y lo empírico”, se señalan aquellos puntos entre los conocimientos adquiridos académicamente y los aprendizajes obtenidos desde el área laboral independiente, al tiempo que se hace un análisis reflexivo sobre el entorno con el fin de sugerir posibles rumbos a partir de la empiria, cuya aplicación apunte a generar un terreno favorable del ejercicio del hecho escénico dentro del ámbito local con posibilidades de ampliar los horizontes territoriales.

Finalmente, en las “Conclusiones” se utilizan como base los capítulos anteriores, a modo de análisis sobre las particularidades de los temas que aborda cada uno, para resolver la hipótesis: el análisis del trayecto académico dentro de la licenciatura en Artes Teatrales de la UAEMex como un espacio que ofrece a los estudiantes las condiciones y conocimientos necesarios para la generación de

proyectos escénicos profesionales, en particular con la puesta en escena *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, de la Gorgona Teatro, como objeto comparativo de observación. Todo ello con el fin de propiciar la transformación artística y laboral en el Estado de México.

Es importante precisar que este escrito no toma una historia que cuenta el ambiguo concepto de la realización laboral en el ámbito artístico o de los métodos para alcanzar los grandes circuitos del teatro profesional ni narra/presenta románticamente el recorrido épico de un grupo de estudiantes egresados en el que cruzan sus caminos con nombres de *la crème de la crème* del ámbito teatral.

Por último, cabe destacar que las palabras que aquí yacen no deben tomarse en ningún momento a modo de guía de “cómo debe realizarse la teatralidad” o como “*tips* para alcanzar el éxito artístico sin ser consumido por la precariedad”, pues cada persona, cada caso, cada interés, cada contexto social y cada integrante que desee pertenecer a un colectivo, tiene cualidades y posibilidades específicas. En caso de que el presente trabajo se quiera tomar como un modelo a seguir, debe saber el lector, lectora o entidad variada capaz de codificar e interpretar símbolos lingüísticos, que posiblemente encontrará frustración en su recorrido. En este caso, se puede optar por el abandono del ejercicio artístico, o bien, llevar consigo una dosis sobreabundante de resiliencia.

SOBRE LA COMPAÑÍA LA GORGONA TEATRO

“Nada es más irrelevante que la comodidad”

(Brook, 2010: 249).

La Gorgona Teatro es una agrupación conformada por egresados de la generación 2010-2015 de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México. Los integrantes de esta agrupación, según la generación, son: Uriel Solís, Daniela Sánchez, Julio Chávez y Néstor Zepeda; más tarde se añadieron, de una generación posterior, Blanca Luna (quien formaría parte de la agrupación por algunos años) y Daniela López (quién permanece como miembro base de la compañía)⁵.

La compañía cuenta con colaboraciones con roles variados en los proyectos consecuentes, en áreas de dirección artística, actuación, escenografía, iluminación, área técnica, entre otros.

Dentro del equipo de la *Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* agregamos los nombres de Irving García, José López, Cristian Mejía, Francisco Silva, Bella Nava y Monserrat Avilés. Cristian e Irving de forma base dentro del proyecto, y de forma provisional José López, Francisco Silva, Bella Nava y Monserrat Avilés.

Fueron varios los elementos importantes para la realización del proyecto de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*; sin embargo, es preciso catalogar estas bases como “elementos afortunados”, ya que tanto la formación académica, como la experiencia extraacadémica se vieron encauzados de forma orgánica⁶ para

⁵ La Gorgona Teatro comenzó su historia en 2012 con la presentación de un ejercicio escénico a partir de la novela infantil: *Momo*, de Michael Ende. Esta fue llevada a cabo en una primaria de la ciudad de Toluca como parte del proyecto académico de la materia Expresión Verbal: Lenguaje Coloquial, a cargo del profesor Salvador Álvarez. Por aquel entonces se denominó *La Gorgona Teatro* a toda la generación. Más tarde, con deserciones de la licenciatura por parte de alumnos del grupo, la realización y movilidad de proyectos, y la fractura de relación con algunos integrantes, se condensó un equipo base de 4 miembros al final de los estudios de la Licenciatura en Artes Teatrales: Daniela Sánchez, Néstor Zepeda, Uriel Solís y Julio Chávez, los cuales integraron *La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia*.

⁶ Entiéndase la definición de la palabra “orgánico” tomada de la definición de la RAE: “Dicho de un cuerpo: que está con disposición o aptitud para vivir” y “Constituido por partes que forman un conjunto coherente”.

la creación, primero de *La Gorgona Teatro* y de su primer proyecto fuera del ámbito académico: *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*.

Aquellos elementos afortunados hicieron posible que el proyecto abarcara una gama amplia de escenarios en diversos territorios; desde los provistos únicamente con sillas plegables como butaquería, e “iluminación” de luz natural proveniente del sol, hasta aquellos recintos equipados con todo tipo de mecanismos, sistemas eléctricos y arquitectura teatral, pensados especialmente para el desarrollo de acontecimientos escénicos.

El discurso de la compañía a lo largo de los años se encauzó en espectáculos dirigidos a las jóvenes audiencias con temáticas diversas y de gran impacto social, como la primera infancia, la migración, el trabajo infantil, los procesos de duelo, la inclusión de la diversidad, las desapariciones forzadas, entre varias más.

Para la fecha actual, la compañía ha realizado diversos montajes y ha participado en festivales, encuentros, certámenes, programas y programaciones en distintos puntos a nivel nacional. Además, ha tenido presencia en algunos países de latinoamérica, como Chile, Argentina, Costa Rica y Colombia; así como en Europa y Asia, específicamente en España, Dinamarca y China.

CAPÍTULO 1. EXPERIENCIA PREVIA A LA CREACIÓN DE “LA CORTE DE LOS BUFONES: PASO A PASO LA COMEDIA”

“[...] raramente se ha oído vilipendiar a una estatua”.

(Duvignaud, 1966: 9).

En este primer apartado se abordan todos aquellos elementos que suponen el desarrollo del ente creativo⁷ en el espacio académico, específicamente dentro de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México, previo al desarrollo profesional de la generación 2010-2015.

Se toman en cuenta los elementos principales de la conformación del proyecto *La Corte de Los Bufones: Paso a paso la comedia*, al tiempo que se realiza una revisión general del recorrido como estudiante del cuarto plan de estudios de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Autónoma del Estado de México, en relación con el grupo generacional de alumnos que conforman el proyecto del que es objeto de estudio el escrito. Cuáles fueron los planteamientos de aquel plan de estudios, cuáles son las necesidades, conocimientos, descubrimientos, posibilidades y áreas de oportunidad a los que se enfrentó la agrupación son preguntas a las que se busca dar respuesta.

Se revisan los rasgos generales que rodean la conformación actoral, no sólo desde el punto de vista académico relacionado con la exploración y el aprendizaje de técnicas diversas y/o ejercicios relacionados con el quehacer escénico, sino también de aquellos conocimientos y particularidades, dentro de la temporalidad, pero fuera del plan de estudios, que fueron significativos para el desarrollo artístico de lo que conformaría La Gorgona Teatro dentro y fuera del terreno de la ejecución escénica.

⁷ Entiéndase el “ente creativo” a partir de las dos posibles definiciones de “ente” que arroja la Real Academia Española: “individuo” y “organismo”, por lo que, al hacer referencia del “ente creativo”, se considera a un grupo de personas o al individuo que hace uso de la creatividad para procesos artísticos.

1.1 El material humano

“En los sueños suceden odiseas estando el cuerpo en reposo, pero la mente siente que lo acompaña. Sólo en la escena el cuerpo se incorpora al sueño y en ocasiones va más lejos”.

(De Tavira, 1999: #47).

Unos de los primeros acercamientos personales al teatro se remonta a los talleres de nivel bachillerato en el Plantel Número 2 de la Escuela Preparatoria de la Universidad Autónoma del Estado de México, donde, de manera personal, se tomó la decisión sobre los estudios profesionales a cursar.

Siendo adultos jóvenes es como, de manera generalizada, se comienza la etapa del estudio de una licenciatura, como es el caso de aquellos que conformaron la generación 2010-2015 de la Licenciatura en Artes Teatrales dentro de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Las razones por las cuales es posible decantarse por alguna carrera son variadas, (para quienes deciden hacerlo o tienen la posibilidad), y atienden a las necesidades del tiempo y del espacio donde se lleva a cabo, que, a su vez, se relaciona estrechamente con la percepción del entorno social a partir del individuo dentro del contexto.

En el 2009, la Internet comenzó a proliferar como un recurso de acceso a la información; las redes sociales eran prácticamente nuevas y las páginas web tenían poco tiempo de usarse como herramientas de gestión de trámites oficiales, comunicación virtual y consultas variadas sobre diversos temas a nivel internacional. Aquí ya encontramos a distintas instituciones que implementaron en buena medida los procesos digitales para la gestión de tareas, como la oferta de sus planes de estudio o la inscripción para el ingreso a sus aulas.

El paradigma de entonces (que se mantiene aun en el presente) sobre estudiar una licenciatura se relaciona con la idea de calidad de vida. Fue en esa época donde, por parte de los padres de un servidor, se dio a elegir la opción de estudiar una carrera con su apoyo para que, una vez finalizada, anhelara el éxito laboral y económico, y con ello formar una familia, tener una vivienda, estatus y dinero. Una

premisa fundada en la opinión popular de entonces sobre la concepción de una vida “buena” y “exitosa”.

Era recurrente la circulación de rumores del licenciado, ingeniero o médico que se dedicó a ser taxista, a dar clases que no tienen que ver con sus estudios, a vender artículos varios en el mercado, a poner una taquería, y como estos, una infinidad de ejemplos sobre anécdotas de personas que iniciaron como una “promesa” por el hecho de entrar a la universidad y terminaron como un “fracaso”⁸ por no desempeñarse en su área de estudio.

Es así como en búsqueda de obtener el prestigio y la estabilidad ideal se realizaron en 2009 dos exámenes para la carrera de medicina, uno en la UNAM y el otro en la UAEMex sin éxito en la admisión. Un año después se presenta nuevamente el examen en la UAEMex, ahora para la Licenciatura en Artes Teatrales del Estado de México, siendo aceptado en la lista de alumnos de la generación 2010-2015.

En retrospectiva, el hecho de optar por la licenciatura en Artes Teatrales tuvo que ver con un sentido más localizado en lo metafísico, más allá de la búsqueda de un sentido sobre el cumplimiento del éxito monetario y/o el prestigio. Ya lo decía Barba en su carta al actor: “Si te preguntas por qué te has hecho actor, me responderás que quieres expresarte y realizarte. Pero, ¿qué significa realizarse? ¿Quién se realiza?...”, (Barba, 2011: 35).

Y esta es una pregunta que parece tener cierto atisbo de respuesta en la misma carta, aunque sin profundizar: “Tu trabajo es una forma de mediación social sobre ti mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad, y sobre los acontecimientos que tocan lo más profundo de ti mismo a través de las experiencias de nuestro tiempo”, (Barba, 2011: 36).

¿Entonces el éxito tiene que ver con un asunto primordialmente personal? ¿Con una realización más introspectiva en relación con el ámbito social en que se desenvuelve el sujeto? Y es que si hablamos específicamente de Toluca y el

⁸ El uso de las palabras “promesa” y “fracaso” se debe tomar con precaución. En este párrafo en particular tienen un sentido de relación con el orden de consecuencia lógica sobre la academización para el ejercicio laboral de esa época, por ejemplo: el estudio de medicina para ejercer laboralmente como médico (promesa), versus el ejercicio en ámbito laboral de alguna tarea que no depende de los estudios de medicina o de estudios de licenciatura (fracaso).

Estado de México, entonces: ¿Cuál es la razón por la cual se estudia una carrera artística?

Si tenemos en cuenta que el entorno laboral sobre el que se desempeña un licenciado en artes teatrales no cuenta con las condiciones necesarias para otorgar certeza y estabilidad económica a un egresado, más allá de las posibles plazas académicas en alguna de las licenciaturas de la misma universidad, o, en su defecto, clases de taller en distintas instituciones a nivel preescolar, primaria, secundaria y preparatoria, ¿cuál es la razón de estudiar alguna carrera en arte si no es por un asunto que tiene que ver más con un aspecto metafísico?

Hasta 2019 fue que se formalizó una relación laboral en la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMex, que da cabida a un elenco base con periodos de aceptación de talentos para desempeñarse en áreas del teatro, y que significa otra aspiración de estabilidad laboral para los egresados de la licenciatura en Artes Teatrales.⁹

Aun ya con el prestigio que supone el Odín Teatret como una institución en materia de teatro con relevancia mundial, Barba hace referencia al hecho teatral en su carta al actor como "...precario que choca con el pragmatismo cotidiano" y al actor como un "representante de la colectividad" (2011) que se encuentra en un lugar donde se manifiesta la necesidad de sentido de pertenencia.

La intención no es llegar a lo más profundo de estas expresiones, pues se necesitan herramientas precisas de medición relacionadas con la antropología y la psicología que develan una media de razones para dedicarse a una tarea precaria en un mundo donde es necesaria la vastedad económica para la obtención de bienes y servicios, y, por ende, de la supervivencia. Lo que sí se pretende es dejar abierta la idea de que, si la elección del arte no supone una decisión para atender la certidumbre de la remuneración monetaria, sí es posible concebir un tema sobre una necesidad personal relacionada con la cartografía social y cómo es que uno mismo interactúa con esta.

⁹ Es importante mencionar a la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMex, que ha dado cabida al desarrollo teatral. Algunas de sus actividades son los fines de semana culturales *Teatro Panal* y *Arte y Cultura Viva*, así como los llamados de función especial fuera de los recintos teatrales que son agendados por la misma CUT, y de remuneración económica por evento. Si bien han sido indispensables para el crecimiento del teatro toluqueño, no es una solución al conflicto de estabilidad laboral por medio del trabajo escénico.

1.2 El ámbito académico

“[...] el conocimiento de que la espontaneidad y la disciplina en lugar de contraponerse se refuerzan entre sí”.

(Grotowski, 2011: 82).

Antes de comenzar, es importante tener una panorámica general acerca de lo que es la academia para entender de qué punto se parte y a qué se refiere el escrito cuando se habla de ella. De las definiciones encontradas por parte de La Real Academia Española, sobresalen las siguientes:

1. f. Sociedad científica, literaria o artística establecida con autoridad pública.
5. f. Establecimiento docente, público o privado, de carácter profesional, artístico, técnico, o simplemente práctico.
6. f. *Esc. y Pint.* Estudio de un modelo o parte de él, tomado del natural y que no se integra en una composición.
8. f. *Fil.* Casa con jardín, cerca de Atenas, junto al gimnasio del héroe Academo, donde enseñaron Platón y otros filósofos. (2024).

Es interesante encontrar la definición que menciona a Platón y a su jardín, pues efectivamente si nos remontamos a la historia, encontramos a Platón como personaje ilustre que inicia formalmente con la idea de reunión de personas a favor de la educación de manera integral en los saberes posibles a partir de la dialéctica¹⁰ para el mejoramiento de la organización de la Ciudad-Estado. La postura del saber que concibió Platón fue la siguiente:

Platón veía una profunda perversión una especie de blasfemia o desacato contra el carácter sagrado del mundo en ese deseo de saber que no brota del asombro sino del afán de conquista, en esa búsqueda del conocer ordenado con exclusividad al hacer, ajeno al amor por el saber en sí mismo [...], (Bayer Tamayo, 2007: 166).

¹⁰ Dialéctica: f. *Fil.* En la doctrina platónica, proceso intelectual que permite llegar, a través del significado de las palabras, a las realidades trascendentales o ideas del mundo inteligible, (RAE, 2024).

Lo académico comienza como un centro de crítica sobre los modelos de pensamiento del entorno y la profundización al respecto, para posteriormente dar cabida a cualquier tipo de conocimiento funcional dentro de la organización social y el desarrollo del hombre. En este sentido, la filosofía es considerada la madre de todas las ciencias por la brecha abierta para la investigación, indagación y comprobación de saberes.

Lo que podríamos llamar el espíritu universitario, o incluso académico, tiene su origen en esa organización de Platón, en aquellos esfuerzos dirigidos a reunir a quienes buscaban el saber con el fin de facilitarles su hallazgo. Pero aunque sea en algo heredero, el sentido que para nosotros tiene la educación institucionalizada de carácter superior es muy diverso del que tenía originalmente. (Bayer Tamayo, 2007: 165).

Si reconocemos que hay algunas diferencias entre los conceptos “universitario” y “académico” es preciso no dejar de lado el hecho de que, en estricta definición de sus particularidades, tienen un mismo fin. La academia y la universidad, “cada una en su especialidad y todas en conjunto, [comparten] las mismas misiones: memoria, transmisión, búsqueda y creación”, (Broglie, 2008: 12).

Broglie habla de la siguiente manera acerca de lo que significa estar en la academia:

Por supuesto, ser académico no representa lo mismo para todos. Para los grandes universitarios es la prolongación de una carrera brillante y existe un parentesco particular y estrecho entre las dos instituciones intelectuales más venerables en cada país. [...] Para los artistas, al menos para los que han seguido el recorrido profesional, es una consagración, tal como la entrada en un club. (2008: 13).

Encontramos pues, un punto clave a desarrollar sobre lo que dice el autor acerca de los artistas y la academia, asunto que se desarrollará a lo largo del escrito de manera tácita, para después abordarlo de manera específica.

Para abordar el concepto de lo académico, se toman en cuenta, a partir de conceptos especializados, aspectos como el espacio público o privado en sociedad y la premisa del desarrollo de saberes profesionales a favor de la estructura social.

Hoy en día, para entrar a estudiar una licenciatura dirigida a aprender técnicas y procedimientos artístico-teatrales es importante preguntarnos ¿cuál se supone que sea el perfil de una persona que ingresa a estudiar cierta carrera?

Idealmente el talento, las habilidades y las aspiraciones de todas las partes involucradas en el desarrollo del arte (estudiantes, profesores, entidades públicas y privadas) deben alinearse para asegurar no sólo su rendimiento en algún campo, sino también el disfrute de este, aunque en la práctica no sea común encontrar estos conceptos en la misma estructura; en el caso de este escrito, la estructura académica.

Es curioso realizar el ejercicio de comparación a partir de información, lecturas y anécdotas sobre las figuras del ámbito teatral que nos preceden. Varias compañías, actores, directores y artistas en general, en sus inicios dentro del ámbito profesional parecen padecer de predicamentos similares acerca de las dudas sobre lo que se hace, señalan elementos precarios con los que comenzaron: la incertidumbre de lo que viene después, el planteamiento de problemáticas de cómo puede ser posible accionar en el teatro y lo que concierne a él, pero que está fuera de un espacio de representación y atañe más a una labor de oficina.

Esto nos da una idea de que los grandes maestros no fueron siempre los grandes maestros, sino que iniciaron un camino como aprendices a partir de vínculos con figuras tutoras en el teatro de las que adquirieron ciertos conocimientos escénicos que desarrollaron con el tiempo dentro de sus carreras artísticas. Encontramos a Hernán Gené, que inició sus pasos sin tener certeza, sin un estudio previo a las artes y con más preguntas que respuestas; Eugenio Barba, con su Odín Teatret y cómo es que dio inicio su ejercicio en las artes escénicas a partir de un puñado de rechazados de la escuela artes y que recorrió varios puntos alrededor del mundo en búsqueda de aprender técnicas, con el resultado de fundar su propia escuela; el mismo Stanislavsky, que se enfrentó a una serie de cuestionamientos de los que no encontró respuesta hasta el conflicto de vivirlo en escena él mismo. Todos ellos se convirtieron en referentes que hoy en día se toman en cuenta dentro del aprendizaje de varias generaciones, para estudiar o aplicar sus conocimientos de manera práctica.

Una constante en todos los documentos sobre alguna figura o agrupación teatral es la necesidad, la preparación, la experimentación, la búsqueda de una voz propia y la realización de proyectos. Ya sea por talleres, clases, intercambios o reclusiones en claustros, encontramos momentos y figuras de enseñanza que, aunque no resultan tan icónicas como los grandes maestros, sí encontramos una mezcla entre la avidez de aprender y la guía acertada para impulsar la necesidad de crear expresiones artístico-escénicas según las condiciones del contexto.

Con el tiempo, estos modelos de aprendizaje se desarrollaron hasta el punto de la formalidad, integrándose a los planes de estudios profesionales (avalados, en el caso de México, por la SEP). Podemos encontrar icónicas escuelas de teatro en el territorio mexicano, como lo son la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, la Escuela Nacional de Arte Teatral, la Licenciatura en Arte Dramático de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Licenciatura en Teatro y Actuación de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México¹¹, por mencionar algunas.

La Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México (de la cual se toma para el estudio comparativo con el ámbito profesional el plan académico 2004-2016) contiene 79 materias teóricas y prácticas que se dividen en las siguientes áreas: Actuación, Teatrología, Ortofónico Musical, Cuerpo y Movimiento, Producción Teatral, y Formación Complementaria (Paniagua, 2012).

Según el compendio realizado por Betania Paniagua Reynoso, *Hacia la Construcción de un Teatro Propio*, encontramos los siguientes objetivos generales en el cuarto plan de estudios:

1. Formar profesionales, ejecutantes actorales, que influyan en la transformación cualitativa del fenómeno dramático en su totalidad.
2. Formar profesionales de la actuación capaces de crear, generar y promover fenómenos teatrales.

¹¹ En el caso de la UAEMex, encontramos nombres que aportaron al proceso de integración de la carrera en Arte Dramático, como Esvón Gamaliel, Eugenio Nuñez Ang, Carlos Olvera, Antonio Jauregui, entre varios más. Para mayor información de estos antecedentes, se recomienda revisar el libro *LA AURORA DEL VIENTO. Cuatro primeros lustros de teatro universitario en Toluca 1960-1980*. López Jimenes, Jorge Rubén y Hernández Jáuregui, Antonio. Universidad Autónoma del Estado de México, 2023.

3. Capacitar al alumno con herramientas teórico-metodológicas a fin de vincular la investigación con su actividad profesional. (2012:46).

Para realizar un balance objetivo y honesto, es necesario hacer un repaso sobre el ámbito académico que planteó el rumbo del aprendizaje profesional dentro de la licenciatura, esto para tener un punto de partida claro sobre los procesos que estuvieron presentes en aquel entonces y cómo fue que repercutió en la generación 2010-2015 a la hora de enfrentarse al ámbito profesional fuera de la institución.

También es oportuno incluir algunos aspectos que, si bien no se abordan dentro del plan de estudios de la Licenciatura en Artes Teatrales, son un referente en las actividades sobre las que se realiza el comparativo.

Dentro de los siguientes apartados se toman en cuenta las materias con alguna relación directa con la corriente misma del proyecto de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, de la Gorgona Teatro. Para analizar los puntos bases que estuvieron en convergencia, y de los cuales se inspiraron para su realización.

Específicamente, las materias que se relacionan de manera directa son las siguientes: Espacio Escénico y Estilística del Corral de Comedias; Literatura Dramática Áureo Secular Latinoamericana (correspondiente al bloque 4). Actoralidad con Base en el Siglo de Oro; Expresión Verbal: Versificación Española; Esgrima Para Actores; Versificación Española (correspondientes al bloque 5); Taller I De Puesta en Escena Intermedia (correspondiente al bloque 7); y Taller II de Puesta en Escena Intermedia (correspondiente al bloque 8)¹².

Aunque estas materias se toman en primer plano por la relación directa de su contenido, se hace referencia de conocimientos correspondientes a materias ajenas a la corriente estética del Siglo de Oro, pero importantes para el desarrollo durante la etapa académica.

¹² Datos obtenidos a partir del certificado de egresado de la Licenciatura en Artes Teatrales y relacionado con los conocimientos obtenidos entre el 2010 y 2015.

1.2.1 Estilo del Siglo de Oro en el teatro, desde la academia

“Más que partir de un esquema de interpretación (del texto) o de un modelo único de comportamiento se trata de ‘abrir’ una línea de exploraciones ”.

(Muguercia, 1996: 32).

Aunque se estudiaron distintas corrientes y pensamientos que impactaron a un estilo de creación definido durante los diversos períodos, la línea teatral que más llamó la atención de la generación fue el Siglo de Oro¹³. El contexto de la época; la estructura social; las figuras de los cortesanos, nobles, caballeros, reyes, magos, mercaderes, alquimistas, científicos; y el uso de las rimas para crear obras literarias, son elementos que coexisten en un mismo periodo con especial singularidad expresiva.

El Siglo de Oro es una época con mucho material de interés y hasta fantástico donde la ciencia y lo divino se mezclan sin que necesariamente tenga lógica, se crearon mitos y pensamientos de naturalezas increíbles que fueron tomados como verdad y rigieron durante mucho tiempo las explicaciones de los fenómenos del entorno en campos como la física, la química, la medicina e, incluso, la psicología.

Después de todo nos encontramos en una época donde son comunes los tratamientos con sangrías para enfermedades, basados en la lógica de la existencia y posesión de espíritus malignos, en donde el barbero es quien hace trabajos dentales, donde varias de las posturas científicas actuales son consideradas como herejías, causales de pena de excomuni3n o castigos en plazas p3blicas, incluyendo castigos de flagelaci3n, o incluso ejecuci3n, a quienes cometan aquellos cr3menes.

Las materias como Espacio Esc3nico y Estilística del Corral de Comedias, Literatura y Versificaci3n Espa3nola fueron las materias m3viles para habilitar el

¹³ El Siglo de Oro es una corriente encontrada entre el siglo XVI y XVII con Espa3a como punto central debido a su poderío militar, que con uso de este se extendió a distintos territorios del mundo a los que sus formas, lenguaje y cultura en general permearon en la poblaci3n. Teatralmente se hicieron famosas las obras de tres actos con dos intermedios de pasos, entremeses o distintos números de entretenimiento de peque3o formato.

conocimiento acerca del contexto y las maneras de hacer, de brindar información de imágenes, espacios, festividades, recurrencias y singularidades de entonces.

El entrar a materia del Siglo de Oro es un tanto problemático pues, aunque de allí proviene el idioma de usanza mexicana, las expresiones y palabras encontradas en los escritos son completamente ajenas a los tiempos actuales, por lo que las lecturas fueron indispensables para su comprensión.

La primera sorpresa fue hacer consciente la poca comprensión lectora. Poder descifrar símbolos que conforman las palabras una tras otra, dista de poder comprender aquello que se descifra. El ejercicio de regresar una y otra vez sobre la lectura de las comedias para saber qué sucede durante el acto fue indispensable, pues de otra forma es sencillo obviar u omitir información que es crucial, aun cuando los textos de Siglo de Oro suelen ser reiterativos. Además, las figuras poéticas abundan, por lo que es vital revisar un conocimiento en específico sobre un mito o su significado, y el contexto de una palabra para entender un verso y así articular coherentemente la narrativa entera.

En las lecturas encontramos figuras que se repiten como el galán, la dama, el gracioso, el rey y varios más, que aparecen a lo largo de las obras según decida el autor y convenga a la trama.

En textos que tienen que ver con la vida cotidiana, nos enteramos de algunas reglas sociales que eran vigentes y que incluso algunas evolucionaron en su uso para nuestros días. Nos enteramos acerca de cómo la música, la literatura y el teatro se combinaban en ciertos días de festejos patronales, y cómo es que los artistas se ganaban el pan de cada día. Allí conocimos a los juglares, a los saltimbanquis y a la figura de los cómicos de la legua.

Cuando pensamos en el Siglo de Oro pensamos en obras magníficas y grandilocuentes¹⁴, pensamos en *Castigo sin venganza*, *El burlador de Sevilla*, *El Desdichado en Fingir*, *La Fierecilla Domada*, *Fuenteovejuna*, *La hija del aire*, y muchas más escritas por autores importantes, representadas en los teatros principales, y obviamos aquellas figuras de un formato más bien pequeño, que por

¹⁴ Grandilocuencia: estilo elevado o pomposo (RAE, 2024).

medio de la música, el baile y las acrobacias buscaban hacer reír o sorprender a la gente en su día a día.

Desde los griegos, hay una inclinación a considerar las obras cómicas como menos relevantes (la comedia como obra de arte menor) y las trágicas como una expresión más íntima de los pensamientos, sentimientos y problemáticas sociales (tragedia como obra de arte mayor)¹⁵. Esto denota la existencia de un prejuicio por catalogar como vulgares obras que no expresan ciertos valores como sublimes, un entorno de clasismo por el género literario. En la comedia es posible prestar espacios para la inserción de elementos vulgares con la finalidad de provocar el efecto de la risa; sin embargo, no significa que este género carezca de la capacidad de expresar sentimientos, pensamientos y problemáticas sociales complejas. En todo caso, es necesario profundizar en las razones por las que la búsqueda del efecto de la risa es tomada con menos seriedad que la del llanto.

Es posible vislumbrar alguna especie de inclinación a la hora de situar las obras según su efecto catártico objetivo. Por algún motivo, los espectáculos donde prevalece la comedia se acomodan de mejor manera en eventos festivos y de calle, contrario a lo que podría ser la tragedia, cuyas obras están presentes en modelos de mayor formalidad y generalmente en espacios cerrados. No se insinúa que cada obra deba estar sujeta a un espacio en específico para ser representada, no obstante, parece cuanto menos interesante abordar esta división como una constante, pensar en los edificios escénicos como espacios de intimidad, y lo cómico para espacios más abiertos o con las luces de público encendidas.

Encontramos a la risa como un espacio de interacción social en comunidad y el llanto como una expresión ligada a lo íntimo. Jean Duvignaud apunta las diferencias del teatro según su espacio físico, aun en espacio cerrado, lo que nos da a entender que hay cierta atmósfera supeditada a las condiciones del lugar de representación:

Sobre la escena cerrada del teatro a la italiana, la libertad de que goza el personaje es distinta de la que experimenta sobre las escenas polimórficas y polivalentes de las plataformas de los misterios y, en gran medida, de las

¹⁵ Para más referencias del teatro como “arte mayor” o “arte menor”, revisar *El Arte Poética* de Aristóteles o *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo* (Gidi, Claudia. 2016).

isabelinas. Si el campo de acción ofrecido al hombre varían, también varían la espera del público y la actitud del creador. (1966: 22).

¿Qué tan importante es la comedia? Es en la comedia donde encontramos un área de oportunidad que se desprende de la solemnidad de un hecho escénico, que es profundamente festivo y convivial, que entre más gente haya en la sala y sea consciente de la presencia del otro se potencia más el efecto catártico que corresponde al tipo de espectáculo, afectando de manera positiva y en cadena a la audiencia presente, en este caso el efecto de la risa.

Obras de corte cómico también abundan en este periodo, sobre todo los llamados “pasos” y “entremeses”, composiciones de corta duración, y subgéneros de las comedias de gran formato, cuyas características se acoplaron de manera favorable a las posibilidades contextuales de los estudiantes. Fueron la base del ejercicio actoral sobre el cual trabajó la generación 2010-2015.

1.2.1.1 La materia donde los conocimientos se unieron

“[El actor] Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos”.

(Grotowski, 2011: 94).

Es la materia de Actoralidad con Base en el Estilo del Siglo de Oro, impartida entonces por el catedrático Salvador Álvarez en el año 2013. Una materia eje dentro del aprendizaje de la licenciatura, pues todo el conocimiento de los planes de estudio se dirige para hacer uso de él en escena.

Uno de los primeros acercamientos del profesor en esta materia actoral fue el despojar la idea preconcebida de las representaciones escénicas del Siglo de Oro. Partió de lo entendido de esta corriente, la cual (explicó) se basó en realidad en un experimento más cercano a lo contemporáneo, donde se mezcló un texto de esas épocas y el código corporal de *ballet*. El resultado fue favorable y armonioso, las dos expresiones mostraron una sinergia ideal, y a partir de allí se replicó

sistemáticamente, lo cual significó esta dinámica como la manera correcta, no oficial, de hacer Siglo de Oro Español.

Por parte del maestro se dio una explicación sobre el estilo actoral del Siglo de Oro, el cual no tiene que ver con un estilo de hacer teatro con códigos preestablecidos o diseñados especialmente para aquella corriente, como sí lo es el teatro francés y su estilo neoclásico. Sobre esto se pueden encontrar algunos escritos referidos a rutinas, por ejemplo en el libro de Maya Ramos Smith (2010), donde se habla de la existencia de técnicas, aunque más referidas como distintos tipos de artes (títeres, acrobacia, circo, y más técnicas escénicas de entretenimiento), no así la interpretación actoral. Lo más que es posible de encontrar acerca de la evolución de teatralidad conforme a la actuación, es en libro de Francese Massipi, el cual dice lo siguiente:

No importa la veracidad de reconstrucción mientras que las imágenes sean lo suficientemente claras para representar el episodio [...] En una segunda etapa [...] La interpretación, pues, ya no se limita a ser soporte del texto, sino que empieza a tener entidad propia. [...] En una tercera etapa, empieza una tímida voluntad de poner de manifiesto la actitud, la emoción que el intérprete imprime en el texto. [...] A finales de la Edad Media, y aunque de forma limitada, el actor consigue, mediante la imitación, crear las reacciones de otro ser, del personaje que responde a una situación ficticia. (Massip, 1992: 120).

Para la actoralidad se habló, más bien, de la limpieza de signos escénicos¹⁶ al tiempo que se desarrollaron algunas actividades enfocadas en aquello que explicaba, por ejemplo: uno de los ejercicios consistió en estar de pie frente a la clase y no hacer nada, lo cual suena sencillo, sin embargo, la idea de no hacer nada tiene que ver con no dar ningún signo, lo cual es un problema ya que un cuerpo se resignifica en escena¹⁷.

¹⁶ Hablar de “limpieza de signos escénicos” se refiere a mostrar los elementos que intervienen en escena de manera clara en función de la codificación correcta del espectador para interpretar lo que los artistas pretenden comunicar. Eso puede ir desde la escenografía, luces, tramoya, vestuario y aquellas acciones interpretativas propias de un ejecutante actoral.

¹⁷ Explicó Micaela Gramajo en el diplomado “Construcción de Poéticas para Jóvenes Audiencias” de 2022, que un elemento se resignifique en escena quiere decir que aquel elemento que se introduce a un espacio de representación tiene un signo además del representado por sí mismo. Ejemplo: la manzana es una manzana en la vida cotidiana; en escena, además de ser una manzana, puede significar la vida, el pecado o usarse como objeto animado y transformarse en otro personaje.

Dice Jorge Dubatti (2017) que el elemento en escena ya es un signo cargado¹⁸ por sí mismo aunque se mantenga completamente estático. En el caso de los alumnos, movimientos como rascarse, mover las manos, acomodar la cabeza, tragar saliva, mover los hombros, gestos como mover los labios, arquear una ceja, abrir las fosas nasales, abrir o cerrar los ojos, apretar la mandíbula, absolutamente todo contaba y denotaba un rasgo sobre el contexto que experimentaba quien estuviera al frente de la clase en tiempo real. Con esto, lo que se mostró, es que toda acción, por más pequeña que fuera, tenía un significado, como el del actor que voltea de reojo la mirada para buscar la aprobación del director de escena entre el público durante una función y entonces sabemos que no atiende/vive la ficción.

Es importante la consciencia de lo que se hace en escena, pero suele suceder que hacer consciente que se está en escena saca a uno mismo de la ficción, esto a primera vista puede ser una contradicción, ¿cómo puede uno mantener la concentración en escena sin concentrarse en la escena? Jesús Angulo, un profesor de materias de actuación y puesta en escena de la facultad, dice que actuar se trata de jugar.

El jugador, en cualquier tipo de actividad, sabe que juega, acciona, pero no premedita su estar en el momento, más bien está, se dispone, propone, se comunica, reacciona. Angulo lo denominaba como “estar en el aquí y ahora”¹⁹. El jugador está consciente de que está dentro de la dinámica, pero su preocupación no se centra en cómo es que valoran su desempeño, más bien es hacer lo que debe hacer. En todo caso, como ejecutantes, ¿qué nos debe preocupar?, ¿el estornudo del público de la tercera fila cerca de la puerta de acceso?, ¿o que tres brujas aparezcan y den el pronóstico de reinado a costa de la vida del personaje, arrebatada por la mano de un hombre no nacido de una mujer?

En los primeros días de la clase de Actoralidad con Base en el Estilo del Siglo de Oro, fue encargo del profesor, Salvador Álvarez, investigar acerca de los cómicos de la legua con la consigna de realizar una presentación en función de lo

¹⁸ La carga de un signo significa que aquel elemento que se muestra en escena es objeto de una interpretación envuelta, ya sea de manera intrínseca o por su contexto y su cultura.

¹⁹ Este principio lo encontramos con Stanislavski en su “Método de Las Acciones Físicas”.

investigado²⁰. Lo que se hizo fue elegir dos entremeses y realizar un intento por mezclar música, danza y una representación de dos obras de Miguel de Cervantes Saavedra: *El Juez de los Divorcios*²¹ y *El Retablo de las Maravillas*²² (2005).

En el patio central, dentro de las instalaciones de la facultad, con vestimenta neutra, se llevó a cabo el primer ejercicio donde se incluyó el uso de algunos aditamentos de utilería para usar en escena: una carreta usada en una puesta en escena académica de 2010, de una obra llamada *Esperando a Godot* y una guitarra para musicalizar lo escénico. Para entonces no se tenía idea a ciencia cierta de lo que se hacía, y más como se pudo con el entendimiento lo que era actuar en un espacio abierto una expresión de Siglo de Oro, se realizó el ejercicio con un resultado estrepitoso.

Posteriormente el ejercicio se analizó y fue tomado para su desarrollo durante las sesiones (en ocasiones con la asistencia de Cindy Sara Ángel, actriz egresada de la Licenciatura en Artes Teatrales), otorgándole un nombre como espectáculo: *El Huacal de la Farsa*.

A lo largo de cada sesión, se explicó lo que es el *gag*²³, la importancia del ritmo²⁴, la limpieza de los movimientos para que el signo que se presenta sea interpretado de

²⁰ Una de las unidades de medición de longitud espacial es la “legua” (4.82km). El cómico, en la época del Siglo de Oro, se refiere a toda aquella persona que pudiera hacer alguna suerte de presentación escénica, por lo que es obvio juntar aquellos dos conceptos para referirnos a artistas escénicos que se dedicaban a recorrer poblados y hacer gala de sus habilidades en representaciones escénicas [Para más referencias revisar capítulo 5.1 del libro de Maya Ramos Smith *Los Artistas de la Feria y la Calle: espectáculos marginales de la Nueva España (1519-1822)*, titulado “Grupos y Espectáculos Itinerantes”].

²¹ El año que se presume de su escritura es entre 1610 y 1611

²² El año que se presume de su escritura es posterior a 1605.

²³ Hernán Gené dice de esto: “...efecto cómico rápido e inesperado... constituye una forma imprescindible de la creación humorística y no puede ir dissociado de un contundente remate”. Remate es definido como “...un cierre espectacular, ingenioso y cómico” [Gené, 2015: 35].

²⁴ En la música encontramos el ritmo a través de pausas, silencios y prolongaciones en el sonido, si lo trasladamos al arte escénico podemos encontrar un símil en cuanto a movimiento físico o sensorial, entonces a esto le llamamos ritmo escénico. Igualmente, y de manera complementaria, es posible tomar en cuenta este concepto dentro del teatro con cada una de las poéticas que convergen (sonora, lumínica, etc.) como parte del ensamblado y que, por lo general, se supedita al actor en escena.

forma clara,²⁵ el estado de alerta,²⁶ recorrido de pista,²⁷ triangulación,²⁸ algo llamado “regla de tres”,²⁹ la posibilidad de tomar rasgos animales que puedan denotar un carácter de personalidad para incluirlo a la realización de un personaje, el seguimiento a la creación de microacciones para mantener con vida al ente ficticio, y la posibilidad de improvisación en dado caso de que suceda algo espontáneo en escena que no haya sido ensayado.

Para poder interpretar los entremeses, fueron necesarias tres fuentes de información: el diccionario, las notas al pie de página en los mismos textos de los entremeses, y consultas con el profesor de la materia Literatura Áureo Secular Latinoamericana, Eduardo Contreras Soto (2013).

Las fuentes de información fueron claves para la interpretación escénica, pues se buscó evadir el dar por hecho que lo escrito en un texto es suficiente para entenderlo por sí mismo y ser entendido por el espectador cuando es recitado. Pero si el o los intérpretes no pueden entender el contexto o saber el significado de las palabras que dicen, ¿cómo se pretende que sea comprendido por el público?, para ello era necesario saber y comprender el significado exacto de las palabras dichas para, a partir de ello, seleccionar los gestos, movimientos y acciones adecuadas (como apoyo visual) para significar de forma clara aquellos apartados difíciles por su particular contexto, de una manera más universalmente contemporánea.

²⁵ Un movimiento o gesto que tenga un significado universal, ejecutado sin agregar movimientos extra; por ejemplo, el brazo estirado al frente al igual que la palma de la mano, que significa “alto”.

²⁶ La disposición de estar atentos en nuestros cinco sentidos, tanto a lo escénico como a lo que no es propio de la escena.

²⁷ Expresión retomada del circo de carpa y que se refiere al recorrido en semicírculo dentro del espacio de representación para captar la atención y dar oportunidad al espectador de acomodar en la lectura escénica un elemento y/o personaje nuevo.

²⁸ Desplazamiento de la cabeza con énfasis en la nariz del ejecutante para hacer referencia a la dirección (el “foco”) donde queremos que esté la mirada del público. Dirigir la mirada a donde se quiere que el espectador vea, y crear complicidad con él al crear una relación directa.

²⁹ Una acción que se repite tres veces, dos de una misma manera y una tercera que finaliza la tarea de manera convencional o inesperada.

El profesor Salvador Álvarez fue el encargado, en semestres anteriores, de estar al frente de asignaturas referentes al uso de la voz en escena,³⁰ por lo que se hizo uso de ejercicios de estas materias de anteriores bloques dirigidos a potenciar la voz, con la finalidad de ser escuchada en ambientes fuera de edificios teatrales, que cuentan con muy poca acústica favorable para el entendimiento de lo hablado.

Ejercicios de respiración, de proyección de la voz, ejercicios para mejorar la dicción, indicaciones de cómo dirigir la cara en lo posible hacia el público, proyectar la voz hacía el piso para que rebote hacia el área de espectadores, incluso revisar el espacio físico de representación para disminuir en lo posible la presencia del ruido ambiental y aumentar la potencia de la acústica para la proyección vocal actoral.

Para el proceso académico fueron de gran ayuda las dinámicas hechas junto al profesor, quien formuló explicaciones técnicas sobre lo necesario para reforzar el discurso escénico, más allá de dar indicaciones a seguir. Cuando estas existían, ahondaba en el porqué de la indicación y el efecto esperado del público, o qué aspecto reforzaba dentro del proceso de construcción actoral a partir de la técnica.

No significa que, en general, los profesores no realicen estas acciones o no tengan la disposición para ello, más bien, se resalta la importancia de la comunicación clara, ajustada al conocimiento de quien recibe las indicaciones y, a su vez, lo amplía. Cosa que es posible reforzar mediante el trabajo constante con una misma figura docente al configurar, en conjunto y de forma natural, códigos de lenguaje donde se expresen líneas de acciones claras a llevar a cabo.

Eugenio Barba, en la *masterclass Improvisación, composición y dramaturgia orgánica*, llevada a cabo en febrero de 2024 en las instalaciones del teatro Varsovia de la Ciudad de México, señaló la necesidad de crear, junto con sus colegas del Odín Teatret, un lenguaje con la capacidad ser captado por ellos mismos para determinar ciertas líneas de acción de forma clara y contundente; por ejemplo: saber que al hablar de la palabra “energía” las dos partes entenderían el mismo concepto, más allá de concebir de forma aproximada una definición que más bien

³⁰ Emisión y Articulación de la Voz, Articulación Hablada, Introducción a la Expresión Verbal, Expresión Verbal: Lenguaje Coloquial.

se coloca en la conjetura. Así pues, era posible el desarrollo del trabajo escénico con resultados o exploraciones cercanas a lo requerido.

En los inicios de *El Huacal de la Farsa*, y de la mano del catedrático a cargo de la materia, se planteó la necesidad de explorar las posibilidades de la escena con un público fuera del ámbito universitario, y adentrar a los ejecutantes en periodo formativo a la urbanidad de la ciudad en sus condiciones cotidianas, desprovista de una predisposición del espacio sobre la aparición de alumnos o ejercicios de los estudiantes, alejada de la infraestructura y de cierto entendimiento protocolario por parte de los espectadores ante los hechos escénicos.

Se integraron instrumentos musicales de percusión como el pandero y las claves en lugar de la guitarra (que es un instrumento de cuerdas con poca sonoridad en espacios abiertos). En comparación, estos dos nuevos instrumentos contaron con una cobertura sonora más contundente, más facilidad de transporte y uso básico. El cambio significó una exploración de los elementos y un ensamblaje que, aunque simple, resultó óptimo para la propuesta y las posibilidades de los instrumentos, así como de sus ejecutantes.

Se formuló una serie de entrenamientos previos al ejercicio escénico, con la finalidad de preparar el cuerpo y concentrar la atención hacia los hechos: dentro, fuera y durante la representación.

Al tratarse de un espacio escénico cerrado o abierto, el desgaste corporal, mental y emocional del ejecutante es distinto entre ellos. Es necesaria la preparación del cuerpo y la mente para su buen rendimiento y evitar lesiones o problemas a mediano o largo plazo. Para ello, fue importante el calentamiento vocal y corporal de manera individual, según las necesidades específicas de cada elemento, además de uso del ya muy conocido “caminar por el espacio³¹”. Integrar juegos de entrenamiento actoral con fines de expresión/expansión corporal, uso de calidad de movimientos en *staccatos* para la contundencia de acciones escénicas.

³¹ Esta actividad se encuentra en la pedagogía teatral desde la segunda infancia. Tiene como finalidad reconocer las dimensiones del espacio en función del cuerpo para identificar distancias, condiciones, alturas y toda aquella característica del espacio a tomar en cuenta para el desarrollo técnico de la obra o el/los ejercicios.

Los ejercicios de calentamiento tuvieron una finalidad con doble intención. Al mismo tiempo que se realizaba la disposición física y mental en el espacio de representación, se creaba expectativa entre las personas de la periferia. Una vez terminado el calentamiento, se realizaba una entrada tipo convite para iniciar la función, con una coreografía básica, con “laraleo” vocal y sonorización de los instrumentos musicales, así como una presentación previa de cada entremés a representar.

En este punto ya podemos encontrar una estructura que, si bien no se puede afirmar que esté ligada de manera pura al Siglo de Oro, sirve para dar orden y certidumbre a lo que sucede y sucederá en escena, tanto para los ejecutantes como para los espectadores. ¿Qué tan importante es que el espectador sepa lo que está por suceder? Hay expresiones de intervención de espacios urbanos donde no es necesaria la explicación, como el “teatro invisible”, otros donde se colocan objetos a modo de instalación para la intervención del transeúnte, o incluso la animación de un títere gigante. Sin embargo, en este caso en particular resultaba benéfico contextualizar a la gente para entrar en una dinámica de convención donde se propone al público la idea de un grupo de cómicos ambulantes que llegan a representar historias con el fin de entretenerlos.

El ejercicio de estos entremeses concedió una herramienta poderosa dentro de la comedia que en aquel tiempo se podía intuir, pero que para entonces no era del todo consciente: la interpelación directa al espectador.

En este punto tomó sentido la enorme importancia de las materias tomadas hasta entonces que iban enfocadas al desarrollo corporal, por un lado, al uso de las extremidades, tronco y cabeza de forma exploratoria para la creación de movimientos varios, correspondientes a la expresión creativa (Universo Pre-Expresivo, Introducción a la Contrología, Ejercitación Rítmico Corporal, y Contrología), y por el otro al desarrollo de la condición física para sostener la actividad escénica extracotidiana (Acondicionamiento Físico, Gimnasia para Actores Entrenamiento de Piso, Gimnasia para Actores Entrenamiento Aéreo, y Gimnasia Acrobática Integral).

Fue entendida la demanda agotadora a nivel energético³² que tiene la calle para sostener la atención de un transeúnte que cruza el espacio y que no espera encontrar una expresión artística a la cual otorgarle media hora o cincuenta minutos de su tiempo. Fue palpable el hecho de que las condiciones climatológicas dificultan, modifican o niegan el suceso escénico (sol, viento, lluvia, niebla o frío). Para todo esto fue necesario un entrenamiento constante del cuerpo para su uso de manera eficaz en espacios abiertos para evitar la fatiga en la medida de lo posible, y mantener la proyección física, expresiva, gestual y sonora. Además, valorar de manera precisa las condiciones del espacio y del día para la realización del espectáculo para la viabilidad.



Imagen 1. Exploración urbana dentro de las sesiones de la materia Actoralidad con Base en El Siglo de Oro, en el centro de Toluca. Plaza Gonzalez Arratia, 2013. Fotografía: Pamela Otero.

³² El concepto de *energía* referente a la escena es problemático por sus diversas interpretaciones. Para finalidades de este escrito, se tomará la definición de la RAE para llevarla al terreno teatral, la cual dice: **Energía: 2.** f. *Fís.* Capacidad que tiene un sistema para realizar un trabajo, y que se mide en julios (RAE. (17/07/2024).

Todo humano precisa de una cantidad de “energía” mínima para su existencia, su movilidad o la realización de trabajos en su día a día. Conforme a las expresiones identificables por los sentidos humanos encontramos uso de estas a través del movimiento, gesto, vocal, postura corporal, desplazamiento, calidad de movimiento, entre varias más que se ligan con el estado psicológico y anímico, lo que a su vez en su conjunto genera una presencia específica, reconocible y constante en la individualidad de la persona ante su entorno. Si consideramos al teatro como un hecho extracotidiano que requiere entrenamiento específico de un ejecutante escénico (que es también un ser humano) para llevarse a cabo, podemos definir la energía escénica de la siguiente manera:

Presencia extracotidiana (usada para la escena) que es específica, reconocible y constante en la interpretación del ejecutante, en función de expresiones identificables por los sentidos humanos.

Para el resultado final, el estilo se inclinó por una estética antigua basada en tonos sepia e inspiración gitana como la de artistas callejeros de las películas de los años 50, más en específico de la película *La Strada*, de Federico Fellini del año 1954. Para ello se vio varias veces el filme en la búsqueda de las formas y los signos que lo integran, cómo se hilan las expresiones creativas, cómo se usan los aditamentos y el vestuario con el que cuenta. La intención fue replicar la atmósfera de los artistas callejeros del filme.

Como lo propone el título de este ejercicio académico, la escenografía se basó en el uso de huacales de madera. Se usaron telas, lienzos pintados, abanicos, lazos para tender ropa y uno que otro aditamento extra de vestuario. Esto también supuso una exploración en los elementos, acomodo externo desde la visión del profesor para otorgar armonía estética, la exploración de las telas para jugar con ellas dotándolas de distintos significados y usos, exploración de los huacales para su interacción con los ejecutantes, la presentación de los elementos usados,³³ etc.

Se realizaron un par de presentaciones callejeras en el centro de Toluca, donde se probó el material con esta nueva versión para sondear la reacción de los transeúntes. Si bien no es posible asegurar qué es lo que todo el público pensó acerca de lo que se presentó de manera certera, pueden señalarse algunas acciones resaltables como:

- A pesar del temor que tenía el grupo de carecer de público, este se hizo presente y dispuso el espacio de expectación durante el transcurso de la representación.
- En ocasiones, al terminar la función, la gente se acercaba para dar algunas monedas (las cuales fueron rechazadas por tratarse de un proceso académico).
- Al terminar alguna función, los espectadores, interesados en la labor teatral, tendían a acercarse para preguntar el lugar de procedencia de los actores.

³³ El profesor de la materia habló sobre la importancia de presentar cada elemento nuevo que aparece en escena. Esto significa que el elemento que entra a escena debe ser mostrado ante el público de manera clara, para tener referencia de su existencia y, posteriormente, tener la oportunidad de jugar con él, con las posibilidades que quisiera darle el ejecutante.

- Se recibieron propuestas por parte de algunos asistentes de presentar el espectáculo como función especial de algún evento³⁴.

La obra contó con un buen nivel de aceptación, aun así, no faltó de entre los transeúntes que estaban de paso alguna vociferación del tipo: “deberían estudiar”, o algún perro con intenciones de morder o ladrar sin parar; la persona que pasaba por en medio de la escena a mitad de la representación; o el negocio que una vez iniciada la función colocaba música a todo volumen desde su establecimiento.

Para la evaluación semestral, se realizaron tres presentaciones dentro de los terrenos de CU en el mismo día; una en el patio de las instalaciones de humanidades, otra en el área donde actualmente está construido un teatro al aire libre: “El Ágora de Cénide”; y una última función en la parte más alta de Ciudad Universitaria, en el estacionamiento previo a las escaleras que dirigen a la estatua de la cabeza de Adolfo López Mateos.

Para este punto, encontramos diferencias sustanciales respecto a lo representado en la primera ocasión. Hubo un trabajo de depuración escénica y un ordenamiento de los elementos a los que se les otorgó mayor coherencia. También se delimitó la implementación de forma clara de la dinámica de la convención escénica.

Los movimientos cambiaron de ser torpes e imprecisos a ser exactos, amplios y entendibles. Cambió el decir todo el texto y realizar movimientos escénicos de inicio a fin de manera casi autómatas, a darle al texto y a cada uno de los movimientos su sentido y espacio de forma clara y audible, además de agregar secuencias que no contenía la obra, pero que nutrieron la escenificación, su ritmo y dinámica.

Se cambió la disposición actoral del espacio según la arquitectura teatral. Se concientizó el hecho de que al ingresar al espacio, aun sin comenzar la ficción, este ya está intervenido. Se cambió la dinámica de interpretación de personajes directa (y únicamente) con el compañero en escena, a jugar con los focos entre elementos,

³⁴ Podrían agregarse los aplausos al final de las presentaciones, sin embargo, no es una acción que personalmente, se pueda considerar como prueba irrefutable de un buen desempeño; más bien, la acción tiene un tinte de cortesía de apoyo reglada y no escrita, no necesariamente de aprobación, que sucede en cualquier evento público, sin importar su buen o mal desempeño. Existen aplausos genuinamente de gratitud, disfrute u orgullo, como el de pie, o el de minutos, o muchos otros, pero dar por hecho que todos los proyectos escénicos son buenos porque todos tienen aplausos al finalizar, es un error; por eso en esta ocasión no se toma en cuenta dentro de la ecuación.

compañeros y asistentes, y al mismo tiempo dar a las acciones, palabras y ritmos provenientes de la zona de espectadores, importancia dentro del acontecimiento. Se comenzó a intuir espacialmente la mejor forma de disposición escénica para aprovechar la posible acústica, rebote de luz y posibilidad de comodidad de los asistentes.

Aun con algunas limitaciones, pero conscientes de la existencia de las posibilidades de la ficción escénica en espacios abiertos, el grupo comenzó un camino de pruebas y errores para su desarrollo artístico.

¿Fue la propuesta hecha de forma académica por el grupo, teatro del Siglo de Oro? La respuesta posiblemente sea no, pues el contexto actual hace necesario adaptar sus elementos con la finalidad de hacerlo viable para la expectación de públicos contemporáneos, lo que descarta inmediatamente la pulcritud de la corriente, además de que es imposible tener certeza, por falta de documentos, sobre técnicas o una escuela antigua sobre ese hecho. Lo que es posible afirmar es que la propuesta académica cumplió con ciertos rasgos que señalan textos de la época: uso de instrumentos musicales, presentación en plazas públicas, trashumancia, convite y bailes; y, si lo tomamos en cuenta con algo de ironía, la resolución de un proyecto artístico de forma oportuna bajo condiciones precarias en sus recursos.

La calle es un espacio salvaje para los artistas acostumbrados al control, puede ser frustrante por la cantidad infinita de elementos, estímulos y contratiempos posibles, no solo por las condiciones climáticas, sino por los agentes vivos: perros, gatos, aves, niños, adultos, borrachos, autoridades, otros artistas en la calle. Sin embargo, es un espacio con muchas riquezas una vez que se decide no pelear con el entorno, después de todo, la calle es un espacio vivo.

La representación escénica en espacios públicos se asemeja a montar una ola marina con una tabla de surf: entre más se pelee porque la ola sea como idealmente se quiere para hacer el surf perfecto, más posibilidades de fracasos existen. Para montar la ola es necesario tener la preparación y herramientas necesarias, la decisión de subirse, disfrutar y aprovechar las condiciones para hacerlo lo mejor posible. También hay que recordar que para aprender a estar de

pie en una tabla de surf sobre una ola es necesario tener varias caídas hasta perfeccionar la técnica.



Imagen 2. Función de *El Huacal de la Farsa* en el Andador Constitución del Centro de Toluca, 2013. Entremés: *El Retablo de las Maravillas*. Fotografía: Pamela Otero.

1.2.2 Taller de puesta en escena intermedia.

“[...] el espectador no empieza el día del estreno y las funciones, es un ‘lector’ potencial y como tal está presente [...] en el imaginario colectivo, el mundo emocional, pre expresivo y expresivo del actor, el director, el dramaturgo, y el equipo de realización, aunque en diferentes niveles o gradaciones”.

(Muguercia, 1996: 17).

El Taller I de puesta en escena intermedia llegó en el séptimo bloque de la licenciatura, a cargo de Francisco Silva, profesor con el cual no se había tenido un proceso previo de aprendizaje. Lo que el grupo sabía de los procesos artísticos del docente fue por una puesta en escena académica de alumnos recién egresados. Los rumores de qué tan buen profesor era se ligaron con el número de asistentes que sumó en la temporada con el grupo de estudiantes de Taller II de Puesta en Escena Final con el proyecto *La Misteriosa Muerte de la Madrina Varilla*, en 2013.

Lo que identificó el profesor sobre el nuevo grupo (la generación 2010-2015), fue una fractura en el ensamblado, cosa que surgió por distintos factores en el transcurso del año anterior a su curso. Esto plantea nuevas preguntas sobre la realización del teatro.

Muchos autores y hacedores de teatro afirman que la práctica teatral es un hecho que se vive en conjunto, en convivio, con la suma de varios elementos y esfuerzos de personas, ¿es necesario trabajar en ello?, después de todo, el material es cien por ciento humano, y muchas veces se hace uso de emociones para el desarrollo del hecho escénico, ¿qué tanta responsabilidad tiene el docente al frente?, ¿cuál es la responsabilidad del alumno?, ¿qué herramientas necesita un ejecutante?, ¿es necesario que a nivel académico haya algún tipo de seguimiento?

Los libros referentes a la pedagogía teatral se enfocan en la formulación de un ambiente propicio para la creación artística, en la atención de inquietudes, en el respeto, la empatía, el trabajo en equipo, y en una serie de valores, principios e intenciones que deben estar presentes en todo momento para promover la libre exploración artística. ¿El profesor debe tener conocimientos de psicología?, aunque es posible la división de opiniones en este punto, parece oportuno señalar la necesidad de contar con mecanismos apropiados para preservación de la integridad del alumno y la valoración oportuna para su ejercicio en el medio histriónico.

El proceso académico con el docente Francisco Silva representó estabilidad grupal. Aunque no se encaminaron los esfuerzos a la reunificación en función de los lazos afectivos, se abogó por el funcionamiento en pro de la realización de un trabajo escénico de naturaleza académica.

Puede ser entendible, innegable, e incluso se da por hecho que dentro de un proyecto en colectivo, sea artístico o no, el trabajo debe ser funcional y cumplir ciertos objetivos. Sin embargo, el buen funcionamiento no es algo sencillo de lograr, pues se basa en la disposición del material humano, en sus intereses, necesidades y valores que, a su vez, están sujetos a las experiencias personales con posibilidades de escalar a distintos grados de afección o aportación del proyecto en

donde se encuentran imbuidos, dependiendo así de la persona que experimente su vivencia particular.

Ana Vélez apunta la eficacia del trabajo colaborativo como algo básico:

En el teatro se trabaja en equipo, “poniéndose la camiseta”. Cada uno de los integrantes debe hacer lo que le haya tocado, pero también tendrá que ayudar en todo lo que se ofrezca según sus habilidades, experiencia o disposición de tiempo. (2006: 9).

Si bien, el “ponerse la camiseta” es una expresión que hoy en día denota explotación laboral de los integrantes que “se la ponen”, Vélez no atiende a este principio. Debemos recordar que hablamos de un ambiente de creación artística, y la expresión a la que se refiere la autora viene de la experiencia de trabajar con niños y adolescentes. Aun así, esto da un indicio sobre la importancia de entender y practicar el trabajo colaborativo desde edades tempranas para el cumplimiento de objetivos en común.

Atendiendo la condición del grupo, el profesor Francisco Silva realizó una serie de ejercicios, primero individuales, donde evaluó a mayor profundidad las condiciones y técnicas de sus integrantes. Entre los ejercicios encontramos “defendiendo al personaje”: ejercicio planteado sobre el concepto del personaje anhelado a interpretar, por el cual se haría la “audición de nuestras vidas” y a partir de ello preparar un ejercicio escénico atendiendo la premisa. Cantar una canción del popular mexicano en la cual se deposita una interpretación sobre las emociones representativas del momento, entre otros.

Algo que llamó la atención de estos ejercicios fue la libertad creativa en torno a su ejecución. Posibilidades de realizarse en un espacio que no fuera el aula designada, el uso de elementos como agua o fuego, uso de alimentos, pintura, material tecnológico, tierra, luces escénicas, entorno a oscuras, cantado, con vestuario, desnudo, uso de malabares, danza aérea, sombras, interactivo, etc. Fue decisión de quienes realizaron los ejercicios.

Las alternativas solo tuvieron límite a partir de la imaginación de los ejecutantes o por los recursos económicos para llevarse a cabo. Esto, en un inicio planteó un conflicto, pues tener una gama ilimitada de posibilidades trajo consigo un bloqueo creativo, obligó a los estudiantes a dar sentido a los elementos en uso, a cuestionar la efectividad de sus trabajos, a plantearse la posibilidad de la realización, cuestionarse si era capaz de generar la experiencia proyectada en su mente, incluso planteó la necesidad de ofrecer un ejercicio distinto y/o “mejor” a algún otro ejercicio realizado anteriormente por la misma persona.

Unos meses después de iniciar los ejercicios, se eligió el texto *El Amor Enamorado*³⁵, de Lope de Vega, con lo cual se dio inicio al periodo de ensayos. El enfoque que se tomó fue más contemporáneo y adaptado a los ritmos de vida del contexto del siglo XXI, por lo que se hizo una edición con recorte de la mitad de los versos.³⁶ El resultado se tradujo en aproximadamente hora y media de representación, que se centró en los sucesos desencadenantes de la obra. También se agregaron dentro de la plantilla de los personajes dos narradores que cubrieron las áreas anecdóticas que hilan la historia.

Para la elección de personajes se realizó una especie de audición, donde el profesor encargó la interpretación libre de dos poemas sobre Venus y Cupido respectivamente, asignados cada uno a una mitad del curso, con ello estableció los parámetros de la elección de los personajes junto con los deseos expresos de los estudiantes sobre cuál interpretar, y las tareas escénicas realizadas con anterioridad.

Para la obra se eligieron dos repartos donde se alternaban los personajes de Cupido y Febo, con los “cómicos”³⁷ encargados de narrar parte de la trama³⁸. Esto respondió a una necesidad de valoración objetiva sobre los procesos del alumno, pues Febo y Cupido fueron los personajes con mayor cantidad de diálogos,

³⁵ Edición de 1946 de la editorial “Colección Austral”. El escrito original del autor si situa entre 1562 y 1635.

³⁶ Una obra promedio de tres actos del Siglo de Oro tiene un aproximado de 3,200 versos.

³⁷ Narradores.

³⁸ Los equipos intercambiaban actores y personajes con la siguiente distribución: Julio (Febo) y Uriel (Cupido) en el reparto 1. Y Ramses (Febo) y Diego (Cupido) en el reparto 2.

contrario a los narradores, que contenían una cantidad de diálogos importantes, aunque en menor medida. Si bien se ha dicho por mucho tiempo que no existe un “personaje pequeño”, para un proceso académico, muchas veces lo que se busca es la exposición equilibrada de intérpretes en escena para una mejor percepción y desarrollo de sus habilidades actorales.

Una vez con el texto en mano, dio inicio el periodo de su comprensión, un aspecto en común con la materia de Actuación con Base en el Siglo de Oro del semestre anterior.

El profesor Francisco Silva enfatizó la necesidad de entender el texto por parte de los actores y explicó la contradicción existente entre el estudio del verso en su construcción para su exclamación y su capacidad para el entendimiento por parte del público. La instrucción correspondiente a la interpretación vocal del texto fue: “que pase el mensaje”.

Esto significa, en otras palabras, que, dentro del análisis textual, los intérpretes pueden pronunciar el verso de una manera teóricamente correcta sin que el público lo entienda. La instrucción dada por el docente para atajar este problema fue: “primero entiendan el texto y después háblenlo”.

Existe una gran cantidad de textos de estudio del verso que tratan el tema de la métrica, la construcción por número de sílabas, los encabalgamientos, acentos, tipos de oraciones, las figuras poéticas, los puntos, comas; y a partir de allí se encuentra también información de cómo enunciarlo, como en el libro *Teatro y Verso* de Norma Román Calvo (2001), en el cual se encuentra la teoría de las partes del verso y su enunciación según sus particularidades (como número de sílabas, tipo de oración, y un gran número más de aspectos). Igualmente, encontramos ejemplos para su práctica.

¿Qué tan eficaz resulta la lectura y aplicación de la teoría sobre el verso, por ejemplo, a partir del libro de la maestra Norma Román Calvo? Aun cuando es enriquecedor el amplio conocimiento depositado en los libros de este tipo, la exposición de tal cantidad de información (por probabilidad y en el entendido de concebirse a partir de la experiencia lectora, en lugar de la práctica presencial con

la autora) da cabida a la obtención de resultados poco favorables en la búsqueda de la correcta enunciación del verso.

Aunque no existen estudios que se centren en la comprensión discursiva del público al ver una obra de teatro, existen ejemplos a partir de experiencias personales, pláticas en cafeterías, en el transporte público, transporte privado, en las aulas, etc., en aquellos ejemplos, al realizar la pregunta: “¿qué te pareció la obra?”, la respuesta media acerca de los proyectos teatrales con cierto tipo de dificultad contextual desde su escritura suele ser “no le entendí”. Claramente las posibilidades de esto son multifactoriales y dependen del concepto del montaje; sin embargo, si el montaje se desarrolla a partir de diálogos salientes de un texto escrito, ¿por qué no se entiende la obra si los textos dan la información necesaria para explicar la trama? Esto puede ser porque el texto carece de un trabajo de entendimiento previo por parte de los ejecutantes, y la posibilidad de que este no sea apoyado claramente con signos visuales escénicos concretos.

Entonces, ¿se puede afirmar que la culpa de no entender un texto en el hecho escénico es debido al discurso visual? Al ser el teatro un hecho vivo en el que, en la mayoría de los casos, se hace uso de elementos visuales y sonoros, es posible asignar los huecos de entendimiento a la parte visual, sobre todo en expresiones en desuso o poco habituales para cierto contexto (como puede ser el Siglo de Oro o la jerga³⁹ ajena al país de representación). Cada caso cuenta con sus particularidades a la hora de revisar sus fortalezas o áreas de oportunidad, aun así es imposible que lo visual y lo sonoro (diálogos), al compartir la necesidad de claridad, estén libres de monotonía, sobreestimulación, riesgo de entrega confusa del estímulo, o de la ignorancia de sí mismos dentro del proyecto escénico.

Lo expuesto no tiene la finalidad de demeritar el material resultado de estudiar la literatura, mucho menos de desestimar los conocimientos de una figura tan emblemática del teatro mexicano como lo es la maestra Norma Román Calvo, ni de desechar todo método que busque la expresión correcta del habla. Lo que se pretende es resaltar la importancia de la exposición del discurso escénico de un texto escrito al hacer uso de elementos propios de la escena de manera clara y

³⁹ Jerga: 1. f. Lenguaje especial y no formal que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios (RAE, 2024).

contundente, en este caso, de la corriente del Siglo de Oro, sobre la cual se abordó el proyecto *El Amor Enamorado*, donde el profesor dio prioridad al entendimiento del grupo en la dramaturgia de Lope de Vega y, consecuentemente, del público.

Para los ensayos, se realizó un trazo escénico entre comillas simple, el cual abogó por la limpieza de los signos y el apoyo visual al texto, además de contar activamente con la creatividad de los estudiantes y las referencias personales: “háganse con las referencias que crean necesarias, no importa de donde vengan, si esa referencia les sirve, utilícenla”. Fueron las palabras provenientes del profesor Francisco Silva, con las cuales se consideró algo que hasta entonces no se había tomado en cuenta, por lo menos de manera personal, lo cual fue “desacralizar” el hecho.

“Los dioses son la clase alta, buscan mostrar que son los más chingones y hacen un caos en toda su esfera por medio del amor para vengarse del otro. La clase baja, los mortales, son víctimas por efecto colateral”. Parafraseando, esta fue la idea con la que se abordó *El Amor Enamorado*, con lo que se acercó mucho más el texto a un contexto contemporáneo; después de todo, ¿cómo es un dios?, ¿acaso las expresiones artísticas no parten de una expresión humana donde, idealmente, la sociedad empatiza?

Pensar que los personajes de una obra dramática son un modelo arquetípico de sí mismos es una idea errada, porque entonces, ¿cómo se representa fielmente una figura inalcanzable?, ¿cómo se empatiza con una figura irreal?, ¿cómo se hace compleja una figura abordada desde una percepción melodramática? El sesgo personal limita la capacidad de observar más allá de lo superficial y/o ideal de un asunto. “El adulto tiene una máscara única y difícil de borrar y ha de hacer un enorme esfuerzo para romper inhibiciones fuertemente arraigadas”, (Tejerina, 1999: 7). En este sentido, es importante el ejercicio de la observación y ejecución del personaje sin la intención de buscar validación por medio de insertar en él virtudes o desgracias morales grandilocuentes innecesarias.

Se salió del prejuicio del arte y se otorgó la libertad de contar con referencias fuera de Diderot, Goya, Kandinsky o alguna película Bielorrusa de un director Húngaro de mitades del siglo XIX; de abogar por los materiales que se tienen por parte de los

medios de consumo promedio de la actualidad: televisión, cine, internet; de construir el personaje a partir de referentes personales en donde, si encontramos alguna Leonora Carrington o Niurka, si aportaba a la construcción y a las necesidades de la dirección escénica, eran igual de válidas. Este camino creativo fue crucial para la realización de personajes, un concepto de ensamblado a partir de referentes reconocibles.

Sobre esto hay un apunte en el compendio de Magali Muguercia sobre la tarea de un profesor de teatro: “[...]Asimilar creadoramente [...] es decir: que funcionan como estímulos concretos a las búsquedas e investigaciones que cada uno necesite según sus propias tradiciones y requerimientos” (1996: 23).

Es importante consumir material artístico, introducirse en las sutilezas fútiles de la genialidad creativa, pues a medida que se avanza en conocimiento y técnica, avanza también la necesidad de encontrar en la expresión aurática un diálogo sinérgico de valor intangible, primero con la obra y posteriormente con el ente artístico que reside en el propio ser; sin embargo, en esta ocasión se optó por dar libertad de crear a partir de signos fácilmente reconocibles con los que se contaba en aquel momento, en aquel contexto, con aquellos individuos.

Una vez avanzada la etapa de entendimiento del texto, aprendizaje de diálogos y trazo de la obra, llegó el periodo de organización para la gestión de elementos escénicos. El proceso de *El Amor Enamorado* dio la oportunidad de vivir de manera cercana las fases de creación en materia de producción. Se pudo conocer a las personas responsables del área creativa: diseñadora de vestuario, realizadora de vestuario y diseñador de luces.

Conocer parte de las tareas de producción es enriquecedor para el alumno en formación, pues lo acerca de manera protegida a una situación recurrente de la vida laboral a la que se enfrentará una vez egresado; sobre todo le permite conocer los procesos con artistas especializados en cada área para la expresión profesional del proyecto escénico, y así dejar de lado la figura del teatrero *todólogo*, una figura que, en el mejor de los casos, si tiene experiencia, conocimientos y algo de suerte, se alejará del resultado estético *chambón*⁴⁰.

⁴⁰ Chambón: Adj. coloq. Poco hábil en cualquier arte o facultad. U.t.c.s. (RAE, 2024).

La práctica del teatrero “todólogo” no es nueva, y tuvo una razón de ser, pues viene de una tradición teatral con un problema de obtención de recursos y falta de relaciones con personas especialistas en áreas escénicas para la colaboración de proyectos; sin embargo, con la evolución de nuestra sociedad y la tecnología, es imposible no contar con las herramientas para el contacto con algunas de esas figuras. Aun así, es recurrente un dilema: el contexto de producción teatral profesional continúa en un estado precario.

Entonces, para el proceso de producción de *El Amor Enamorado*, proyecto del 2014, se contó con un recorte presupuestal importante. De en promedio \$80mil (pesos, MXN) para las producciones de cada bloque del Taller de Puesta en Escena (inicial, intermedia y final) en años anteriores. Se dispusieron, para el año en curso a cada proyecto (incluido *El Amor Enamorado*), solo \$15mil (pesos, MXN)⁴¹, respectivamente.

Aun con todo lo que esto implicó, se logró cubrir una buena cantidad de elementos necesarios para el proceso de producción, muchos de ellos mediante negociaciones y el uso del talento de alumnos pertenecientes a otras licenciaturas. En el caso particular de los actores, se realizó una aportación monetaria para cubrir la parte de vestuario con el acuerdo de su conservación una vez terminada la temporada de representaciones, según fuera asignado el diseño.

Para la producción se tomaron medidas corporales para vestuario, se presentaron sus respectivos bocetos, se realizó el ensayo técnico,⁴² se cotizaron elementos escénicos (sillas de aluminio, plantas en macetas, un árbol en maceta y algunos elementos extras como una cabeza de dragón y una cola de dragón).

El vestuario se enfocó en una estética pop de varias épocas, con colores llamativos y vibrantes, excepto para los narradores, los cuales tuvieron la estética más neutra, con rasgos *semiclow*n, formal, con pantaloncillo corto y colores negro y blanco. La

⁴¹ *Este dato es sabido en sus tiempos de manera verbal por parte de los profesores y parte del alumnado, sin embargo, no se ha encontrado material oficial de acceso público que lo sustente.

⁴² En ese momento, la denominación de “ensayo técnico” se utiliza como lo que después se conocería como “montaje de luces”.

música tuvo una selección desde los años 60 hasta los 2000; igualmente, se tomaron en cuenta piezas representativas de cada periodo. Se introdujeron elementos vivos con combinaciones de materiales contruidos a partir de elementos orgánicos (entendidos en el sentido del estado de la naturaleza) como un guiño a la tendencia de entonces sobre “jardines verticales”.

Se contó con una sesión fotográfica para publicidad, la cual fue encargada externamente a un diseñador, quien realizó las imágenes del cartel publicitario y programa de mano.

Por la parte actoral, se reforzó la necesidad del entendimiento de los textos, de la limpieza de los movimientos, del trabajo en pro de un proyecto. Se ampliaron las posibilidades de la creación escénica y, aunque no de forma directa, se cubrió la necesidad de la expresión colectiva a partir de la guía permanente que hizo efectivos los requerimientos curriculares.

También fue significativo el avistamiento de conocimientos sobre la realización de procedimientos en aspectos de los que no existían materias específicas y diseñadas para cubrir todas las necesidades de un montaje. Aspectos técnicos específicos sobre muchas cosas que se deben tomar en cuenta, más allá de la prolija interpretación escénica y con las cuales se comienza a diferenciar el producto artístico profesional del *amateur*. Ya que con la ausencia de una estructura organizativa que delimite acciones indispensables de una agrupación, esta difícilmente se mantendrá a flote. Aun con la falta de varias figuras en la estructura, pero funcional por tener el cobijo de la academia, la materia Taller I de Puesta en Escena Intermedia entregó a los estudiantes la apertura de visión sobre áreas de necesidad más allá de lo que sucede en la escena.

1.2.2.1 TEMPORADA ACADÉMICA DE PUESTA EN ESCENA INTERMEDIA

“El hombre se modela con el teatro y las teatralizaciones sociales”.

(Duvignaud, 1966: 29)

Dentro del ámbito académico encontramos un total de tres puestas en escena oficiales con un periodo de montaje y otro de presentaciones con un total de cincuenta funciones cada una.

Estas puestas en escena se localizan dentro el cuarto plan de estudios implementado y correspondiente a la ahora Licenciatura en Artes Teatrales, con los nombres: Taller I de puesta en escena básica, Taller II de puesta en escena básica, Taller I de puesta en escena intermedia, Taller II de puesta en escena intermedia, Taller I de puesta en escena final, y Taller II de puesta en escena final.

Dividido en dos, cada puesta en escena (básica, intermedia y final) se ocupaba de verter los aprendizajes obtenidos respecto a las corrientes de estilo en los dos semestres que preceden de forma inmediata. Para puesta en escena básica encontramos realismo; para puesta en escena intermedia encontramos Siglo de Oro, neoclásico, isabelino o incluso teatro griego; y para puesta en escena final se encuentran las vanguardias.

Como se expone en el apartado anterior, se toma el Siglo de Oro español con *El Amor Enamorado* de Lope de Vega (proyecto académico de puesta en escena), en cuya corriente teatral también se sitúa el proyecto *La Corte de los Bufones: Paso a Paso la Comedia*.

Para el módulo 2 de cada proceso de puesta en escena (básica, intermedia y final), el plan de estudios contempló la realización de temporadas académicas de cincuenta funciones, con la finalidad de emular una temporada teatral profesional y desarrollar los procesos actorales en una suerte de ejercicio constante de la ficción por parte de los ejecutantes, e idealmente, de afianzamiento de la técnica actoral.

Previo al inicio de la temporada correspondiente al Taller II de Puesta en Escena Intermedia, se realizaron algunas publicaciones sobre la puesta *El Amor*

Enamorado en redes sociales por parte del profesor y los alumnos, para la creación de expectativa, estas tendrían cierto impacto en el futuro, como estrategia de publicidad y creación de expectativa en torno al proyecto.

Ya que no hay un estudio, menciones o expresiones que lo avalen, queda como posibilidad que la expectativa en torno a *El Amor Enamorado* haya surgido a partir del “éxito” de audiencia de la presentación de un proyecto por parte del mismo maestro, quien había presentado con la generación anterior la puesta en escena *La Misteriosa Muerte de la Madrina Varilla*, una propuesta fresca, interesante, divertida, pensada para un público dispuesto al entretenimiento.

Es innegable el hecho de que un artista basa su éxito a partir de una serie de entregas de su trabajo las cuales lo respaldan, así como también es innegable el hecho de que aquel respaldo obliga al artista a hacer entregas constantes de proyectos que satisfagan las expectativas de un entorno ávido por una experiencia estética.

Duvignaud dice:

[...] la representación teatral pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que anima la vida de los grupos y de las sociedades (1996: 9).

Así pues, toda entrada, toda fiesta, es un plebiscito en el sentido etimológico del término, ya que al recibir el pueblo un don que no puede devolver más que su ruidosa aprobación, restituye la substancia social del intercambio en forma de prestigio concedido y de obediencia consentida (1996: 93).

Así pues, encontramos dos situaciones que no son posibles de separar; por un lado, el hecho de la representación con base en el contexto de la sociedad en sus tiempos; y por el otro, la posibilidad del público de otorgar aprobación por medio del aplauso (y más aún con la asistencia constante a las presentaciones). ¿De qué depende la aprobación del proyecto escénico?, ¿cómo se aborda? ¿Cómo leer el momento social? ¿Hacer teatro obedece a modas? ¿El “éxito” del arte está condicionado por su entorno?

El entramado del teatro se va complejizando, pues comenzamos a vislumbrar que no se trata de un aspecto únicamente social, únicamente pedagógico, únicamente de ejecución o únicamente de vocación. Tiene aspectos tan complejos como puede

llegar a tener la realización de intercambio entre dos entes sociales y vivos, en este caso, el de la expresión artística y el del público.

El proceso de temporada de cincuenta funciones de la puesta en escena se inició con un vestuario provisional que usó tonos neutros, pero acercados a lo que sería el diseño definitivo. Esto respondió a un retraso en los procesos de entrega de producción, junto con la necesidad de comenzar de manera oportuna la calendarización asignada para el cumplimiento del ciclo escolar a la par del total de funciones realizadas.

Este periodo fue realmente corto, una semana en la que se desarrollaron las funciones. En este término, la obra se vio envuelta en una estética oscura, seria y hasta cierto punto mística que resultó interesante, aunque alejado del concepto inicial, pues aquella se centró en el contraste claro sobre lo visible y las acciones a las que refiere el texto.



Imagen 3. Función de la primera semana de la temporada teatral del proyecto *El Amor Enamorado*, de Lope de Vega, resultado de la materia Taller II de Puesta en Escena Intermedia, 2014. Foro Antonio Salgado Barrientos, Toluca, México. Reparto 2. Fotografía: Ibiza Chedid.

Después de pasada la semana con vestuario provisional, llegaron los elementos correspondientes a la estética completa de la obra junto con un piso de pasto artificial que agregó mayor gama de colores a la parte visual. Con ello, la obra

cambió, no en un sentido drástico; sin embargo, fue lo suficientemente importante para remarcar la dualidad abordada desde un principio sobre el tratamiento de la obra y su estética.

Actoralmente, hubo un reajuste en los movimientos y secuencias a partir de los elementos nuevos. Cadenas, pulseras, collares, cortes de ropa, colgijes y calzado modifican la presencia en escena en mayor o menor medida. Según el cambio a nuevos elementos, estos pueden constituir un aporte a lo escénico o un obstáculo en caso de que los trabajos actorales no estén encaminados para su uso.

La indicación del profesor Francisco Silva fue: “Prueben su vestuario, si les incomoda, si está flojo, si les aprieta. Corran, hagan maromas y todo lo que ya tienen. Si se rompe, prefiero que sea ahora y que pueda mandarse a arreglar o ajustar conforme a sus necesidades y no que suceda a mitad de la temporada o que no los deje mover libremente”.

Julia Varley, en la *masterclass Improvisación, composición y dramaturgia orgánica*, llevada a cabo en febrero de 2024 en las instalaciones del teatro Varsovia de la Ciudad de México, habló acerca del entorno, sobre cómo las condiciones del ejecutante como la ropa, el estado de ánimo, la temperatura, los colores, espacio físico, estado físico, etc., afectan la realización de un ensayo, de una investigación escénica.

Es lógico pensar que si varios aspectos afectan los momentos de proceso, afecten también la presentación resultado del proceso, y de allí los mitos y frases en torno a las necesidades o rutinas de un actor: “tu cuerpo, tu templo”, el uso de ropa “de trabajo” y varios aspectos cuyo fin es señalar y mantener la capacidad del ejecutante en su óptimo rendimiento, no solo para un buen desempeño, sino para una satisfactoria exploración o ejecución de sus conocimientos.



Imagen 4. Función con estética final de la temporada teatral del proyecto *El Amor Enamorado*, de Lope de Vega, resultado de la materia Taller II de Puesta en Escena Intermedia, 2014. Foro Antonio Salgado Barrientos, Toluca, México. Reparto 1. Fotografía: Francisco Silva.

La plantilla actoral se vio modificada. La actriz con el personaje de “Daphne” llegó para la tercera llamada en una de las funciones, momento en que la asistente de dirección (Adriana Meza) ya tenía puesto el vestuario correspondiente para cubrir aquella ausencia.

Faltar a una función por un suceso injustificable era motivo para salir del montaje, un principio que se hace controversial con el pasar del tiempo: ¿qué sucesos son justificables de falta?, ¿debe el ejecutante anteponer sus necesidades a la responsabilidad de una presentación?, ¿es responsabilidad de la academia mantener o desvincular en procesos académicos a los ejecutantes por este asunto?

Este punto es de los más complejos de abordar, pues está sujeto a la subjetividad moral, ética e interpretativa de las partes involucradas, y obedece más bien a un asunto de búsqueda de eficiencia donde depende de la persona a cargo y de los integrantes, cubrir las aspiraciones o necesidades en comunidad o de manera personal a partir del ejercicio de sus actividades en relación con el medio en el que se desarrollan.

Ya fue mencionada la importancia del cuidado integral de quienes estudian o están en la labor profesional del hecho teatral. Así pues, sería errada la premisa de “el

actor solo puede faltar a función estando muerto”, como lo sería alguna premisa contraria que se muestre condescendiente al hecho de declinar ante un pacto no escrito entre los mismos integrantes, el grupo artístico y el público asistente. Como sea, es un hecho que se mantiene en la valoración y subjetividad interna de cada agrupación.

Durante la temporada se percibió una afluencia de público constante, se contó con recurrencias de parte de algunos espectadores que vieron, además de los dos repartos, varias funciones más, por lo que podemos inferir la aceptación positiva por parte del público universitario con respecto a la obra y, como se ha sugerido anteriormente, por ende, la identificación con la expresión estética propuesta por el equipo por parte de su entorno.

Aunque puede surgir un debate sobre el arte en función de la sociedad, en función del artista, o en función del mismo arte, es indispensable tomar en cuenta su aceptación a partir de una figura que lo valide.

Pese a que existen variantes que pueden condicionar la asistencia del público al teatro, es innegable el hecho de que la afluencia constante a lo largo de la temporada teatral (entre muchas otras cosas) está ligada a la aceptación del entorno social donde se desarrolla, si se habla en términos de libre albedrío, pues también existe, aunque de manera ínfima, la recurrencia a eventos culturales por imposición de distintos organismos gubernamentales y no gubernamentales.

1.2.2.2 La responsabilidad de hacer teatro.

“Esta podría ser una Primera Lección del Arte de la Actuación: lo que hay que hacer consiste en primer lugar, en saber qué es lo que no hay que hacer”.

(De Tavira, 1999: 160).

En el ámbito teatral existe algo que se conoce como “desmontaje”. Consiste en el diálogo posterior con espectadores que asisten a la función, con el fin de realizar preguntas que atienden a la realización de aspectos de interés en el grupo asistente sobre la experiencia que acaban de percibir con el proyecto escénico.

Esto resulta benéfico para el desarrollo como artista, abre el diálogo al intercambio de información y perspectivas en pro de la progresión y revisión del trabajo, ayuda a entender si lo planteado por parte de los hacedores se relaciona con lo captado por parte de los espectadores. Este ejercicio es también utilizado dentro de la pedagogía teatral en edades tempranas para apoyar los procesos de enseñanza artística.

Es necesario que los alumnos aprendan a convivir como críticos, porque la crítica de los juegos dramáticos se hace imprescindible para que la comunicación se produzca a otros niveles [...] Lo fundamental es que los errores de un niño no sean ridiculizados con sarcasmos o desvalorizaciones de su personalidad [...] Fundamentalmente, los alumnos deberán comprender que cuando se está realizando una crítica, no se está criticando al compañero, sino al trabajo que emana de este compañero (Eines, 1997: 62).

Entonces, se vivió este intercambio por primera vez con un grupo de estudiantes de la carrera técnica de Bellas Artes, Toluca.

Este grupo de estudiantes, ávidos por el conocimiento teatral y por compartir experiencias con colegas de la escena, en primera fila y con libreta en mano, apuntaron las dudas referentes a la función presentada. Al finalizar esta, se realizó el intercambio de procesos creativos respecto a las propuestas de ambos grupos, relacionadas con los proyectos correspondientes al estilo del Siglo de Oro. Entre las preguntas destacadas, encontramos las siguientes: “¿Cuáles son sus referencias?”, “¿por qué eligieron el texto?”, “¿saben de la responsabilidad que tiene hacer teatro?”, “¿por qué la estética?”.

Varios de estos cuestionamientos ya han sido atendidos en apartados anteriores, aun así, es importante resaltar una pregunta que parece cambiar constantemente con el tiempo y, sin embargo, es necesario plantearse con cierta periodicidad: ¿Cuál es la responsabilidad de hacer teatro?, a la cual se agregan las siguientes: ¿Desde dónde se puede concebir la responsabilidad?, ¿cuál es la responsabilidad del teatro en Toluca?, ¿existe una responsabilidad de hacer teatro?

Hay muchos aspectos con los que el teatro se relaciona: social, político, ideológico, personal, convivial, con el arte mismo. Algo que es señalado en las teorías pedagógicas es lo siguiente:

El teatro que los mismos niños realizan es significativo, pedagógica y artísticamente, al construir un medio de expresión globalizador y de aprendizaje en muchos campos a la vez, capaz de favorecer el desarrollo máximo de las facultades individuales y de impulsar la capacidad crítica, la socialización y la creatividad [...] [es] una buena ocasión para la afirmación personal, la diversión y la comunicación (Tejerina, 1999: 15).

En los seres humanos, el juego constituye igualmente una necesidad biológica y un mecanismo de adaptación y de aprendizaje [...] Es además, un medio eficaz de liberación de la agresividad y canalización de conflictos. (Tejerina, 1999: 29).

Habría sido bastante valioso poder continuar con el ciclo de comunicación iniciado con los alumnos de Bellas Artes con quienes se desarrolló el desmontaje del proyecto de *El Amor Enamorado*; mas, por razones desconocidas, el proyecto de Siglo de Oro de los invitados nunca salió a la luz, por lo que hacer preguntas al respecto a partir de inquietudes creadoras por parte del grupo mediante la escucha de las experiencias ajenas fue imposible. Sin embargo, con distancia temporal es importante preguntar: ¿Cuáles son las responsabilidades de quien crea?, ¿cuál es la responsabilidad de un grupo de estudiantes?, ¿las responsabilidades deben corresponder al momento artístico y al desarrollo del hacedor?

Estas preguntas pueden ser complejas a la hora de responderse, pues, ¿quién dice cuál es la responsabilidad de hacer teatro?, ¿de quién viene primero esa responsabilidad?, ¿cómo se comparte?, ¿ante qué sector social se tiene la responsabilidad?, ¿cómo se es congruente con esa responsabilidad?, ¿es necesaria la congruencia?

Si se toma en cuenta que la academia es un espacio de aprendizaje, experimentación y desarrollo de habilidades, ¿podemos decir que se toma en cuenta la responsabilidad hacedora?

Es cierto que, como expresión de arte, el teatro ha realizado un cúmulo de representaciones del entorno humano que van desde la protesta política, equidad de género, identidad de género, sexualidad, familia, violencia, prostitución, protección del medio ambiente, los vacíos emocionales, problemas mentales, problemas de la infancia, las guerras, contradicciones sociales y un sinfín más que se agregan a la lista, las cuales muestran aspectos de la sociedad que son importantes según las necesidades del contexto, lo que señala una primera y

posible responsabilidad por parte de esta expresión artística: la proyección de acontecimientos alrededor de las necesidades/conflictos sociales.

Si pensamos en la responsabilidad del hacedor, podríamos pensar que aquella responsabilidad es asumida por quien hace, lo cual responde las preguntas: “¿quién dice cuál es la responsabilidad de hacer teatro?” y “¿De quién viene esa responsabilidad?”, pues, por lo menos en nuestro contexto actual, el hacer teatro viene a partir de iniciativas privadas, debido a que no existen empresas o dependencias (a excepción de la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMex, en Toluca) que tengan la obligación⁴³ de presentar productos teatrales. Entonces, ¿cuál es la primera responsabilidad de hacer teatro? Si nos remontamos a la historia de los grandes pilares de la teatralidad a nivel mundial, podemos encontrar algo en común: la obtención del conocimiento y desarrollo de sus capacidades.

El ejecutante, para hacer, encuentra una necesidad de expresión a partir de códigos correspondientes a sus habilidades, a su corriente artística. La pregunta es: ¿qué expresa?

Es imposible que toda responsabilidad de hacer teatro recaiga en quien lo lleva a la práctica, pues así como existen múltiples formas de expresión escénica dentro del concepto de lo teatral, esta tiene múltiples fines que obedecen a su estética, a la búsqueda de la provocación de experiencias y a sus propias necesidades discursivas. Quizá un cuestionamiento más certero lo encontramos en la pregunta: ¿de qué manera impacta la propuesta a la sociedad en la que me encuentro?

Aunque tampoco se trata de una pregunta que responda la problemática de ubicar la responsabilidad del teatrero, sí se trata de un cuestionamiento que desvincula al creador de su proyecto y lo coloca como sujeto independiente entre dos entes que buscan el diálogo entre sí (la propuesta escénica y el público).

¿Tiene que ser congruente el hacedor?, entramos en temas complejos de ética. No es posible evaluar este ámbito de manera eficaz, por el contrario, se vuelve profundamente complejo el análisis sobre la premisa: “separar el arte del artista”.

⁴³ Se coloca como "obligación" porque en caso de no hacerse, de no cumplir con los objetivos, se reduce el presupuesto, se despiden figuras y, en casos límites, se cierran departamentos y se cancelan los recursos destinados a esas dependencias.

Lo único posible de señalar en esta línea son dos puntos: la capacidad del entorno de perpetuar figuras/personas del ámbito artístico, y la capacidad de estas figuras para accionar a partir de su humanidad.

Por último, históricamente los espacios académicos han sido cunas de conocimiento donde la tecnología y la investigación han tenido cobijo para el desarrollo social, es por ello que, de alguna manera, hay un compromiso con la sociedad, pero existe también un compromiso con quienes desarrollan todo ese material: el alumno y el profesor; con el profesor, de brindarle las condiciones idóneas para el desempeño de sus actividades; y con el alumno, de ofrecerle no solo las condiciones, sino el entorno necesario para el aprendizaje de conocimientos y el desarrollo de sus habilidades.

Si tomamos en cuenta el recorrido del grupo en el proyecto *El Amor Enamorado*, de 2014, podemos encontrar una evolución en aprendizajes, entendimiento y ejecución, por lo que podemos decir que, según el contexto, la responsabilidad fue asumida por las partes involucradas.

1.2.2.3 Resonancia de *El Amor Enamorado*

“Es el público quien sostiene, de hecho, el acontecimiento teatral. La necesidad del público hace del teatro un arte eminentemente social”.

(Massip, 1992: 129).

Durante aquella época, existió un proyecto con metas nobles, aunque efímero, llamado *Reconocimientos Jaguares*, el cual consistió en un sistema de votación por parte de la comunidad interesada en el teatro para reconocer, a modo de premiación, a las obras sobresalientes de distintas áreas según la experiencia de expectación.

La finalidad de estos premios era movilizar a la gente dentro del ámbito artístico y crear un evento que pudiera resonar socialmente de forma atractiva, y por ende, del consumo por parte de la comunidad teatral y la formación de nuevos espectadores.

La curaduría se conformó con doce categorías, las cuales fueron: Mejor puesta en escena infantil; Mejor puesta en escena 2015; Mejor puesta en escena 2015, proceso académico (Licenciatura en Artes Teatrales); Mejor dirección; Mejor escenografía; Mejor iluminación; Mejor vestuario; Mejor sonorización; Mejor actor en proceso (Licenciatura en artes teatrales); Mejor actriz en proceso (Licenciatura en artes teatrales); Mejor Actor; y Mejor actriz.

En la lista de los nominados para su premiación dentro de la 2a edición de este evento, en 2016, encontramos:

MEJOR DIRECCIÓN:

José Coteró, Óscar Alan de la Cruz, Fernando Leal Galaviz, Francisco Silva.

MEJOR ILUMINACIÓN:

Cosas de Muchachos, El Amor Enamorado, Noche de Epifanía.

MEJOR ACTOR EN PROCESO ACADÉMICO:

Irving García, Uriel Solís, Pedro Faritt.

MEJOR VESTUARIO:

Noche de Epifanía, El Amor Enamorado, Don Gil de las Calzas Verdes.

MEJOR ACTRIZ EN PROCESO ACADÉMICO:

Pamela Otero, Jatnaely Ruíz, Daniela Sanchez.

MEJOR PUESTA EN ESCENA 2015 PROCESO ACADÉMICO:

Esta Vida es un Teatro, El Amor Enamorado, Niño de Octubre.

MEJOR PUESTA EN ESCENA INFANTIL:

El Secreto de Gorco, Rufus y los Malignótrofos, Niño de Octubre.

Es cierto que el panorama del teatro toluqueño de entonces no era demasiado extenso, como podría serlo hoy día; sin embargo, es importante notar que *El Amor Enamorado* se encontró directa o indirectamente en seis de las doce categorías.

Este suceso fue significativo, pues aquella sensación planteada por parte del grupo trascendió de manera positiva, al verse reflejada la aprobación por parte de los espectadores de manera directa al considerar al resultado del proyecto de Taller II de Puesta en Escena Intermedia, con nivel suficiente para situarlo dentro de los proyectos sobresalientes de todo un año del teatro local, incluso dentro del panorama profesional de las propuestas escénicas fuera de la facultad. Y aunque no es como tal parte de un proceso estrictamente académico, también encontramos *Niño de Octubre* de Maribel Carrasco (2012), proyecto de la Gorgona Teatro, resultado de las prácticas profesionales que exige el programa universitario, dentro de la selección de las obras candidatas, lo cual demostró, de alguna manera, que la compañía comenzó a tomar ciertas decisiones que dieron a la agrupación la posibilidad de ser visibilizada dentro del panorama teatral de Toluca.



Imagen 5. Día mundial del teatro. Teatro Universitario de los Jaguares, Toluca. México, 2015. Fotografía: grupo de teatro Los Ojos de Edipo.

1.2.3 Experiencias y aprendizajes escénicos extracurriculares

"[...]Lo importante es hacer. Lo único que está mal hecho es lo que no se hace".

(Bercebal, 2001: 39).

Si bien, el presente trabajo dentro de sus cuestionamientos realiza una indagación sobre la efectividad de la academia conforme a las necesidades profesionales fuera de la institución educativa, sería injusto pretender que esta (sin importar de cuál se hable) resuelva de manera efectiva las necesidades e inquietudes de especificidades sobre perfiles de todo su alumnado en función de su desempeño artístico profesional, por ejemplo: mimo, *clown*, Siglo de Oro, instalación, teatro musical, danza teatro, ópera, cuentacuentos, *cabaret...* y solo por mencionar un fragmento de las posibilidades expresivas del ejecutante de la disciplina teatral que se relaciona con el hecho de la representación escénica. Para ello es necesaria la experiencia y realimentación externa de conocimientos a partir de las vivencias que se encuentran en el mundo laboral. El conflicto se encuentra en cómo abordar este nuevo terreno una vez dejadas las aulas, pues no es posible aplicar currículums a compañías al no existir compañías o instituciones con la capacidad de otorgar estabilidad a sus elementos con el perfil de egreso, (a excepción de la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMex o al reciente creado Grupo de Teatro Institucional toluqueño).

Como parte de la necesidad de seguir con el aprendizaje, durante el 2013, por medio de José Uriel, el grupo se acercó al intérprete de teatro de calle Carlos Velazco, con quien se desarrollaron ejercicios enfocados al entrenamiento de las habilidades y el entendimiento de algunos aspectos a tomar en cuenta a la hora de abordar un espacio público al aire libre.

Este taller fue llevado a cabo durante el periodo vacacional previo al regreso a las aulas y el cambio de bloque de estudios. En este taller se resaltó la importancia del entrenamiento físico, la necesidad de la disposición corporal para soportar el esfuerzo que supone la intervención en un espacio abierto. La importancia del foco, de un elemento atractivo y disruptivo capaz de sobresalir en un entorno plagado de

elementos diversos y potentes. Se habló acerca de la cotidianidad en un espacio cerrado. Para romper con la cotidianidad es necesario realizar gesticulaciones y movimientos que sean contrapunto del código general, en un espacio abierto es necesario que esas gesticulaciones, presencia y movimientos contengan mayor contundencia y expresividad.

Podemos encontrar varios de estos ejemplos diversos con este tipo de expresiones con fines en específico según su uso:

El *Cacerolazo*, en Chile, de protesta política por parte del pueblo. Se genera disrupción de la cotidianidad de un espacio (por lo general frente a un edificio de la autoridad gubernamental) por parte de un conglomerado de personas con distintos utensilios caseros, en general metálicos, los cuales son golpeados con otro utensilio en señal de desaprobación de su gobierno.

El caso de las representaciones de Semana Santa en México, las cuales hacen mayor uso de códigos artísticos de la escena con finalidad religiosa por parte de la comunidad de la zona. Esta trata de la representación de pasajes de la vida de Jesús de Nazaret, del conflicto con el pueblo romano, y el desenlace con su crucifixión.

La Fura dels Baus, grupo catalán de teatro profesional concebido a partir de artistas especialistas en los códigos expresivos de la intervención escénica al aire libre, usa equipos inmensos con armados de coreografía, suspensiones aéreas, títeres gigantes, luces, tarimas, estructuras, etc.

En todos los ejemplos encontramos una misma constante, la cual se encamina al rompimiento de la cotidianidad a partir de la presentación de elementos dispuestos de cierta manera. Entre ellos adquieren una coherencia narrativa y estética que modifica el entorno en el que son presentados.

Para el taller se dispuso una serie de ejercicios exploratorios que fueron ejecutados en la calle. El primero fue una intervención en semáforos de Toluca con la finalidad de romper la cotidianidad del entorno a partir de un acercamiento pacífico a los automovilistas mientras esperaban el cambio de semáforo, con una estética en color blanco.

Se acordó un horario de mayor afluencia vehicular para entrar en el espacio durante un semáforo puesto en rojo y expresar palabras positivas en función de la búsqueda de incidencia sobre el estado de ánimo de los conductores. A lo largo del ejercicio se pudieron notar varias reacciones que plantearon una disposición del público, desde la persona que respondía agradecida, aquella que ignoraba, o alguna otra que colocaba alguna moneda en su mano dispuesta a otorgar, aunque no existiera la petición de forma alguna.

Los demás ejercicios fueron en función de lo mismo, de la incidencia en el ámbito cotidiano a partir de una idea central con un resultado aproximado donde al final se realizaba una evaluación en función de qué fue lo que se experimentó, qué reacción se notó del público, qué es lo que sucedía con el espacio, qué es lo que se entendía a partir de lo visto del trabajo de los compañeros. Este taller brindó la oportunidad de experimentar la escena en espacios no convencionales a partir del planteamiento de propuestas no netamente teatrales, sino más bien en un área de la liminalidad, como se describe en el libro de Ileana Diéguez (2014). También brindó la posibilidad de revisar de manera específica los elementos que podrían ser o no eficaces en aquellos entornos.



Imagen 6. Intervención callejera en semáforos del centro de Toluca a partir del taller extracurricular de teatro de calle con el artista Carlos Velasco, 2013. Fotografía: Pamela Otero.

Por otro lado, aunque surgió a partir de una materia del plan de estudios académicos, el proyecto *El Huacal de la Farsa* fue importante para conocer parte del ámbito extra-académico, como por ejemplo, la Feria del Libro del Estado de México; Las XXVI Jornadas Alarconianas; una función en una escuela primaria en el Estado de México; una función en el ahora Parque Bicentenario; Michoacán, Querétaro; Feria de la Pera, en Ozumba, Estado de México; y algunas funciones más en la calle. Funciones, festivales y ferias que serían decididas o conseguidas por los mismos integrantes del grupo.

La etapa fue significativa, pues la idea del funcionamiento de un grupo de teatro no es del todo clara a la hora de conformarse fuera del ámbito académico. Esta experiencia con el proyecto conformó los primeros pasos de organización de manera autónoma.

Cuestiones tan simples como estar de acuerdo en un ensayo previo a alguna función se volvieron complejas, pues para ello se requiere el liderazgo asertivo de una figura aceptada por todos los integrantes, la cual se cubría con la figura del profesor en turno. En esta ocasión, en la que el profesor y director escénico del proyecto se encontraba ausente por asuntos propios, y a su vez, su poder de decisión sobre el curso del proyecto fue perdida a partir de la movilidad de la obra a través de los integrantes, tocaba a los últimos encontrar una manera de hacer funcionar favorablemente una iniciativa de proyecto escénico.

Distintos autores de teatro escolar toman en cuenta las personalidades de los niños para la asignación de tareas o roles dentro del mismo grupo a la hora de formular su correcta cohesión y funcionamiento, desde las tareas sobre figuras que necesita una producción teatral (creativos, realizadores y técnicos de escenografía, vestuario, iluminación, utilería, etc.) hasta habilidades sociales (capacidad de ordenar, crear o motivar la participación interna, entre otras).

En el caso de *El Huacal de la Farsa*, atendiendo a la estructura de enseñanza académica, la división de tareas tuvo que surgir de manera semi-intuitiva⁴⁴, se

⁴⁴ En el transcurso de la licenciatura se experimentó la adquisición de responsabilidades en función del desarrollo grupal, como ser guía de ciertos ejercicios; sin embargo, el liderazgo de un proyecto contempla el despliegue de habilidades fuera de la repetición, está más situado en el entendimiento, el diálogo y la

buscó delegar en cada ocasión la responsabilidad organizativa, y entregó resultados diversos. Existieron desacuerdos y choques de ideas, entendibles por el contexto de entonces, por ejemplo: liderazgo, reglas de convivencia o disposición colaborativa.

La gestión de las distintas necesidades se llevó a cabo de manera medianamente efectiva, pero fue a partir de la lesión de tobillo de una integrante, previa a la participación de la agrupación en su primer festival internacional (XXVI Jornadas Alarconianas, en 2013), que las problemáticas internas rebasaron las capacidades resolutorias de cada uno de los integrantes. En ese punto, la plantilla actoral tuvo que ser modificada. La intención inicial era que las suplencias fueran provisionales, sin embargo, a partir de la lesión, el contexto grupal se modificó hasta su permanencia. No solo la compañera lesionada decidió retirarse, sino que también otra más abandonó el proyecto a raíz de lo sucedido. En esta transición entraron dos nuevos elementos: Blanca Luna y Diego Argenis, quien, por causas de problemas de inseguridad de la zona periférica de C.U., se vio, de manera abrupta, imposibilitado para continuar con su participación. Entonces (y salvando un hecho lamentable), quedó Blanca Luna como única incorporación al proyecto.

Esto demuestra y reafirma la necesidad de comunicación organizativa a través de procesos de entendimiento y trabajo en conjunto.

Para entonces se tuvo que hacer consciente algo que no se había contemplado con anterioridad: la necesidad de contar con un registro de situación fiscal ante el organismo de administración tributaria de nuestro país, para el contrato de funciones por parte de organizaciones gubernamentales y privadas. Al ser estudiantes no se tenía idea de la necesidad de este tipo de documentos o las implicaciones de adquirirlos. Fue el profesor Horacio Rico Machuca quien, por un tiempo, otorgó los papeles correspondientes para estos trámites administrativos, necesarios en cuestión de la remuneración monetaria.

En este punto es necesario hacer un breve paréntesis sobre un asunto importante, el desempeño de actividades empresariales en el contexto profesional del arte. La

motivación de las necesidades grupales. Esto se tuvo que experimentar y desarrollar con base en prueba y error, a partir de la mimesis del accionar de las figuras mentoras.

necesidad de contar con la información adecuada para su empleo fuera de estigmas, ignorancia y posible aversión. Es necesario desde etapas tempranas el conocimiento por parte de los estudiantes de estas necesidades para el desempeño del trabajo en el ámbito profesional, así como de los medios necesarios para su sostenibilidad y respaldo para evitar situaciones desfavorables que puedan convertir el acceso de recursos en problemáticas complejas de difícil solución. Entender los posibles mecanismos existentes acordes al modelo organizativo de la agrupación.

El grupo entendió la importancia de las relaciones públicas, desde la imagen mostrada a partir de la compañía para proyectar seriedad en el trabajo con posibilidad de formar lazos profesionales y crear convenios de proyectos en conjunto.

Las experiencias externas de manera autónoma sirvieron para regular y gestionar los retos que representa el contexto del lado laboral del ejercicio del arte.



Imagen 7. Función de *El Huacal de la Farsa* en las XXVI Jornadas Alarconianas, en Taxco, Guerrero. Resultado final de la materia Actoralidad con Base en el Siglo de Oro, 2013. Foto: Daniela Sánchez.

CAPÍTULO 2. EL TEATRO FUERA DE LA ACADEMIA. “LA CORTE DE LOS BUFONES: PASO A PASO LA COMEDIA”

“Hacer existir, dar vida a lo que es ficción, pero hacerlo vivir con un realidad febril, palpitante, que constituye tanto un advenimiento como una materialización de formas: tal es el fin del teatro”.

(Duvignaud, 1966: 29)

Históricamente, al teatro se le concede la característica de ser un medio de educación, la premisa fue la construcción y reforzamiento del mito⁴⁵, que se representaba para aleccionar/educar a la población alrededor de los comportamientos o rasgos que tenían el juicio de valor del “bien” o el “mal”, o fuerzas divinas en forma de “destino”, y para ello, el personaje heroico/protagónico contaba con un final de redención o destrucción según su accionar frente a los designios divinos a partir de las acciones en contra de estos.

Este medio de difusión fue eficaz acorde a los objetivos buscados en épocas remotas, como los podrían ser: propaganda política, moralizar, aleccionar, ritual. En la actualidad, se tiene una concepción del teatro a nivel social, aun sin ser masivo su alcance, se sabe de los beneficios de este, por ejemplo, el desarrollo de capacidades sociales en edades tempranas el cual afecta el desarrollo del individuo de manera integral al generar y/o desarrollar cualidades de expresión; sin embargo, ¿el teatro aún es un medio eficaz para la difusión de información?, ¿crea ambientes en pro del desarrollo social? ¿Cómo se relacionan los entes teatrales frente a la sociedad actual? Si tomamos en cuenta varios factores como: territorialidad, temporalidad, número poblacional, situación tecnológica, religión, líneas de

⁴⁵ Término de la Poética de Aristóteles. El mito (traducido casi siempre por fábula[...] en español, *fable* en francés, *plot* en inglés, *Handlung o fabel* en alemán) es la reunión de acciones (1450a), la selección y ordenación de los acontecimientos [...] narrados.

En su origen, mito designa la fuente literaria o artística, la historia mítica (fábula, sentido 1) en la cual se inspiran los poetas para construir sus tragedias. Los mitos son constantemente variados y combinados; forman motivos [...] y temas [...] que los dramaturgos griegos reutilizan en sus tragedias. Luego, a partir del empleo de Aristóteles, *mito* designa más y más a menudo la estructura organizada de la acción (la fábula [...], sentido 2 y 3). El mito se caracteriza por: 1/el orden temporal de eventos: principio, medio y fin (1450b); 2/la organización perceptible de un todo (1450b); 3/la unidad[...] de acción. De este modo, de la simple imitación de una fuente anterior, el mito se eleva al rango de unidad[...] de acción, a organización narrativa de elementos dispersos y de forma cerrada (aristotélica[...]), (Pavis: 267).

comunicación y varios más, entonces, encontramos al teatro como un medio que, tecnológicamente, se ve en desventaja, o por lo menos con una menor relevancia en la vida cotidiana.

Señala Grotowski, en el libro *Hacia un Teatro Pobre*, la idea del *mito* como un agente que desde sus orígenes se ligó como parte de la sociedad y se relacionó profundamente a la religión y sus fines, la cual "...inspiraba tendencias y conductas de grupo" (2011: 17) y cómo es que con el pasar de los tiempos la idea del *mito* sufrió un ajuste. La sociedad, en la época de la antigua Grecia, sufrió una transformación con tendencia a la individualización, por lo que se modificó la presencia del *mito* como verdad absoluta, para situarlo en otra posición en relación con el *ser*. Ahora el *ser* como ente social individual pasó a tomar protagonismo por encima de las figuras divinas o heroicas.

Con el paso del tiempo los factores evolucionan y se adaptan para su eficacia según los intereses de quienes lo realizan y/o promueven, así también el teatro debe encontrar un espacio consciente de desarrollo según los intereses de quienes lo practican, y si este es profesional, tendría también que preocuparse por la generación activa de los medios y/o recursos con los cuales pueda sustentarse de manera efectiva dentro de su propio contexto.

Néstor García Canclini dice: "La modernidad disminuye el papel de lo culto y lo popular en el mercado simbólico" (2001: 17) y "El trabajo del artista y el artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado..." (2001: 18). Así pues, es imposible dejar de lado el hecho de que la evolución de la tecnología resignifica el proceso artístico y/o artesanal de un proceso analógico.

Hoy en día, en pleno 2024, los factores han sufrido cambios drásticos, por lo que el sentido de la exposición poética o no, de expresiones ligadas al ejercicio actoral, toma otras latitudes en cuanto a su propio desarrollo.

El papel de aceptación del hecho escénico a nivel social se invierte, pues si en un inicio este se ubicó en un ejercicio ritual que unía a las masas, la modificación de la concepción narrativa a partir de lo individual y la apertura de la lógica del mercado creó la situación idónea en la que el público elige el teatro en la medida en que se

identifique o le proporcione valores ligados a su *ser*, y lo posiciona como una opción más de entretenimiento para su consumo, sin negar o quitar su carga, realización o categoría de arte.

Grotowski (2011) decía que la televisión y el cine eran dos conceptos que podrían desplazar al teatro en cuanto a sus recursos, por lo que tomó una ruta de experimentación alterna para llegar desde el teatro a algún punto de posible coexistencia con los entes escénicos. Sin embargo, al comparar aquellas épocas con las actuales encontramos que la relación con estas expresiones siguen en transformación, pues la era digital actual parece desplazar al concepto de cine y televisión, pues, aunque estas dos anulan la distancia física entre el espectador y el espectáculo, la primera mantiene la idea de la reunión de más de un ente en un espacio físico para espectar el hecho, cosa que difiere de la era digital. Con las nuevas tecnologías no es necesario el rito de la reunión de espectadores debido a la facilidad para contar con un dispositivo tecnológico de uso individual capaz de proporcionar esta experiencia.

Nos encontramos en una época donde las cualidades a favor de lo teatral se ven rebasadas: alcance de audiencia, disponibilidad de programación, costo-beneficio, interacción social, comodidad y varios aspectos más.

A medida que se revisan las características de lo escénico y su relación con su entorno a través de la historia, surgen escenarios poco benéficos conforme al desarrollo pleno del arte. Con todo lo planteado hasta el momento, surge entonces una pregunta: ¿Es posible hacer teatro en nuestros tiempos sin ser devorados por las dificultades que plantea el mismo contexto?

A partir de aquí se lleva a cabo un repaso por el andar particular de la trayectoria del proyecto más longevo de La Gorgona Teatro: *La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia*, desde sus inicios hasta la develación de placa correspondiente a sus cien funciones. Se toman aspectos alrededor de su creación y su movilidad. Desde sus primeros ensayos y cómo se desarrolló con el tiempo. También se toman en cuenta las situaciones a las cuales el grupo se enfrentó y otros pormenores referentes al ámbito profesional.

2.1 El camino para llegar a “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia”

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”.

(Brook, 2010: 5).

El entorno se modificó una vez terminados los cinco años de licenciatura, los objetivos y las rutinas cambiaron de una manera drástica. Era hora de enfrentarse a los retos que significa entrar en el ambiente laboral, sin los beneficios que otorga ser estudiante. La apuesta fue para ello fue el proyecto: *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*.

La iniciativa surgió por parte de José Uriel con una propuesta que daba continuidad a un estilo ya probado de teatro de calle con los proyectos *El Huacal de la Farsa* y *El Amor Enamorado: el Siglo de Oro Español*.

Dentro del desarrollo de un proyecto escénico se deben tomar en cuenta varios puntos a atravesar hasta su presentación formal al público. Los que se encontraron por parte de la compañía, de forma general, fueron:

- Conformación de una plantilla actoral.
- Elección de un texto con proyección para el trabajo escénico.
- Ejercicios de lectura en voz alta de personajes y reparto de estos.
- Trabajo de mesa⁴⁶.
- Ensayos.
- Etapa de producción escénica.
- Ensayos con la producción o parte de ella.
- Presentación del resultado de ensayos junto con la producción escénica (o una parte importante de ella).

⁴⁶ Etapa en la que se suele realizar un análisis para la comprensión grupal del texto, un entendimiento similar para un mismo objetivo. Dependiendo de quién esté al frente del grupo, o del tipo de organización grupal, es posible encontrar lecturas constantes, investigación de contexto de la obra, identificación de verbos, y muchos otros ejercicios que pueden complementarse o no en este periodo.

Los primeros dos pasos conocidos del desarrollo estaban ya cubiertos, y podría decirse que el tercero y cuarto (“lectura de personajes y reparto de estos” y “trabajo de mesa”) fueron llevados a cabo más bien por el trámite de no dejar de lado un proceso con el que se tenía familiaridad. Si hablamos del tercer paso, se realiza debido al desconocimiento, por parte del profesor, de las habilidades, entonaciones, intenciones, interpretaciones e interacciones de los integrantes del grupo con los demás actores que forman parte de él y que leen a tal o cual personaje. En una agrupación con formación en bloque de cinco años, las habilidades y posibilidades ya eran palpables de manera interna a la hora de construir mentalmente la estructura escénica, debido a la familiaridad de los integrantes obtenida a través de todo el tiempo de convivencia.

El cuarto paso transcurrió con rapidez por la familiaridad con el estilo abordado.

La posibilidad de desarrollar la teatralidad sin depender de un espacio específico destinado a la representación de una expresión escénica se convirtió en una solución a las necesidades de la compañía para exponer sus proyectos, pues en aquel entonces los recintos teatrales de acceso para las agrupaciones independientes y/o profesionales se concentraban sobre todo en las compañías de mayor tradición, y aquellos espacios en los que se desarrollaron las temporadas académicas del grupo (talleres de puesta en escena I, II y III), por obvias razones, estaban destinadas a cubrir las necesidades de las materias de la licenciatura para las generaciones en turno. Una de las operaciones consideradas fue la realización de proyectos enfocados a los espacios disponibles, de los que se eligió la calle.

Patrice Pavis define al teatro de calle de la siguiente manera:

Teatro que se produce fuera de los edificios teatrales tradicionales: la calle, la plaza, el mercado, el metro, la universidad. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de llevar el teatro a un público que generalmente no asiste a este tipo de espectáculo, producir un impacto sociopolítico directo y enlazar interpretación cultural y manifestación social. (1987: 394).

Parques, plazas, espacios abiertos, en general, son lugares cotidianos que no suelen tener demanda para las presentaciones artísticas ya que no cuentan con el

equipo necesario para realizar efectos de luces, sonido, tramoya. No cuentan con un camerino, espejos, lugar para dejar las cosas, ni ninguno de los aspectos que otorgan comodidad, confort y cierto *glamour* en torno a la concepción del desarrollo profesional artístico que posibilita un edificio escénico.

Dicen Cruciano y Fallitelli: “En la calle, ámbito obligado de la comunidad, pasa todo el público, el conocedor y aquellos que están por debajo del nivel [...] pueden quedarse o irse [...] soberanos de sus decisiones más sinceras.”, (1992: 15).

El espacio de calle es un espacio salvaje donde la atención es competida y está disputada por espectaculares, puestos callejeros, música de establecimientos, sonidos de autos, perros que ladran, discusiones de parejas y todo aquello que pueda imaginarse como posible de suceder en aquellos espacios.

La calle es un ente en sí mismo, con vida propia, con un pulso propio, con expresión, con reglas propias, por lo que es necesario entender sus características para adaptarse a las condiciones del entorno y al mismo tiempo crear una intervención en el espacio lo suficientemente potente para romper con la cotidianidad del día a día y llamar la atención del transeúnte en medio de una cantidad grande de estímulos, por medio de una expresión que *a priori* no concierne a las tradiciones del lugar.

Históricamente, antes de la entrada de los medios masivos de comunicación, los espectáculos de calle eran los más atractivos, pues no contaban con competencia alguna; acudir a un espectáculo escénico era en sí la forma de entretenimiento del ciudadano de todas las esferas sociales. Esto evolucionaría con el pasar del tiempo, migrando algunas de sus características a otros medios de expresión como la televisión, la radio, los videojuegos y los servicios de *streaming*.

Hablando del teatro, ¿qué es lo atractivo de ver una presentación que puede ser considerada hasta obsoleta si se toma en cuenta el avance tecnológico y el uso de medios de distribución? Jorge Dubatti habla acerca de la importancia de la convivialidad, de la necesidad del ser humano para reunirse en un espacio físico y así compartir un evento que es efímero, ¿esta necesidad es suficiente?

Los primeros ensayos de este nuevo proyecto, pensado principalmente para el espacio de calle, fueron realizados al final del último curso (Taller II de puesta en escena final) en la comodidad de las instalaciones de la facultad, en el momento justo cuando el plan de estudios de entonces consideraba una sola materia para el último año, lo cual dejaba bastante tiempo libre si tomamos en cuenta que en los bloques previos el total de materias fluctuaba entre ocho y diez por semestre. Posteriormente, se optó por seguir los ensayos en la periferia, fuera de las instalaciones.

Es importante aquí hacer una pausa para hablar de este punto y relacionarlo con algunos de los apuntes de Peter Brook acerca del espacio y el trabajo escénico, donde afirma: “Nada es más irrelevante que la comodidad” (2010: 249) y “Lo importante no es el espacio como teoría, sino el espacio como herramienta” (2010: 253).

En lo aprendido a través de la academia, localizamos una constante, y es la necesidad de un espacio específico idóneo para el desarrollo de la labor escénica en sus etapas de exploraciones y de ensayos. Una costumbre hasta cierto punto contraproducente para los ejecutantes, pues se tiende a perder de vista la creación escénica por priorizar el espacio de ensayo.

Es innegable la necesidad de un entorno hermético en ciertos ejercicios y exploraciones teatrales, como paredes negras, piso suave, espejos de cuerpo entero, pintarrón y demás características a las que se tiene acceso en la etapa de estudio. Aun así, estas condiciones son poco comunes y de raro acceso para las compañías existentes fuera del ámbito institucional, debido a la poca existencia de ellas, al uso destinado únicamente a las mismas instituciones, o al costo elevado que supone acceder a un sitio con estas características.

¿Deben existir espacios específicos para el desarrollo escénico independiente?, ¿o los grupos deben adaptarse a las condiciones del entorno? No es sencillo desaprender lo aprendido por repetición dentro de la escuela.

Si se toman en cuenta las palabras de Brook (2010), se puede vislumbrar una premisa: el teatro no se impone, el teatro conversa con su entorno.

Según las circunstancias del contexto es que la práctica tiene su expresión. Después de todo, ¿cómo se piensa hacer teatro de cámara si no existen espacios destinados a ello? ¿Por qué negaría el teatrero la creación de un *show* de *cabaret* en un territorio donde la actividad nocturna en locales de dispersión recreativa es predominante? ¿Se podría hacer un ejercicio de desnudo artístico en un teatro al aire libre?

En el teatro todo es posible, sin embargo, las dificultades que conlleva esperar las condiciones o realizar cierta expresión en caso de no tomarse en cuenta el contexto en el que se desarrolla, puede desencadenar situaciones en las que no se desea estar. Esperar ensayar hasta encontrar el espacio propicio con condiciones similares a los espacios académicos es posible, sin embargo, la viabilidad, por diversos asuntos en contra, puede alargar el proceso de creación y, en el peor de los casos, la cancelación del hacer escénico se mantiene latente.

Con el pretexto del uso de las compañías itinerantes, la elaboración del proyecto sitúa la intención de entender el espacio abierto para la realización de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*. La compañía trató de armar una representación/recreación histórica de un estilo destinada a un museo, más de una manera contemporánea a partir de la apropiación del concepto del estilo al tomar los paralelismos contextuales entre el modelo histórico y las posibilidades de la compañía. El fósil fue sustraído de la vitrina del museo para servir nuevamente como herramienta.

Uriel, en una entrevista hace un comentario acerca de ello:

Es un trabajo de exploración, en el que primero queríamos crear teatro itinerante inspirados en las compañías trashumantes de la Nueva España; estudiar sus recursos y estructura para, nosotros, crear una versión propia, detalló. Luego contextualizamos con problemas vigentes que nos parece interesante exponer. (Pineda, Cecilia. La Jornada, 21/10/2017).

Para ello aparecen varias características de relación con la itinerancia, principalmente con las compañías trashumantes y contrahechos.

Al tener al contrahecho como base de la figura escénica, acorde a la estética, se comenzó con un trabajo de exploración a partir de los conocimientos acumulados hasta entonces. Se realizaron trabajos de movilidad y expansión corporal con posturas poco recurrentes en el teatro, las cuales significaron un desgaste corporal importante, por lo que mantener la condición física fue fundamental para fortalecer el tronco y las extremidades, además de concienciar el uso del cuerpo para evitar dolencias y posibles lesiones a futuro que pudieran mermar el físico del actor.

En esta primera etapa se buscó disponer de los conocimientos con lo que ya se contaba de las experiencias de teatro de calle, por lo que se hizo una exploración de instrumentos musicales, utilería como látigo, canastas de mimbre y varios elementos más que pudieran abonar a la escena un juego interesante y diverso.

También se continuó con ejercicios para la condición física, el uso de la voz y el manejo del gesto.

Si hacemos un repaso al libro de Maya Ramos Smith (2010), *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales de la Nueva España (1519-1822)*, encontramos que los momentos de mayor auge para las compañías de teatro se sitúan en las fiestas patronales. Esto significaba contar con un abundante público dispuesto a disfrutar de las variedades de aquellas festividades, así como de contratos por parte de los gobernantes, los cuales proporcionaban a las compañías una entrada económica segura para sus integrantes, sin embargo, una vez finalizadas las celebraciones, el ejercicio profesional del teatro regresaba a su estado más común de precariedad.

En caso de que las compañías quisieran seguir en el ejercicio de sus actividades, debían contar con la inversión de un mecenas, donde el desarrollo de su variedad de espectáculos tuvieran una posible movilidad de realizar giras en distintas localidades con alto riesgo de perder toda la inversión, aun cuando se ahorraran o se omitieran las comodidades e, incluso, la alimentación de los integrantes de las compañías teatrales.

En el caso de La Gorgona Teatro, se contó en el 2014 con el apoyo del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México, otorgado por

el FOCAEM (Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México). Este estímulo permitió a la compañía y a sus integrantes solventar necesidades de producción para su primer acercamiento profesional fuera de la institución académica: la creación de una propuesta teatral con la capacidad de cubrir la necesidad del ejercicio de la escena a través del desarrollo de proyectos y su continuidad por medio de la presentación de estos en distintos espacios.

Hubo un primer acercamiento con una diseñadora profesional de la Ciudad de México, misma que participó en la producción dentro del proyecto asignado para el Taller II de Puesta en Escena Intermedia, sin embargo, como era de esperarse por parte de un grupo de recién egresados, el costo de la cobertura de todo el proceso de realización superó por mucho de las posibilidades de la agrupación.

Los bocetos obtenidos de la diseñadora tuvieron que ser desechados, y fue a partir de las habilidades de confección y diseño de vestuario de Julio Chávez que se desarrolló el concepto del proyecto. Se optó por colores en gamas de rojos, los cuales suelen tener un gran impacto visual, necesario para el contexto de calle, además de la confección atemporal y extravagante de las prendas. Fueron Chávez y Solís quienes definieron la estética e hicieron labor de producción.

Al respecto, encontramos en el canal de La Gorgona Teatro una entrevista realizada por Capital 7, donde Uriel dice entre el minuto 8.06 y el minuto 8.35:

[...] Fue que nuestro diseñador, Julio Chávez, tomó estos dos aspectos y fue recreando estos vestuarios que están trabajados en una gama de colores rojo, carmín, justo con la intención de que sea algo atractivo visualmente, algo fuerte y algo lleno de texturas [...] (Capital 7. Entrevista de la Corte de los Bufones. Youtube, 2022).

Otra referencia la encontramos en La Jornada, en su edición web:

La elección del rojo predominante en las escenas obedece a que es llamativo, como parte de una pieza pensada para escenificarse en la calle, “por lo que decidimos utilizar este color por la exacerbación de las pasiones del ser humano, que nos llevaran al carácter del bufón. Visualmente es impactante y genera un gancho con el público”. (Flores Soto, Alondra. La Jornada, 2/10/2017).

Dentro de la realización, fue indispensable la ayuda de contactos provenientes de otras disciplinas artísticas y cercanos a la expresión teatral. Se contó con la ayuda del “Maestro Román”, un artista plástico que radica en la ciudad de Toluca; durante muchos años su ejercicio artístico fue indispensable para la comunidad teatral de la ciudad, ya que, gracias a su talento e inmensa trayectoria artística como realizador y pintor, un sinnúmero de producciones de distintas compañías toluqueñas salieron a la luz con su colaboración. De sus manos salieron los cabezones⁴⁷, y posteriormente el carronato⁴⁸, con la ayuda del herrero Fidencio Villa y el diseño de Edgar Mora.

El diseño y la realización de la utilería estuvieron a cargo de Jesús Barrera, un joven y talentoso artista plástico.

Se usó maquillaje blanco como base para la cara, (comenta Uriel Solís) a partir de la inspiración de trabajos escénicos de Finzi Pasca, con el cual se neutraliza cualquier rasgo, como lunares, cortadas, manchas, etc., para después aplicar trazos de líneas y difuminados de color negro, con los cuales se dibujaron las características a sobresalir, como la nariz, el bigote, las cejas, labios, párpados, los lunares, etc., a favor de la creación del carácter de personalidad de los personajes.

El maquillaje con el uso de dos colores neutros completamente contrastantes es sencillo en cuanto a concepto, pues supone la creación de un lienzo en blanco para, a partir de él, dibujar lo necesario e indispensable de los rasgos faciales, con el propósito de facilitar la lectura de las expresiones gestuales de los actores al público asistente de las funciones en espacios abiertos.

Sobre la potencia del vestuario y el maquillaje, encontramos las siguientes palabras:

⁴⁷ Una de las particularidades del proyecto fue la forma de involucrarse en él. El maestro Román se encargaba de la realización de lo necesario, sin embargo, cuando se trataba de algo temporalmente extenso, como la elaboración de los cabezones o el carro, era usual ir a sumar manos para ayudar en la manufactura. Esto hizo que la experiencia de la realización de este primer proyecto tuviera una sensación cercana de pertenencia. Involucrarse en una producción profesional de buena calidad.

⁴⁸ Estructura de herrería de 2m de largo por 2.20m de alto, con cuatro llantas, un cajón de carga para cuatro personas, piso de triplay, paredes de lienzo de lona texturizada con colores blanco y negro, trapería roja y blanca, techo de cartón texturizado de igual manera que las paredes, y una silla de piloto por fuera.

Para dar dinamicidad y captar la audiencia del público, La Gorgona Teatro hace uso de mojíngangas, títeres guiñol, maquillaje blanco y vestuarios en los que prevalecen las tonalidades rojas, elementos inspirados en las compañías trashumantes de la Nueva España. (Flores, Ruth. El Sol de Toluca, 10/01/2018).

Partimos del teatro clásico y cómo podíamos hacer una interpretación para el público contemporáneo; por ello el uso de todos estos elementos que causan un impacto visual fuerte que pueda captar la atención de nuestro público. (Flores, Ruth. El Sol de Toluca, Uriel Solís, 10/01/2018).

Todo proyecto tiene etapas en las que se prueba y se resignifica a partir de las experiencias obtenidas a través del tiempo. También es inevitable pasar por etapas de alteración de la plantilla actoral, pues las metas y necesidades de los miembros de la compañía son constantes en su evolución y dependen del contexto del momento. *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* no es ajena a este tipo de movimientos, también obtuvo resignificaciones en dinámicas y en maneras de hacer, lo cual permitió un desarrollo significativo en el pasar de los años.

Ya con la plantilla, los ensayos y la producción realizada, el proyecto comenzó con una sucesión de periodos que contaron con su evolución en cada una de sus etapas.



Imagen 8. Uriel Solís en época de actor con los Personajes de Pancorvo y Guillermo dentro de las primeras funciones del proyecto escénico de la *Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*. 2014. Fotografía: Archivo de Uriel Solís.

2.1.1 Etapas de “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia”, conforme a su plantilla de ejecutantes

“Un papel es un encuentro, es el encuentro entre el actor en tanto cúmulo de potencialidades y un catalizador. Dado que todo papel es una forma de catalizador desde lo exterior, instaura una exigencia y convierte en forma esa informe potencialidad del actor”.

(Brook, 2010: 372).

La Corte de los Bufones, a lo largo de su historia, tuvo cambios en su estructura actoral según las necesidades y el contexto en que se encontraba el grupo y sus elementos.

Encontramos principalmente tres etapas, algunas más duraderas que otras, pero cada una con movimientos que serían significativos y modificarían los aspectos escénicos, e incluso las dinámicas dentro del grupo, todo hasta ajustarse a una plantilla que cubrió la mayoría de las necesidades grupales e individuales de los ejecutantes.

Primera etapa

La corte de los bufones: paso a paso la comedia (2015)

Pasos: La Generosa Paliza / La Tierra de Jauja.

Elenco: Julio Chávez, Blanca Luna, Daniela Sánchez, Uriel Solís, Néstor Zepeda.

Vestuario: Julio Chávez.

Utilería: Román González.

Cabezones: Román González / La Gorgona Teatro.

Personajes y actor que interpreta en cada paso por orden de aparición:

La tierra de Jauja:

Panarizo – Julio Chávez.

Honzigera – Néstor Zepeda.

Mendrugó – Uriel Solís.

La generosa paliza:

Dalagona – Blanca Luna.

Pancorvo – Daniela Sánchez.

Periquillo – Julio Chávez.

Gasconillo – Néstor Zepeda.

Guillermino – José Solís.

Musicalización: La Gorgona Teatro / Blanca Luna.

En la primera etapa encontramos dentro de la escena a todo el elenco perteneciente a la plantilla inicial de La Gorgona Teatro.

Situamos un espectáculo más cercano a la creación colectiva. Aunque Uriel Solís realizó los trabajos de dirección, también se encontraba dentro de la plantilla actoral, algo que terminó por ajustarse más a un ejercicio de dirección por intuición.

Se realizó el primer acercamiento a la música que sería característica del montaje. Aquí se formó la composición melódica de “El pastel”, que fungiría de presentación del paso *La Generosa Paliza* y del personaje de Dalagona.

Los personajes de Zozo y Ñeque Ñeque comenzaron como personajes parecidos entre sí, incluyendo el vocal, los dos con la categoría de graciosos⁴⁹.

Aunque conscientes de la interacción con el público, esta etapa es la que cuenta con menor cantidad de intervenciones con este.

La improvisación se mantuvo a niveles bajos, únicamente con palabras o comentarios sueltos ocasionales y limitados.

⁴⁹ La categoría es tomada del Siglo de Oro, en la que el personaje “gracioso” es aquel que está al servicio de un amo y otorga los alivios cómicos en momentos de tensión.

Se realizan calentamientos grupales previos a las funciones, para la disposición corporal y vocal.

Los cabezones se utilizan para los pasacalles⁵⁰.



Imagen 9. Presentación de *La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia* dentro de las Jornadas Alarconianas de Taxco Guerrero, correspondientes al 2015. Fotografía: Francisco Silva.

Segunda etapa

Esta etapa, aunque corta como la primera, es una de las más importantes, pues se realizaron varios ajustes.

La plantilla actoral se modificó, las piezas se acomodaron y se probaron elementos que pudieran servir o no dentro de la dinámica de la obra.

⁵⁰ 1. m. Marcha popular de compás muy vivo (RAE, 2024).

La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia (2015)

Pasos: La Generosa Paliza / La Tierra de Jauja.

Elenco: Daniela López, Julio Chávez, Blanca Luna, Irving García, Néstor Zepeda.

Vestuario: Julio Chávez.

Utilería: Jesús Barrera.

Cabezones: Román González / La Gorgona Teatro.

Musicalización: Blanca Luna / La Gorgona Teatro.

Músico: Blanca Luna.

Dirección escénica: Uriel Solís.

Personajes y actor que interpreta, por orden de aparición:

La tierra de Jauja

Panarizo – Julio Chávez.

Honzigera – Néstor Zepeda.

Mendrugó – Daniela López.

La generosa Paliza

Dalagona – Irving García.

Pancorvo – Néstor Zepeda.

Periquillo – Julio Chávez.

Gasconillo – Daniela López.

Guillermino – “Público”⁵¹.

⁵¹ “Público” se refiere literalmente a que un espectador presente en la función en turno era tomado para participar brevemente en el paso correspondiente.

Uriel desapareció de la plantilla actoral para tomar el rol de director.

Daniela Sánchez salió de la compañía de manera temporal y sus personajes quedaron libres, por ese motivo, toda la plantilla se modificó.

Irving se quedó con el personaje de Dalagona, y Blanca Luna quedó como músico ya que, en palabras de ella: “era complicado usar el acordeón y actuar”. La música es un elemento que potencia la obra y se debía aprovechar a la acordeonista de la agrupación.

Daniela López tomó el personaje de Mendrugo. Néstor dejó el personaje de Gasconillo para tomar el de Pancorvo. Daniela López se ocupó del personaje libre.

El personaje de Guillermino se le otorgó al espectador, con el fin de aprovechar la presencia del público, y con ello se desaparecen sus diálogos.

Se modificaron aspectos de la producción. Julio realizó el nuevo vestuario para Dalagona, Jesús realizó los aditamentos de utilería de la comida de la tierra de Jauja, el hacha y la botella. Se cambió la canasta inicial por una más pequeña. Se agregaron morrales para Néstor y Julio.

Los personajes de Julio y Néstor cambiaron. La voz y las jerarquías presentaron otro tipo de dinámica, se hizo uso del juego del “payaso blanco” y el “Augusto”⁵², cuestión que les otorgó una polaridad llamativa y altamente contrastante, definiendo la personalidad de los mismos.

La adición de Irving y Daniela López otorgó una gama de posibilidades diversas. Irving, con la experiencia de *clown* que obtuvo con el proyecto *Esta Vida es un Teatro*, como parte de su última puesta en escena de la Licenciatura en Artes Teatrales, a cargo del maestro con especialidad en *clown* Jesús (Chucho) Díaz, y su personaje Dalagona de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* abrió múltiples brechas de improvisación en el paso La Generosa Paliza. Daniela López, por su parte, entregó diversos y nuevos tipos de estímulos escénicos y

⁵² “Payaso blanco” y “Augusto” son roles que se pueden encontrar en el desglose del *clown* según sus rasgos de carácter y funciones. Mientras el primero está más enfocado a dar órdenes, el segundo se dedica a cumplirlas, muchas veces fracasando los dos en sus cometidos. Para mayor referencia, revisar el libro *La Dramaturgia del Clown*, de Hernán Gené, (Paso de Gato, 2015), o *El libro de oro de los payasos*, de Edgar Ceballos (Col. Escenología, 1999).

posibilidades de personaje, hecho que enriqueció de manera positiva el ejercicio de la escena.

Se modificó radicalmente la dinámica del paso en el que aparece Dalagona y Mendrugo. La interacción con el público aumentó drásticamente. Unido con el juego de hacer pasar a alguno de los asistentes, se abrió la oportunidad y las posibilidades de probar más interacciones directas a partir del ejercicio de la improvisación.



Imagen 10. Fotografía de La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia. Función en la Muestra Nacional de Teatro, Toluca, 2016. Fotografía: Grupo Caminantes.

Tercera etapa

En esta fase el proyecto experimentó los últimos cambios, aunque de manera paulatina. El resultado fue el modelo definitivo que se siguió hasta la función de develación de placa de cien representaciones, en 2022.

La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia (2017).

Pasos: La Generosa Paliza/ La tierra de Jauja/ Las aceitunas

Elenco: Daniela López, Julio Chávez, Cristian Mejía, Irving García, Néstor Zepeda

Vestuario: Julio Chávez

Utilería: Jesús Barrera

Cabezones: Román González / La Gorgona Teatro

Carromato: Román González y Fidencio Villa

Diseño de carromato: Edgar Mora

Diseño de iluminación: Edgar Mora

Musicalización: La Gorgona Teatro / Cristian Mejía.

Músico: Cristian Mejía

Realización de títere: Griselda González

Dirección escénica: Uriel Solís

Personajes y actor que interpreta, por orden de aparición:

Lala - Daniela López

La Tierra de Jauja

Panariso – Julio César Chávez

Honzingera – Néstor Zepeda

Mendrugo – Daniela López

Las Aceitunas

Madre – Irving García

Padre – Julio Chávez

Lala – Daniela López

La Generosa Paliza

Gasconillo – Daniela López

Dalagona – Irving García

Pancorvo – Néstor Zepeda

Guillermino – Público

Periquillo – Julio César Chávez

El títere de Lala se realizó por manos de Griselda González, y para su manipulación se hizo cargo Daniela López. Junto con esto se integró al espectáculo un nuevo paso: Las Aceitunas.

Los cabezones tipo mojiganga⁵³ se retomaron para hacer las representaciones de los personajes de “Padre” y “Madre” en el nuevo paso.

A cargo de la figura de Lala se realizaron los diálogos de introducción, presentación y despedida de la obra. El trazo escénico se modificó en función de esto.

⁵³ La palabra *mojiganga* contiene acepciones con significados distintos. Antiguamente se conocía como tal a un género dramático menor. La RAE la define de la siguiente manera: Obra teatral muy breve, de carácter cómico, en la que participan figuras ridículas y extravagantes, y que antiguamente se representaba en los entreactos o al finalizar el tercer acto de las comedias (RAE, 2024).

Define también su segunda acepción de fiesta popular: Fiesta popular en la que se utilizaban disfraces estrafalarios, especialmente de diablos o animales (RAE, 2024).

De igual manera, la palabra *mojiganga* hace referencia a unas marionetas de hasta cinco metros de alto, usadas en las fiestas populares, que representan “una burla a los demonios legendarios del siglo XIX, como la llorona, el diablo, la cochina que arrastraba cadenas”. Más adelante, el concepto se modificó e incluyó cualquier figura popular. [Para mayor referencia, revisar:

<https://www.uv.mx/universo-hemeroteca/62/arte/arte06.htm>]

Se agregó un parche en el ojo al personaje interpretado por Néstor, el cual no solo reforzó el carácter del personaje, sino que modificó en cierta medida la ejecución actoral al contar ahora solo con el cincuenta por ciento de rango visual.

El universo interno de la ficción del proyecto se expandió y los personajes dejaron de ser solo los entes a los que se refieren los pasos escritos, adquirieron una figura independiente con un juego específico dentro de la convención:

Néstor Zepeda - **Ñeque Ñeque** - Honzigeria, Pancorvo

Julio Chávez - **Zozo** - Panarizo, Padre, Periquillo

Irving García - **Madame Paulín** - Madre, Dalagona

Daniela López - **Sr. Betabel** - Mendrugo, Gasconillo

Daniela López - **Lala** - Lala

Cristian Mejía - **Teté** - músico

Blanca Luna salió definitivamente de la compañía; su personaje fue cubierto primero por el músico José López y después, definitivamente, por el músico Cristian Mejía.

Dado que las agendas del proyecto y del actor Irving se encontraron en conflicto, se invitó a Francisco Silva para contar con un doble reparto del personaje de *Madame Paulín*.

Se construyó el carromato para integrarlo a la escena.

Julio Chávez ingresó a la Escuela Nacional de Arte Teatral para estudiar la carrera de Escenografía, por este motivo, su personaje ocasionalmente fue cubierto por algún otro actor invitado, incluyendo mayormente a Daniela Sánchez, quien regresó a la compañía.

La forma de interpretación evolucionó para definir mayormente rasgos de los personajes y perfeccionar la precisión de la corporalidad. La voz se trabajó en función de mantener sus cualidades interpretativas y sus cuidados.

La interacción con el público se potenció enormemente. Hubo una escucha completa y los actores comenzaron a discernir sobre qué estímulos se podrían tomar en cuenta y cuales otros se podrían obviar en función del espectáculo. Se crearon algunos apartados más, que permitieron involucrar a los ejecutantes con el público de manera directa, hasta el punto de lograr el contacto físico. Se limpiaron *gags* y se hizo mejor uso del espacio al aire libre.

Los calentamientos se enfocaron en las necesidades actorales a partir de las particularidades individuales, por lo tanto, se logró un mayor entendimiento personal sobre las capacidades/necesidades de la voz, el cuerpo, el gesto, el movimiento, la fuerza y la concentración sobre la escena.



Imagen 11. Función de develación de placa por las cien funciones del proyecto escénico *La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia*. Paso: Las aceitunas. Teatro Universitario de los Jaguares, 2022. Fotografía: Paulina García.

2.2 “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia” como espectáculo

“Quien busque profesionalizar el oficio cómico debe mantener una atención constantemente despierta para dirigir esa especie de gesto social que inspira la comicidad [...]”.

(Morales, 2009: 16).

“Háganla carnitas”, suena una voz de entre el público, la cual, inmersa en los acontecimientos que presencia en escena se mete con el personaje de Dalagona al no parecerle la autoridad y soberbia (propia del personaje) con la que trata a sus criados y a los asistentes. La voz pertenece a un niño de aproximadamente ocho años, quien se ha metido de pleno al juego del teatro y durante la ficción ha reído, propuesto, abucheadado, señalado y ha sido confidente de los personajes y las situaciones allí presentes durante toda la función.

Como esta, el proyecto ha contado con una cantidad innumerable de reacciones y anécdotas relacionadas con la espontaneidad de los asistentes al sentir posible la cercanía del espectáculo que, a primera instancia por su estética atemporal y dramaturgia de un estilo lejano, parecería plantear una dinámica primordialmente espectacular.

Para entender el porqué de estas expresiones es necesario revisar los campos que rodean a la propuesta, cómo está constituida y cuáles son los factores que hacen posible el acercamiento con el público, entender las piezas que conforman una propuesta festiva que acerca al público a vivir la experiencia comunitaria del teatro.

Si partimos de la idea de que Lope de Rueda es un autor reconocido del Siglo de Oro español y sus obras continúan en vigencia al ser elegidas por las compañías independientes y escuelas de artes escénicas para ser representadas, entonces, ¿qué hace distinta la propuesta de La Gorgona Teatro?

Lope de Rueda fue un autor del Siglo de Oro reconocido por realizar pasos, obras cortas de corte cómico de un acto que pueden representarse entremedio de los actos de una obra grande de (generalmente) tres actos. Si revisamos la esencia de

la práctica de este autor, comenzamos a vislumbrar una intención clara de sus propuestas y el estado aurático de su naturaleza:

El primer dramaturgo que escribió directamente para el escenario popular fue Lope de Rueda. Fue la figura principal entre los autores de su época, que al mismo tiempo eran actores contemporáneos, hacían giras de una población a otra y dominaron la escena española hasta 1575[...] (Macgowan, 2004: 101).

Esto significa que el principio sobre el que se sitúa el proyecto (teatro de calle) tiene una relación estrecha con la finalidad de las obras escritas por el dramaturgo y, como veremos más adelante, la idea de “el fósil fue sustraído de la vitrina del museo para servir nuevamente como herramienta” se develará a medida que se desglosen las particularidades que lo rodean, las cuales describen aquello que hace especial al proyecto de la Gorgona Teatro.

Aunque de apariencia simple, *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* contiene varios elementos que la vuelven interesante. El estilo del Siglo de Oro se intervino, se reinventó su estética, se usaron colores potentes en el vestuario y el maquillaje, también se reinterpretó la estructura de las prácticas escénicas.

Aquí un fragmento de la entrevista hecha a Uriel Solís por parte de Capital 7, donde en el minuto 5.09 dice:

La Corte de los Bufones son pasos de Lope de Rueda, es un espectáculo que está inspirado en estas breves historias [...] y retoma la estructura de las compañías itinerantes de la época de la Nueva España. (Capital 7. Entrevista de La Corte de los Bufones. Uriel Solís, Youtube. 2022).

También encontramos una entrevista impresa donde se afirma:

Creo que es un proceso que siempre va evolucionando, siempre hay algo que tenemos que trabajar y creo que hasta ahorita hemos tenido una respuesta favorable por parte del público; la línea que persigue esta puesta en escena es el teatro popular, nosotros estamos pensando en el público trashumante de las plazas que es justo a quienes queremos llevar ésta propuesta y generar el diálogo refirió el dramaturgo. (Flores, Ruth. El Sol de Toluca, 10/01/2018).

Aunque se entiende que son los actores quienes se colocan los elementos de caracterización, no siempre se toma en cuenta la importancia de que el vestuario y el maquillaje, aunque sean atractivos, necesitan ser portados por algún ente.

El ensamblado de los ejecutantes es un punto a destacar, pues cada personaje puede ser interpretado de distinta manera y es tal o cual persona quien hace de un personaje una figura especial, reconocible y entrañable.

Duvignaud, en su libro *Sociología del Teatro* (1966), da a entender que el éxito de una obra también depende de las virtudes del actor que encarna al personaje, y varios autores reconocidos en el ámbito teatral hablan de las particularidades de los actores inmersos en su quehacer para realizar alguna expresión artística.

Además de la existencia del actor, dentro del proyecto se aporta una capa más al entramado de realización conceptual que le otorga vida: un marco de juego sobre el cual los actores tienen la oportunidad de desarrollo a partir de la conceptualización. En este caso, nos encontramos con una mezcla entre la figura del bufón y del contrahecho.

El bufón es la figura por excelencia de lo irreverente, de la astucia divertida a costa de la esfera cortesana. Símbolo de desfachatez, alegría y locura, ajeno a su realidad contextual, el bufón se representa en la generalidad con vestuarios parchados y sombreros graciosos, y devela atrevimientos que solo él está dispuesto a señalar abiertamente sobre la concurrencia de manera ingeniosa. En ocasiones con limitaciones físicas o mentales, esta figura tenía el permiso de la realeza para entretener de formas que fueran de su ocurrencia.

En todas las cortes medievales había bufones que poseían la habilidad de distraer a reyes y cortesanos, los cuales en ocasiones alcanzaron un cierto protagonismo por la influencia que llegaron a ejercer sobre sus amos, a los que con su ingenio llegaban a decirles verdades que otros miembros de la corte no se hubieran atrevido a mencionar. Algunos llegaron a ostentar cargos importantes y a poseer bienes. (Rodríguez, Laura. Don Sebastian de la Mora, bufón de la Corte. cvc.cervantes.es, 28/04/2024).

Al bufón se le agrega la característica de los contrahechos, personas en caravana que iban, con licencia del rey, de un poblado a otro para percibir recursos

económicos a cambio de la posibilidad de ser vistos, pues eran presentados como fenómenos con malformaciones. No hace mucho que, incluso en México, era posible encontrar este tipo de prácticas sin que lo que se presentaba precisara necesariamente de veracidad, estas se encontraban dentro de las celebraciones de las ferias de los pueblos, en las que eran anunciados seres como: “la mujer serpiente”, “el hombre de dos cabezas”, “la mujer pez”, “el hombre más gordo del mundo”.

A partir de esta extravagancia es que se posiciona la idea del potente contraste entre lo posible dentro de un ambiente público y un hecho disruptivo y extracotidiano fuera de la línea general de lo convencionalmente establecido.

El vestuario va muy de la mano con la figura del contrahecho que fue una imagen que nos inspiró mucho, también, para la creación de este espectáculo [...] quisimos recuperar la figura del bufón para [...] poder darle este tono [festivo]. Y fue que nuestro diseñador Julio Chávez tomó estos dos aspectos y fue recreando estos vestuarios que están trabajados en una gama de colores rojo, carmín, justo con la intención de que sea algo atractivo visualmente, algo fuerte y algo lleno de texturas [...] (Capital 7. Entrevista de la corte de los bufones. Youtube, Uriel Solís, 2022. 2022:7'36”).

Es importante mencionar brevemente una figura más, la de los cómicos de la legua, quienes, con la finalidad de realizar presentaciones ofrecían un espectáculo a los poblados a donde iban, para ello usaban recursos musicales, danzas, cuentos, marionetas y demás. Este concepto fue retomado de las anteriores experiencias escénicas de la agrupación, pues ofrecía el concepto conveniente para desarrollar distintas corporalidades escénicas de manera itinerante.

De aquí, obviando el concepto de los cómicos de la legua, podemos encontrar dos figuras pertenecientes al pueblo, y no solo a este sector, sino al más bajo que podemos encontrar (aun en el sector más bajo de la estructura social). Los bufones, en general, no podían tener bienes ni riquezas, y los contrahechos eran personas segregadas de sus comunidades. El cobrar por ver sus deformidades,

más que una oportunidad para el contrahecho, era la única forma en la cual percibía algún recurso económico⁵⁴.

En la propuesta de La Gorgona Teatro resulta interesante cómo la estética y el concepto de personificación deforma los cuerpos de los actores por medio de posturas corporales, rellenos en vestuario, pronunciación de ciertas áreas mediante la confección de la ropa, y la cobertura casi total de la piel de los ejecutantes. En este sentido, los personajes se convierten en figuras abotargadas, caricaturescas, ficticias y hasta lúgubres, lo suficiente para deformar la figura humana, pero no tanto para situarse en lo que se conoce como “La Teoría del Valle Inquietante”⁵⁵, ya que aún encontramos cualidades antropomórficas para asegurar que se trata de una persona quien representa a tal o cual personaje.

Si la estética resulta lúgubre, ¿cómo es posible que un niño interactúe sin problemas con el espectáculo con la confianza suficiente para confrontar al personaje con rasgos de carácter de mayor autoridad, quien (dentro de la ficción) ha castigado a sus sirvientes con anterioridad?

Dice Tejerina: “Los niños no respetan el polémico marco de la materia artística que a ellos se destina [...] Cuando algo les gusta, se lo apropian” (1999: 12). Entonces, surge la siguiente pregunta: ¿De dónde viene esta apropiación?

No hay que perder de vista que esta propuesta tiene como finalidad la festividad, causar el efecto de la risa, y la búsqueda de una interpelación directa al público. La propuesta parte de una dramaturgia pensada desde entonces para la representación popular, y dentro de sus historias marcan contenidos donde se prestan dinámicas de poder propias a la usanza de las figuras *clownescas*: payaso blanco y agosto.

⁵⁴ Para mayores referencias, consultar el libro *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la nueva España (1519-1822)*, de Maya Ramos Smith, inciso 12.1 titulado: El “proletariado” de la profesión teatral.

⁵⁵ Revisar el artículo de National Geographic: <https://www.ngenespanol.com/ciencia/que-es-la-teoria-del-valle-inquietante-y-como-explica-el-miedo-a-los-robots/> (28 de Abril de 2024).

La obra contempla tres pasos de Lope de Rueda: La Tierra de Jauja, Las Aceitunas y La Generosa Paliza. Estos tres pasos cuentan con contrastes de situaciones que por sí mismas contienen cierta carga de agresión o de violencia que desemboca en un final desdichado. Los argumentos de cada uno de los pasos son los siguientes:

La Tierra de Jauja, de Lope de Rueda (1947):

Panarizo y Honzigera, hambrientos, esperan a Mendrugo, quien siempre lleva comida a su esposa encarcelada, esto con el fin de robarle todas sus provisiones. Los dos logran despojar a Mendrugo de sus pertenencias sin que este se dé cuenta y (en la versión de La Gorgona Teatro) terminan envenenados por la comida del labrador, quien resultó tener más malicia de la aparente, pues el objetivo de este era envenenar a su esposa para deshacerse de ella.

Las Aceitunas, de Lope de Rueda (1948):

Una pareja de esposos, llamados Padre y Madre⁵⁶, comienzan una discusión por la falta de comida y la situación precaria de su existencia. En su fantasía sobre hacer dinero plantean la siembra de aceitunas y que, una vez que las tengan (dentro de cinco años), mandarán a su hija, Lala, a venderlas para volverse ricos. Piden a Lala traer una botella de alcohol para festejar el logro que aún no han realizado; ya en estado de ebriedad, Padre y Madre discuten y maltratan a Lala para que obedezca solo una de las propuestas sobre el precio de las aceitunas. Lala termina en el piso triste y jaloneada, para después pronunciar un discurso sobre la situación que acaba de vivir. Padre y Madre salen de escena.

La Generosa Paliza, de Lope de Rueda (1948):

Dalagona, ama de una hacienda, manda llamar a su servidumbre para maltratarla y encontrar al culpable de la desaparición de un pastel de chocolate. Los sirvientes llegan uno a uno y reciben la furia de su señora. Al final, Dalagona recuerda que, para que nadie además de ella se viera tentado a comérselo, guardó bajo llave el pastel por el que había enfurecido. Primero trata de evitar la molestia de sus criados al ofrecerles una parte del codiciado manjar, pero su prepotencia sale a

⁵⁶ Toruvio y Águeda en la versión original.

relucir y los despoja de esa posibilidad. Los sirvientes, indignados, tienen una firme intención de vengarse, pero antes de que puedan hacer algo, Dalagona amenaza con despedirlos, tras lo cual, resignados, se detienen, y Dalagona resulta triunfante e impune.

Dice Tonatiuh Morales en el libro *El arte del clown y del payaso*: “Extrañamente, lo cómico surge siempre del miedo o una falsa ingenuidad humana, un dolor o incomodidad que produce una situación verdadera” (2009: 16).

Aquí nos adentramos en temas de empatía, de la posibilidad de colocarse en la situación ajena para entender una vivencia que se traduce en la expresión (interna o externa) de una emoción o sentimiento. Pero, de ser así, entonces, ¿una situación agresiva o violenta no tendría siempre que resultar en un efecto catártico de llanto provocado por dolor, miedo o frustración?

Dice Ceballos: “Para hacer reír en un mundo de violencia cotidiana, los actores actúan payasadas violentas” (1999: 36).

Esto significa que el efecto que se busque (llanto o risa) dependerá también de la manera de entregar los signos escénicos. Mientras la tragedia hace uso de expresiones más cercanas a lo verosímil en el mundo real sin dejar de lado su extracotidianidad teatral, la comedia lo hace a partir de ideas de lo real para dotarlas de una carga de signos desmesurados o ilógicos, pero lógicos y verosímiles dentro de su propio universo.

Jesús Díaz, en su taller “La Actoralidad del *Clown*”, de 2018, llevado a cabo en las instalaciones del CENART, decía: “un *clown* es un ente que interactúa en un espacio-tiempo fuera de su contexto”. Y Gené (2015) dice que el *clown* es un personaje torpe interpretado por un actor inteligente. De aquí que encontramos a los payasos en situaciones o acontecimientos reconocibles en el ámbito cotidiano con resoluciones en su accionar fuera de las usanzas lógicas de las normas y del entendimiento del colectivo, en las que se aperturan las posibilidades de accidentes. Accidentes medidos y pensados por el actor que sabe qué ocurrirá y hará lo correspondiente a favor del espectáculo, pero será imprevisto y desdichado para su personaje *clown*. También encontramos que en el espacio-tiempo hay

disonancia con el personaje *clown* por el contexto entre el del espectador y de él mismo, lo que crea el primer punto de contraste a favor del efecto de la risa.

Tomemos como ejemplo el título del proyecto: *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*. Encontramos desde aquí el tono de la propuesta. Una paradoja clara sobre la cual la lógica juega en contra de ella misma, pero a favor de lo que busca expresar, una contradicción en toda la extensión de la palabra que, a la hora de armar mentalmente, provoca un ejercicio sobre las posibilidades de combinar algo serio y respetado como lo es el concepto de lo cortesano con el concepto alegre, cómico y poco serio de los bufones. Dice Tonatiuh Morales: “[...] no hay diferencia entre humor y comicidad, ambos son la negación de lo sublime, lo casi sagrado pasa por el trámite de lo ridículo para producir un efecto cómico” (2009: 16).

La teoría suena sencilla; sin embargo, dotar al *clown* de cargas o expresiones desmesuradas o ilógicas a la realidad no siempre es garantía de conseguir el efecto de la risa.

Para hacer reír un buen cómico tiene que permanecer serio ya que la acción misma de hacer reír es una actividad responsable, y mientras mayor sea la seriedad con que transmite más impacto tendrá[...] (Morales, 2009: 19).

El que ríe de continuo para contagiar la risa es un cómico ridículo e impreparado[...] (Morales, 2009: 20).

Hacer reír a la gente es una práctica que necesita la lectura del contexto y una postura ante él para crear la singularidad del hecho que suponga la risa de la audiencia.

Gené, en su escrito (2015)), señala la diferencia entre querer hacer reír y lo que da risa. Cuenta que en clases con Lecoq, este pedía a sus alumnos que hicieran reír a los demás y, en vez de hacerlos reír, los alumnos que espectaban se veían sumergidos en la angustia por lo que presenciaban; no era hasta que finalizaba el ejercicio y el intérprete retornaba derrotado a su espacio que la risa se hacía presente.

El actor no está separado del *clown* en el sentido místico de la palabra, no es el *clown* el que actúa sin conciencia, es el actor que lo hace presente. La posibilidad de hacer reír parte de “hacer el ridículo”.

Dice Morales: “Un buen *clown* o payaso es aquel capaz de representar un personaje débil y ridículo en la vida real de un modo tan natural que se puedan palpar las extravagancias y debilidades del personaje” (2009: 20). Esto lo podemos relacionar directamente con la figura de los bufones-contrahechos de la propuesta de la Gorgona Teatro; aunque estos personajes muestran una gama de emociones y aspectos que los enriquecen, es posible encontrar en ellos rasgos de personalidad que los hacen resaltar: Zozo es el bobo; el Señor Betabel es el inocente despistado; Ñeque Ñeque es el gruñón; *Madame* Paulín, la prepotente; Tete, el personaje silencioso que se aleja de los problemas; y Lala, la niña nerviosa y carismática.

Entonces, los pasos de Lope, aunque con argumentos de contenido agresivo y/o violento, son tratados a partir de figuras entrañables y de la ejecución de códigos escénicos direccionados a lograr un efecto de distanciamiento a partir de las acciones identificables en la realidad para llevarlas a lo poco convencional, por lo que, aunque reconocibles, no resultan ofensivas a los espectadores gracias a lo ridículo del carácter de los personajes o lo irreal de la coreografía de un golpe, reacción o acción, o del suceso mismo. Así se resignifica una estética que, desprovista de contexto no favorece de primera intención la convergencia con el público infantil.

Otros aspectos que significan una aportación valiosa son la utilería y la escenografía, las cuales abonan al concepto alrededor de la propuesta, pues con ellas se refuerza la irrealidad en cada aspecto de lo presentado: “El contraste dialoga, desarticula radicalmente el sentido del lenguaje” (Laino, 2013: 26). “[...] la escenografía debería lograr que el espectador haga posesión del espacio, que se sienta parte de él” (Laino, 2013: 16).

La propuesta, al ser pensada para calle, tiene la cualidad de expresar por sí misma un concepto que se ajusta a las posibilidades del entorno cotidiano y, al mismo

tiempo, sobresale por sus texturas y colores: “La escenografía no es más que un espacio alterado” (Laino, 2013: 27), esta modifica al entorno a tal punto que sirve tanto en un espacio abierto como en un espacio cerrado debido a la teatralidad con la que cuenta; es más que un decorado visual, es una herramienta, una parte del universo propuesto, una expresión de la singularidad:

No se trata de reemplazar los nefastos decorados por la noción del espacio, ni la aberrante utilería por objetos, sino de crear formas dramáticas, generar un lugar donde solo puede suceder el drama [...] (Laino, 2013: 25).

El espacio es un objeto de comunicación, posee una existencia cotidiana. [...] Cada espacio tiene una identidad que lo singulariza (Laino, 2013: 27).

El vestuario, maquillaje y utilería se mantienen en una unidad conceptual fuera de lo reconocible en el contexto cotidiano, como si los actores que portan estos elementos fueran seres que vienen de otra realidad, una de alguna manera reconocible, pero a modo de caricatura.

Si a esto le agregamos el aspecto de la música, el tono de la obra se vuelve aun más festivo. Recordemos la usanza del diseño sonoro en las caricaturas antiguas, existían temas que presentaban a tal o cual personaje, tal o cual intención (como el efecto de algún golpe) y acentuaban ciertas dinámicas (como caminar, voltear la cabeza, o plantear un ambiente de peligro). Ninguno de esos sonidos que encontramos en las caricaturas tiene una relación lógica con los sonidos que encontramos en la realidad, un golpe no suena a platillos, caminar no suena a xilófono, llorar no suena a violines, sin embargo, se unen al concepto de la imagen por medio de una poética sonora con el fin de potenciar el efecto buscado.

Los sonidos que encontramos dentro de la propuesta de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* están a cargo del personaje de Tete. Estos cuentan también con la poética que caricaturiza las situaciones, dotan de vida y potencia necesaria a cada escena de la obra (presentación de personajes o escenas, atmósferas, remates y golpes). La música es un personaje más que juega al juego de hacer teatro, distancia el concepto de lo real y aligera el sentido de lo agresivo

y/o violento. En este mismo tenor, por medio de la ejecución del personaje de Dalagona, se encauza el uso del canto con la ópera bufa como concepto.

Un elemento especialmente importante para la conformación del vínculo entre el público y lo escénico es Lala (manipulada por Daniela López), la figura infantil. El personaje tiene su propia esencia, pues es quien realiza el primer acercamiento para crear un diálogo directo entre el hecho escénico y el público, es una figura con rasgos de personalidad que remiten a la ternura, pero con apariencia en la misma línea que la de los demás, lo que hace que se sitúe en el mismo nivel de la pirámide social. Lala es un personaje que forma parte del universo de las figuras desdichadas que propone el proyecto.

Al respecto, Daniela López, en un escrito a petición donde narra su experiencia, comenta lo siguiente en relación de su proceso con Lala:

[...] me inspiré en la voz de Benito Bodoque, por eso al principio Lala tenía una cadencia muy del Estado de México, chilanga, y poco a poco empezó a fluir la voz, sobre todo con las funciones en calle, porque la voz se tenía que potenciar, y entonces ahí fue donde se terminó de volver orgánica.

Al mismo tiempo, eso generó algo en el público con Lala, donde se sentían en confianza con ella, y entonces eso ayudó al carácter de Lala, que empezó a ser muy honesto y al mismo tiempo inocente. Era quien llevaba al público en las historias a pesar de no estar todo el tiempo (Daniela López, entrevista vía WhatsApp. 2024).

Dice Tejerina:

Los títeres resultan divertidos y captan con facilidad la atención infantil, lo cual forma parte de su potencialidad educativa[...] (1999: 179).

En definitiva, los títeres poseen valor psicológico, terapéutico y educativo. Son medio de proyección personal, de expresión y alivio de conflictos y desarrollo psicosocial y sirve al educador como reflejo del mundo secreto del niño y como instrumento pedagógico en diferentes dimensiones[...] (1999: 180).

En 2022, en las instalaciones del Centro Cultural Mexiquense del Estado de México, se llevó a cabo el diplomado *Construcción de Poéticas para Jóvenes audiencias*, de La Gorgona Teatro; en él, Micaela Gramajo señaló la importancia de tener una figura con la cual las infancias puedan crear un lazo, una figura que

pueda situarse dentro de su universo (ya sea por medio de un animal, otro infante o un objeto), esto con el fin de acceder a la comunicación en un entendimiento de iguales, fuera de la figura de autoridad que podría suponer el adulto.

Lala es el elemento más importante para la creación de empatía y cercanía con el público, es ella quien abre la posibilidad del convivio entre el hecho y el espectador, sobre todo con las infancias, al ser la figura con quien se pueden relacionar de manera más inmediata.

El carácter de Lala (amable, infantil y nervioso) la posiciona como un ser vulnerable, cordial, lindo, contrario a los rasgos que pueden apreciarse en los demás bufones-contrahechos, esto hace que por asociación de ideas se identifique a los personajes adultos como seres amables y confiables.

¿Qué tan malos pueden ser los personajes adultos de la ficción, si desde la presentación Lala se refiere a ellos como su “familia”? La confiabilidad de los personajes adultos de la obra se refuerza desde un inicio con la interacción entre Zozo y Lala, donde el primero expresa su angustia y la de los demás cuando ella hace la presentación introductoria de la obra:

Zozo: ¡Lala!

Lala: ¿Qué?

Zozo: ¿En dónde estabas?

Lala: Pues aquí.

Zozo: ¿Cómo que “pues aquí”? Ya sabes que no nos gusta que molestes al público antes de una función.

Lala: Lo siento.

Zozo: Y tampoco nos gusta que te andes escondiendo porque nos pones muchos sustos.

Lala: Lo siento.

(Diálogo de presentación de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*. Adaptación de José Uriel García Solís, 2016).

Al tener Lala una apariencia similar a los demás, se crea una serie de asociaciones a favor de la afabilidad con la que se puede percibir el proyecto por medio de la caricaturización. Conforme a la plástica del títere y de los actores se localiza un nexo interesante por medio de un fragmento de Tejerina que dice:

La analogía títeres/máscaras se establece en las perspectivas teatrales básicas: desde la vivencia del actor, hay quien llega a afirmar una cierta identidad entre el enmascarado y el títere <<Cuando me pongo una máscara soy un títere>> y desde quien la mira, porque para el espectador el que lleva la máscara queda despersonalizado, adquiere rasgos rígidos y fijos, como si fuera un muñeco. (1999: 171).

El maquillaje teatral y la máscara sin contar con las mismas características comparten un mismo fin: “[...] los maquillajes y las máscaras en las sociedades primitivas se crearon para encarnar las almas y las personalidades de los dioses [...]” (Morales, 2009: 29).

Por medio de este principio es que se hacen presentes nuevas figuras, despojadas de la idea de lo humano. Las figuras, en el proyecto de La Gorgona Teatro, visualmente se vuelven títeres abotargados, payasos, contrahechos y bufones que entran a un espacio a interactuar y representar una serie de pasos de Lope de Rueda en los que rompen la cuarta pared, donde hacen partícipes a los presentes para interactuar con la escena en medio de un ambiente festivo, cargado de imágenes y sonidos. Con un humor rojo —como los atuendos— muestran obras cortas donde priman la injusticia y los comentarios al estilo del bufón de la corte.

Sobre la festividad y recepción del público, encontramos los siguiente:

[...]La corte de los bufones (*sic*) es una de sus obras más lúcidas [de la Gorgona Teatro] y festivas que el público va a disfrutar, se va a reír y va a ver un espectáculo dinámico y con una estética bastante poderosa que mezcla el trabajo actoral de profesionales de las artes escénicas con música en vivo, vestuarios muy atractivos, algo de danza, además de mojigangas y títeres; son los bufones los personajes centrales de la obra quienes dan vida a las historias fantásticas de ‘Las aceitunas’, ‘La tierra de Jauja’ y ‘La generosa paliza’, pasos de Lope de Rueda. (Pineda, Cecilia. El Sol de Toluca, 30/07/2017).

En esta ocasión, la obra de teatro “**La Corte de los Bufones**”, logró congrega a cientos de personas en la plaza borda para admirar el trabajo de los excelentes actores que participaron en la puesta en escena que estuvo dirigida por José Uriel garcía (*sic*) y que fue del agrado de todos los presentes, quienes no dejaron de reír y de disfrutar durante el desarrolla (*sic*) de la trama. (Zárate, Hansel. México Ya, 19/05/2022).

Con el uso de títeres, trabajo actoral, música y una propuesta de maquillaje y vestuario interesante, “La corte de los bufones” es una oferta contemporánea y atractiva para el público mexiquense. La respuesta por parte del público ante ésta demostración fue sumamente positiva, ya que a lo largo de la presentación las

risas y aplausos no se hicieron esperar para el elenco. (Flores, Ruth. El Sol de Toluca, 10/01/2018).

Es así como se presenta la obra, no solo son los textos de un gran autor de la época del Siglo de Oro, sino que también se crea un universo propio con sus propias identidades, sus conceptos, su historia.

La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia no solo es diseño *vintage* de mostrador de la idea de los personajes escénicos de la época de la Nueva España, sino que su revestimiento y sus capas, a través de la conceptualización y creación de ideas, formas y ejercicios, desarrollan un concepto a partir de lo conocido para resignificarlo y apropiárselo. En esencia, “el fósil fue sustraído de la vitrina del museo para servir nuevamente como herramienta”, no solo fue tomado para mostrarse al público.

Conforme a la analogía de la herramienta de mostrador, se puede decir que esta se limpió, reparó y modificó conforme a las necesidades contemporáneas de un grupo de recién egresados y lo que entonces entendían como necesario para conectar al público con lo escénico.



Imagen 12. Lala. Función de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, en el Teatro Universitario de los Jaguares. 2020. Fotografía: Pili Pala.



Imagen 13. Dalagona. Función de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, 2020. Fotografía: Pili Pala.



Imagen 14. Zozo, Sr. Betabel y público. Función de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, Teatro Universitario de los Jaguares, 2017. Fotografía: N/A.



Imagen 15. Madre, Padre y Lala. Función de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, Teatro Universitario de los Jaguares, 2017. Fotografía: N/A.

2.2.1 “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia” y su experiencia de calle

“En la calle, ámbito obligado de la comunidad, pasa todo el público, el conocedor y aquellos, que están por debajo del nivel: amas de casa, oficinistas, adolescentes y abuelas, lectores de ensayos y analfabetas. Pueden quedarse o irse”.

(Cruciani / Falletti, 1992: 15).

A veces vacío, a veces con butacas ocupadas, a veces solo el espacio desnudo. La gente ríe, platica, come algo, bebe, hace comentarios mientras pasa a un lado del lugar de representación; sabe que está por suceder algo, pero no sabe cuándo ni cómo, tampoco está segura de si será de su interés, por lo que decide continuar con sus actividades primando la importancia en ellas.

En ocasiones hay algún tipo de protocolo en el que se invita a las personas que circulan en la periferia a que vayan a presenciar una obra sobre unos bufones. En

ocasiones el presentador, ajeno a la compañía, anuncia a “La Georgina Teatro”, “La Góngora Teatro”, “La Borgoña Teatro”.

El espacio está dispuesto, y junto con este la expectativa por parte de los integrantes de la obra por saber qué sucederá. Se alistan, se escucha un “muchacha mierda” entre ellos, una última mirada de confianza como actores antes de jugar de lleno al personaje y dejar que todo suceda. Entonces se da segunda llamada, sale Lala y la función comienza. Así es como regularmente se vive el previo a alguna función en un espacio de calle, espacio al cual se orientó *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*.

Los personajes bufones-contrahechos crean un punto de foco en medio de los estímulos que se pueden encontrar en el espacio abierto, y su expectación depende también del estado en el que se encuentre el espectador, se hacen presentes quienes se sienten interesados por las figuras en el escenario.

Una de las problemáticas técnicas fue, en varias ocasiones, la colocación de la utilería, pues en el espacio abierto existe la posibilidad de que algún curioso busque hacerse de algún material de la obra. La primera solución a este problema fue la construcción de los morrales que utilizan Ñeque Ñeque y Zozo, aunque esta dejaba sin resguardo a las cabezas que se utilizan para los personajes de Padre y Madre. Después se pudo resolver de mejor manera con la integración del carromato, pues todos los elementos podían entrar y salir de él, lo que también solucionó las entradas y salidas de personajes a escena.

En su mayoría, la experiencia del proyecto en espacios de calle fue gracias a la logística de distintos equipos de trabajo cuya finalidad es hacer presente el arte y la cultura, ellos disponen y/o realizan las gestiones correspondientes para los espacios y equipo necesarios para la representación: bocinas, micrófonos, entarimado, consolas, butacas, carpas e iluminación (en caso de que la función fuera llevada a cabo en horas donde ya no había luz del sol).

Pocas fueron las ocasiones en las que los actores tuvieron que recurrir a su proyección natural de la voz; aun así era necesaria la consciencia, el cuidado y calentamiento de ella, pues el espacio abierto posee características que hacen recurrentes las variaciones ambientales que la afectan. Los actores recurrían a la

humectación constante con agua, al calentamiento de sus cuerdas vocales previo a la aparición en escena y entre acto y acto, así como al correcto apoyo del aire para la proyección de la voz.

Al ser la obra una propuesta con figuras caricaturizadas, las voces tienen una colocación exagerada y poco habitual; por ejemplo, el caso de Ñeque Ñeque, a quien le caracteriza una voz rasposa que, si no se trabaja adecuadamente, podría ocasionar lesiones de las cuerdas hasta la afonía, cuestión a la que no fue ajena el actor, quien tuvo que encontrar la forma de mantener ese efecto sin lesionarse.

Los trajes, al ser abotargados, son calientes, lo que puede significar deshidratación para los actores, fatiga y, en el peor de los casos, un golpe de calor que deje inhabilitado al ejecutante, situación que afortunadamente pudo evitarse por medio de la hidratación previa, durante y después de la función. En estos casos era preferible optar por un espacio techado, hacer uso del carromato y, en caso de no existir estos elementos, se seleccionaba una hora apropiada en la que la luz del sol permitiera la visibilidad y en la que el calor fuera más amable para la función.

Otro factor que intervino para resistir el uso del vestuario fue la preparación física y el cuidado del cuerpo, pues las necesidades corporales en la escena son exigentes. Mantener una buena condición fue fundamental para desarrollar las posturas, cargadas, movimientos amplios y desplazamientos que la presentación reclama. Entre más entrenado esté el cuerpo, con mayor facilidad es posible sortear la función sin algún tipo de agotamiento o descompensación.

El espacio para realizar las preparaciones correspondientes de los actores podía variar; podría ser un espacio acondicionado, algún baño o incluso el mismo carromato, todo según las condiciones que, en la mayoría de los casos, eran favorables. Los maquillajes se realizaban en espejos empotrados en las paredes de los espacios acondicionados, en pequeños espejos de mano, reflejos de cristales, o por medio de las cámaras frontales de los celulares.

El espacio de calle es un lugar despojado de asuntos protocolarios de etiqueta o comportamiento; si bien existen ciertas pautas como no gritar a mitad de función o no introducirse al espacio de representación, son más bien reglas generales de

comportamiento social y no significa que estas acciones no puedan suceder a mitad de la obra.

La aceptación de alguna propuesta escénica es inmediata, la atención puede concentrarse y generar respuesta en el público. Al final de la presentación se puede saber si la propuesta escénica es efectiva si la mayoría de los lugares disponibles para observarla siguen ocupados.

El convivio y lo festivo son más palpables en el público que asiste a una propuesta cómica: "...la gente tiende a reír cuando está rodeado de otros..." (Gené, 2015: 19).

El espacio de calle es del público, es un entorno reconocible por todas las personas que lo circulan, es la propuesta la que ingresa en él; la calle permite la risa, que quien observa pueda ir a comprar algo y regresar a su lugar, los comentarios de la obra entre los asistentes.

La calle permite también lo festivo, lo dinámico, la relación natural con el público más que la imposición de una poética escénica. Abre el ojo no solo a los puntos focales escénicos y, en caso de saberla aprovechar, hace más completa la experiencia del juego.



Imagen 16. Función de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* en el "Festival de las Almas". 2016. Fotografía: Festival de las Almas.

2.2.2 “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia” y su experiencia de sala

“Los clásicos no son clásicos porque sean antiguos, sino porque sus valores han permanecido vigentes a lo largo del tiempo”.

(Gené, 2015: 20).

Los actores se mueven de un lugar a otro sobre la escena, revisan su material, y se avisa la entrada de público para cerrar el telón. Los asistentes entran, se colocan en las butacas y se ocupan en distintas actividades: revisar su celular, hablar con algún acompañante, voltear a la demás butaquería para ver si es posible reconocer a alguien dentro de la sala; otros se acomodan en sus lugares o miran la estructura y el equipamiento con el que cuenta el teatro.

Detrás del telón está todo oscuro, los actores se encuentran en círculo para decir algunas palabras, escuchan al público y la primera llamada, se acomodan en sus posiciones. Llega la segunda llamada y se oscurece completamente todo, incluso la luz de la sala, entonces aparece un seguidor⁵⁷ que apunta al centro del telón cerrado, aparece Lala y comienza la función.

Aunque la propuesta está dirigida principalmente al espacio de calle, también cuenta con una poética para el espacio cerrado.

El espacio cerrado es íntimo, un lugar donde el espectador se separa de los demás asistentes para vivir una experiencia más personal por medio del oscuro de la sala. Los protocolos entendidos dentro del espacio son más rigurosos: a quien habla mucho la misma gente suele silenciarlo, no es posible meter bebidas o alimentos, el ruido del exterior es reducido en gran medida por la misma estructura teatral, la gente entiende que una vez que entra al espacio no puede salir ya sea porque se consideraría una falta de respeto o porque pagó el acceso a la sala y prefiere hacer efectivo el tiempo y dinero dedicados a ese momento.

⁵⁷ Luz especial de teatro.

El espectador de la sala de teatro acude específicamente al espacio a la espera de una demostración artística; el espacio en ese momento, es del grupo que presenta la propuesta de experiencia estética.

El espacio cerrado es un lugar en donde los artistas cuentan con todo el control sobre el discurso. A través de la luz deciden hacia dónde quieren que el espectador dirija la mirada, el uso de colores e intensidades a voluntad vuelve inmersiva la experiencia, al tiempo que la oscuridad de la sala la vuelve íntima. Los sonidos son manejados a voluntad, pues predominarán aquellos que vengan de las bocinas o de las voces o cuerpos de los actores.

Los estímulos dentro de un recinto teatral pueden ser cortados por la idea de la formalidad, por lo que es indispensable dejar bien planteada la dinámica sobre la que se trabajará la obra, proponer al espectador reaccionar e interactuar libremente.

Aunque la obra no se realice en ese sentido, el oscuro de la sala puede provocar el distanciamiento y la famosa cuarta pared, la cual es rota al instante, ya sea por el actor o por el público infantil a quien suele no importarle el recinto o los protocolos del espacio: si hay un estímulo que le incite al juego, su tendencia a tomarlo para generar una réplica será generalmente mayor a la de un adulto. El convivio es presente, aunque adquiere una naturaleza distinta, más solemne, sin dejar de ser divertida.

El público tiene expectativa sobre qué esperar al acudir a la función y se dispone a ello, la sinergia de voluntades entre el público y el hecho escénico se tejerá con ese fin, y será por lo regular un primer asistente quien se atreva a reaccionar, el que dará la primera pauta para provocar una reacción en cadena que motive a los presentes a participar de la misma manera.



Imagen 17. Ñeque Ñeque y Zozo. Función de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, 2020. Fotografía: Pili Pala.

2.3 “La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia” en distintos circuitos escénicos

“A mi parecer, el teatro se basa en una característica humana muy particular, la necesidad que surge de vez en cuando, de establecer con el prójimo una relación renovada y más íntima”.

(Brook, 2010: 249)

La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia, de La Gorgona Teatro, comenzó de lo local a lo internacional; ha contado con distintos circuitos teatrales, desde los independientes en donde la organización utiliza un número de recursos limitados hasta aquellos con una estructura y respaldo de autoridades que permite la cobertura de todo tipo de requerimientos para el desempeño de las actividades.

La primera función de la obra se desarrolló en Malinalco en el año 2015 como una presentación improvisada de la cual no se tenía certeza ni agenda. En aquel momento los elementos y los ensayos estaban en las condiciones óptimas para mostrarse al público, fue entonces que, en un acuerdo exprés, se decidió la incursión.

No había certidumbre sobre qué esperar, a qué lugares se podría llegar. Las posibilidades de asistir a las Jornadas Alarconianas en Taxco Guerrero siempre permanecieron; sin embargo, pensar que esta sería la única plataforma en la que tendría cabida el proyecto era reduccionista, por lo que se pensó en buscar los escenarios con posibilidades de presentación, en su mayoría de territorio local, como el Festival Quimera, el Festival Internacional Tlaxcala, la Muestra Nacional de Teatro (Toluca), el XI Encuentro de Teatro Independiente, y el Festival de las Almas, todos en 2016. Poco a poco se accedió a espacios en los que el proyecto tuvo cabida, su pertinencia lo situó en dos corrientes: festivales y teatro comunitario.

El III Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA) MÉXICO, 2016 (llevado a cabo en el Estado de Aguascalientes) fue para la Gorgona Teatro un punto de inflexión, pues este dio la pauta para la internacionalidad, así como la posibilidad de acceder a espacios comunitarios dentro de un esquema organizacional en el que el encuentro cubrió los gastos de alimentación, hospedaje y transporte interno.

De corte comunitario, el evento brindó la oportunidad de convivir durante una semana con artistas de distintos países, incluyendo Argentina, Colombia, Brasil y Chile. Se produjo el diálogo a través de la expectación y la charla directa con las poéticas presentadas, abrió la concepción de las posibilidades teatrales más allá de las expresiones reconocidas en la escena teatral local de Toluca. El convivio festivo

Fue este espacio el que abrió la posibilidad a otro evento dentro de la misma organización, el proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* resultó atractivo y apropiado para los organizadores del país sede del encuentro: “Los esperamos en Chile”. Esta fue una motivación más que suficiente para seguir con

el trabajo escénico, el problema fue que el grupo no contaba con la economía para costear el viaje hasta aquel país, y el encuentro no cubría aquellos gastos.



Imágen 18. Desmontaje de la función *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, ENTEPOLA México, 2016. Fotografía: Katia Sandoval.

La IV Muestra Estatal de Teatro Carlos Olvera (proyecto de la Secretaría de Cultura del Estado de México), llevada a cabo en el municipio de Toluca, Estado de México, fue sumamente relevante para llevar a cabo los planes futuros de la agrupación. La muestra dio plataforma a las compañías teatrales residentes del Estado de México para la presentación de sus propuestas escénicas bajo un mecanismo de certamen. Diversas propuestas participaban para hacerse acreedoras a un reconocimiento junto con un estímulo económico a modo de premio como gratificación por la excelencia y el profesionalismo de una obra, por categoría, de las compañías teatrales.

La Gorgona Teatro participó en esta edición el día 2 de octubre a las 09:00 h; el recinto usado para las presentaciones fue el Teatro Morelos (teatro representativo de Toluca). Esta función implementó por primera ocasión un elemento más al proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*: el carromato.

Con el veredicto de tres jueces calificados para la valoración de las puestas, se eligió en la ceremonia de entrega de estímulos a *La Corte de los Bufones: paso a*

paso la comedia como la acreedora al título de “Mejor Obra Infantil”, además de reconocimientos por “Mejor Vestuario” y “Mejor Escenografía”.

Este suceso provocó la continuación del proyecto en tierras extranjeras, aumentó el currículum de la compañía y amplió el conocimiento de distintas poéticas.

Como registro del suceso, podemos encontrar lo siguiente:

La Corte de los Bufones: paso a paso, la comedia” es la puesta en escena ganadora del Cuarto Festival de Teatro “Carlos Olvera”, y se ha presentado en distintos festivales nacionales; retoma otras piezas como “La tierra de jauja”, “La generosa paliza” y “Las aceitunas” de Lope de Rueda. (Redacción Edomex Informa. EL EDOMEX INFORMA. 19/10/2019).

Chile es conocido por ser un país con un sentido de conciencia política arraigado, su expresiones escénicas se inclinan hacia ello; esta fue una de las razones por las que *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* fue invitada al XXXI ENTEPOLA Chile 2017. Pasos en los que se denuncian injusticias adquirieron otro sentido a la hora de expresarlas; como ejemplo, un breve fragmento insertado dentro de la obra:

Ñeque Ñeque: En la tierra de Jauja le pagan a los hombres por dormir...
Sr. Betabel: ¡Ah! ¡Como en la cámara de diputados!
(La Tierra de Jauja, *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*. La Gorgona Teatro. Adaptación de José Uriel García Solís).

En el contexto chileno lo comunitario fue más presente. Con una estancia en una escuela primaria, en colaboración con la Fundación Entepola se acogieron para su residencia diversas compañías provenientes de distintos países. Mesas de diálogo y talleres fueron impartidos por los artistas residentes en las mismas instalaciones.

44 serán las presentaciones de compañías nacionales e internacionales que darán vida al festival de teatro gratuito más antiguo de nuestro país, desde hoy hasta el 28 de enero del 2017. (Teperman, Johnny. biobiochile.cl 20/01/2017).

La organización ENTEPOLA se encargó de movilizar funciones de teatro en diversos espacios dentro del territorio chileno. El Anfiteatro Municipal de Pudahuel fue usado como sede principal, y se vinculó la organización con otras iniciativas y festivales para llevar a cabo teatro en distintos puntos.

El festival cuenta con el apoyo del Consejo de la Cultura, y la Municipalidad de Pudahuel, y se realizará en 8 comunas de la Región Metropolitana: Pudahuel, Quilicura, Colina, Santiago, Pedro Aguirre Cerda, Recoleta, Cerro Navia y San Miguel. Serán más de 40 espectáculos completamente gratuitos para la ciudadanía en general y vecinos de las comunas mencionadas. (Support. Culturizarte.cl 23/01/2017).

En las comunas se encontró un ambiente completamente comunitario donde los vecinos (con previo conocimiento del evento) se pusieron de acuerdo para ofrecer las condiciones posibles para el desarrollo de las funciones: sillas para asistentes, material de audio, o iluminación, además de proporcionar alimentación a los presentes, tanto participantes como público. Lugares marginados por su contexto de violencia o acaparados por la delincuencia eran retomados por la misma sociedad a partir del arte.

La experiencia chilena abrió la perspectiva sobre la importancia de hacer teatro, pues el teatro no solo es un arte que expresa lo más sublime o nefasto del ser humano. El arte sirve principalmente para abogar por el sentido humanitario de la población mediante un ejercicio de comunidad, no solo por el hecho convivial de la efímera presentación, sino porque también crea entornos de interacción a partir de lo que lo rodea (la planeación, la expresión en un mismo objetivo, y el encuentro de personas para aperturar el diálogo de sus vivencias contextuales). La importancia del teatro, hablando en términos sociales, radica en su capacidad activamente transformadora de la comunidad, más que en el mismo hecho escénico.



Imagen 19. Función de La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia. ENTEPOLA Chile, 2017. Fotografía: Movimiento Movilízate.

En el homónimo IX ENTEPOLA ARGENTINA, 2017 encontramos una situación similar a la vivida en México, con una dinámica parecida a la de Chile.

Con pasacalles y distintas expresiones artísticas, la experiencia en Argentina consolidó la calidad del proyecto, dio los antecedentes y la exposición necesaria para varios montajes más, para varias propuestas, y puso el nombre de La Gorgona Teatro como una compañía con una propuesta sólida, profesional, de alcances internacionales.



Imagen 20. La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia. ENTEPOLA Argentina, 2017. Fotografía: Uriel Solis.

El año 2017 fue de mucho movimiento para la agrupación; por medio del proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, en pocos meses se hizo presencia en circuitos escénicos relevantes; por ejemplo, el Festival de Teatro de Calle de Zacatecas, 2017, y el Festival Cervantino, 2017. La Gorgona Teatro acudió a ellos con pocos días de separación entre un evento y otro.

La Gorgona Teatro, agrupación integrada por un quinteto de bufones escenificó, en el Auditorio de Minas, una obra dirigida al público infantil, como parte del programa desarrollado por el estado de México, invitado del FIC. (Flores, Soto. La Jornada, 21/10/2017).

La participación en estos dos festivales hizo efectivo el trabajo de la compañía. Dos festivales de los cuales se había oído nombrar de pronto consideraban la estética de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* como una imagen interesante para ser parte de la publicidad, los programas de mano, la programación, las notas de prensa en línea y más.



Imagen 21. Espectacular del Festival de Teatro de Calle de Zacatecas, y de la participación de la *Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, 2017.



Imagen 22. Lala. Momento previo a la función del Festival de Teatro de Calle de Zacatecas, 2017. Fotografía: Uriel Solís.

Con *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, La Gorgona Teatro posee una trayectoria contrastante en cuanto a los espacios y las condiciones de representación. La obra se ha presentado en distintos espacios: escuelas, terrenos baldíos, estadios de fútbol ocupados para eventos, plazas callejeras, museos, auditorios independientes o académicos, teatros, anfiteatros, lonas, entarimados, etc. También ha estado presente dentro de festivales, encuentros, celebraciones por el Día del Niño, el Día Mundial del Teatro, en funciones sin fines de lucro a comunidades, en certámenes y más.

Todo el proceso fue enriquecedor, la dinámica de la obra se mantuvo vigente un buen tiempo. De pronto fue palpable la presencia del proyecto en un festival del que se había escuchado hablar desde la licenciatura, y una aspiración que se veía lejana se hizo realidad: el Festival de Teatro Clásico de Almagro, España 2019.

Este festival terminó por consumir las aspiraciones del proyecto: el festival con más renombre del Siglo de Oro iba a recibir un proyecto hecho por recién egresados que se propusieron hacer todo el ruido posible durante mucho tiempo al presentarse en el mayor número de lugares posibles.

Tenemos la oportunidad de proyectar no solo el trabajo de la compañía que radica en el Estado de México sino también de proyectar el trabajo de los creadores mexiquenses de los trabajos de los creadores escénicos toluqueños que es una dentro del Estado de México es muy importante a nivel nacional y estatal (Martínez, Viridiana. Reforma, Julio Chávez. 4/04/2019).

Es un enorme placer tener la oportunidad de proyectar nuestro trabajo, no sólo como creadores escénicos de México sino de Toluca, se piensa que por ser de provincia no puedes llevar tu trabajo a nivel nacional e internacional, pero nosotros hemos trazado un camino en el que sí lo hemos logrado, es mucho trabajo, indicó Julio César Chávez, coordinador de la compañía. (Martínez, Viridiana. Reforma, Julio Chávez. 4/04/2019).

Una vez seleccionados el camino fue complejo, pues se tuvo que hacer un gran número de diligencias, tocar puertas para conseguir los recursos necesarios que hicieran efectivas las aspiraciones de asistir a este espacio. Se llevaron a cabo eventos de recaudación, acuerdos, cartas, llamadas, cotizaciones, se gestionaron funciones vendidas a algunas dependencias, y se realizaron funciones especiales en colaboración con la UAEMex. No fue hasta una semana antes de la fecha de presentación que se recibió una respuesta por parte de la Secretaría de Cultura Federal, quien confirmó el apoyo al grupo para los vuelos redondos a Madrid, España.

El encuentro fue una experiencia única, teatro proveniente de todo el mundo llegó a presentar propuestas de Siglo de Oro como base. ¿Qué otro lugar para poner a prueba las enseñanzas sobre esta corriente que un festival en el país de donde surgieron estas expresiones?

Uso del cuerpo, del gesto, de la voz, el tratamiento de los temas, la pronunciación del verso... el principio: “que pase el mensaje” —que decía el maestro de Taller de Puesta en Escena Intermedia en la licenciatura— se pudo constatar desde las compañías locales independientes hasta la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España.

Llegar hasta el Festival de Teatro Clásico de Almagro hizo valorar todo el trabajo previo, visualizar de dónde se venía hasta el punto de llegar a esa instancia.

Los aprendizajes que dieron la práctica de la profesión artística, los conocimientos nuevos buscados y ejercidos, la resignificación por medio de la experiencia de las recomendaciones dichas en la etapa de los estudios, las personas conocidas, la revisión del teatro local desde la perspectiva vivencial en otros circuitos... todo aquello adquirió un sentido y valor único. Las aspiraciones grupales habían llegado a su cometido.

ALMAGRO Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico

globalentradas.com CONGRESOS, TEATROS... y mucho más

IR A LA HOME

Almagro (Ciudad Real)
Teatro Municipal de Almagro

12 de julio - 20:00 horas

Teatro y Danza
Teatro Clásico

La corte de los bufones: Paso a paso la comedia

Imagen 23. Anuncio de la obra *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, en una página web española para comprar boletos de la función. Diseño de la imagen: Globalentradas.com

CAPÍTULO 3. PANORAMA TEATRAL EN TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO. LA SUMA ENTRE LO ACADÉMICO Y LO EMPÍRICO

“[...] en la hora más serena pregúntese. ¿Siento la imperiosa necesidad de escribir? [...] si puede responder a tan grave pregunta con un fuerte y simple ¡sí!, entonces construya su vida de acuerdo con dicha necesidad”.

(Rilke, 2005: 14).

Pensar que un camino tiene un final supone no considerar las posibilidades de la evolución.

Aunque el proyecto de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* llegó a una instancia meta, son necesarias la constancia y el replanteamiento para el desarrollo personal y laboral. No hay fin, solo una serie de objetivos a cumplir. A partir de ello es importante cuestionarse: ¿Cuál fue el recorrido? ¿Qué se hizo? ¿Qué sigue? ¿En qué estado se encuentra lo que ahora se ejerce? ¿Cómo es la relación de los integrantes respecto a ello? ¿Qué se debe resignificar? ¿Qué conocimientos se adquieren? ¿Para qué se adquirieron?

Es una obra que nos ha dado muchas satisfacciones, muchas experiencias, que le tenemos mucho cariño y que por ello nos gusta mucho compartir con la audiencia. Tratamos de que sea a través del juego, de la fiesta propiamente. Tratamos de recuperar ese espíritu festivo que tenían las representaciones teatrales en el Siglo de Oro español, adecuadas a nuestro contexto [...] (Capital 7. Entrevista de la corte de los bufones, Uriel Solís, Capital 7, 6'21'. 2022').

Para este trabajo de reflexión es necesario voltear hacia el pasado y valorar los puntos claves de aquel recorrido.

Es importante destacar la existencia del espacio académico para las artes, ya que con la academia se asegura el derecho del ser humano de acceder a ellas, de estudiarlas y ejercerlas; sin embargo, también existen distintos cuestionamientos necesarios como: ¿Qué significa hacer teatro en la época actual? ¿En qué condiciones se plantea el ejercicio de las artes? ¿Cómo se relacionan las artes con el entorno? ¿Cómo se relaciona el estudio académico de las artes con estos principios?

Existen distintas formas de acceso al arte y al entretenimiento, muchas de ellas remotas y gratuitas, lo que provoca que el espectador no tenga que considerar la preparación ni el tiempo para llevar a cabo su experiencia estética, en vez de eso cuenta con la facilidad de consumir el material artístico desde el lugar de su preferencia y de elegir a las personas que lo acompañan. ¿El arte escénico entonces es obsoleto? ¿Cómo puede competir el teatro, que exige una forma tan elaborada de preparación del público para asistir a una función, en contra de un fenómeno con alternativas de consumo casi infinitas y que puede espectarse desde un teléfono celular de manera inmediata como lo es el servicio de *streaming*?, ¿toma en cuenta la academia este hecho innegable?

Aunque La Gorgona Teatro cuenta con proyecciones en modalidad de streaming, realización de videos, audios y demás material digital, además de tener redes sociales que le otorgan a la compañía la posibilidad de interactuar a través del ciberespacio de manera directa con las audiencias, no es posible afirmar al cien por ciento la cabida del hecho escénico por el uso de estas tecnologías. Así pues, valdría la pena el estudio profundo de las posibilidades tecnológicas y del internet en relación con el fenómeno teatral, enfocadas no solo a la experimentación de aquellas herramientas para la expresión artística o para la promoción desarticulada de los eventos escénicos, sino para su uso tanto efectivo como atractivo dentro de su contexto y en relación con el público.

Es necesario revisar nuevamente los objetivos académicos y las estrategias de gestión de recursos vigentes durante el cuarto plan de estudios de la licenciatura y comparar su funcionalidad con la experiencia profesional de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*.

Respecto a los objetivos del cuarto plan de estudios de la Licenciatura en Artes Teatrales, bajo el que se rigió la generación de La Gorgona Teatro, es necesario cuestionarse: ¿Cómo repercutieron? y, sobre todo, ¿se cumplieron?

Recordemos cuáles fueron los objetivos de este plan:

1. Formar profesionales, ejecutantes actorales, que influyan en la transformación cualitativa del fenómeno dramático en su totalidad.
2. Formar profesionales de la actuación capaces de crear, generar y promover fenómenos teatrales.

3. Capacitar al alumno con herramientas teórico-metodológicas a fin de vincular la investigación con su actividad profesional. (Paniagua, 2012:46).

En el caso de la Gorgona Teatro, al tomar como eje el proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, encontramos que resulta difuso asegurar el cumplimiento del primer punto al pie de la letra.

Objetivamente, la compañía generó notoriedad con el proyecto entre los años 2015 y 2018, aun así no es posible cuantificar la influencia que tuvo en la “transformación cualitativa del fenómeno dramático en su totalidad”.

“La transformación cualitativa en su totalidad” se compone de diversas variables que se relacionan a partir de la praxis del fenómeno dramático. Esta transformación ocurre consigo mismo, con la sociedad (las infancias y adolescencias, los adultos, las comunidades marginadas...), así como con las formas de producción, las poéticas, los métodos y con un sinnúmero de aspectos en los que se incluye y resalta la formación de público.

Aunque La Gorgona Teatro logró situarse en varios puntos con una base creada de consumidores de teatro, la capacidad máxima de aforo no siempre fue conseguida.

La compleja tarea de convocatoria depende mucho de las posibilidades de inversión en ella, del alcance de su publicidad, de la conexión que pueda lograr con el público, del recinto mismo donde se presenta la obra, y de varios aspectos más.

Cuando la convocatoria de público es apoyada por una institución, los alcances suelen ser mayormente efectivos, aun así es necesario un recorrido para diseñar y afianzar la generación efectiva de públicos.

Generar una influencia en la totalidad del fenómeno dramático supone un recorrido extenso de incursión a la teatralidad, por lo que diremos que este punto es susceptible a cumplirse, sin asegurar que lo esté en el presente. Es de cuestionarse esta meta a partir del rasgo en específico al que se refiere, el cual es el “ejecutante actoral”. ¿Un ejecutante actoral tiene las herramientas y posibilidades para “influir en la transformación cualitativa del fenómeno dramático en su totalidad”?

Del segundo objetivo (respecto a la relación con la compañía y el proyecto) encontramos su cumplimiento, el proyecto al que se refiere este escrito es ejemplo de ello: la realización conceptual y la planeación de movilidad de este hicieron efectiva la creación, generación y promoción; sin embargo, si partimos de su planteamiento, encontramos un principio en conflicto consigo mismo: un profesional del fenómeno escénico necesita herramientas más allá de la actuación para generar profesionalmente fenómenos teatrales.

El último punto es necesario ponerlo a consideración, pues el plan académico propuesto para la generación 2010-2015 contiene materias como: Espacio Escénico y Estilística del Corral de Comedias, Técnica Vocal Italiana, Literatura Dramática Neoclásica y Romántica, o Expresión Verbal: Versificación Alejandrina, que son valiosas para el entendimiento cultural del ramo escénico, pero que están alejadas del contexto actual. Lo anterior no significa que los conocimientos obtenidos dentro de la licenciatura carezcan de valor, o que se niegue su necesidad para los potenciales creadores escénicos profesionales, pero es necesario cuestionar la pertinencia de estas materias en razón de la necesidad de visualizar el curso de ellas en función del contexto actual frente a los objetivos que desde la academia se plantearon. Si bien, la Gorgona Teatro creó un proyecto a partir de la reinterpretación de un estilo perteneciente a una corriente artística que se sitúa entre mediados del siglo XIV, finales del XVI e inicios del XVII, no es parte del ejercicio académico universitario la deconstrucción y el replanteamiento de estas corrientes artísticas para el ejercicio escénico actual.

Entonces, ¿es necesario crear expresiones escénicas modernas a partir de la deconstrucción de antiguas expresiones teatrales?, ¿o debe buscarse el ejercicio teatral a partir de una línea de métodos e investigaciones puramente contemporáneas? Son asuntos que se necesitan formular y resolver.

Podríamos continuar con una línea relacional conforme a las posibilidades de la carrera y las herramientas que esta ofrece, y hacer cuestionamientos a partir de estos puntos.

Otro ejemplo de lo que promete la licenciatura lo encontramos en la página oficial de la universidad, en la siguiente información respecto al campo laboral de la carrera:

El profesional de esta Licenciatura se podrá desempeñar como actor de compañías teatrales privadas, institucionales e independientes, así como en cine, radio y televisión, desarrollar proyectos propios particulares y en grupo. También puede fungir como gestor de cultura en el ámbito público y privado. Pero eso no es todo, los egresados de esta carrera adquieren habilidades para la **dirección de obras teatrales** y su escritura. (<http://denms.uaemex.mx/exorientavirtual/?courses=licenciado-en-artes-teatrales>. 03/07/2024. 10:44h).

Respecto a estas intenciones no podemos manifestar al cien por ciento la efectividad de la enseñanza en relación con el ámbito laboral, pues una vez cumplido el ciclo académico se puede percibir una interrupción del ejercicio escénico por parte de los egresados de la licenciatura. Solo un pequeño porcentaje de pasantes es el que mantiene proyectos escénicos y genera una estructura que le permite presentarse en el terreno toluqueño y/o en distintos puntos del territorio nacional e internacional.

Al echar un vistazo al actual proyecto curricular de la licenciatura (2024), podemos encontrar (hasta 2023) un seguimiento mediante encuestas a los egresados; para este escrito se resaltan dos: una respecto a los egresados y las áreas de trabajo en las que se han desempeñado, y la otra respecto a las prácticas profesionales que eligen. La tabla de egresados arrojó que una mayoría de ellos laboran en espacios que tienen que ver con la formación académica (sin especificar que sea en la praxis del hecho escénico), y por el otro, encontramos una inclinación de los alumnos a realizar las prácticas profesionales mayoritariamente dentro del ambiente universitario, o bien, en espacios ubicados fuera del territorio toluqueño y sus alrededores.

Luego, sería importante cuestionar: ¿sobre qué sistema o estructura social y/o económica se apoyan los objetivos del plan de estudios para que estos sean realizables?, ¿tiene la academia la responsabilidad de crear entes teatrales para el ejercicio escénico que integren una estructura capaz de generar recursos económicos a favor del desarrollo continuo de su labor?

Responsabilidad, como tal, no la tiene, pero si seguimos los objetivos del cuarto plan de estudios, esta parece ser una de las metas implícitas, pues ser considerado un ente transformador del entorno artístico, profesional del teatro y actor capacitado para el ejercicio de conocimientos teórico-prácticos en el ámbito escénico supone un continuo quehacer que requiere de las condiciones idóneas para la creación de las producciones. Entonces, ¿es posible hacer teatro profesional fuera del ámbito académico?

Al abordar el caso en específico de la compañía La Gorgona Teatro, y al revisar las particularidades que aportaron a *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, encontramos los siguientes puntos que dieron viabilidad para lograr una trayectoria de la agrupación dentro y fuera del teatro local:

- Colaboración
- Vinculación
- Constancia en el hecho escénico
- Estructura grupal
- Preparación/especialización
- Financiamiento
- Inversión/reinversión
- Movilidad
- Desarrollo personal
- Análisis del contexto

La creación de un grupo (aquellos con quienes se realiza la labor) es indispensable para el hecho escénico, no solo se trata del hecho convivial en tanto fenómeno escénico efímero, sino también del proceso de desarrollo artístico. Crear una red colaborativa para la expresión teatral otorga la posibilidad de la creación del proyecto escénico.

Si esta red se extiende no únicamente con actrices o actores, sino con equipos de producción, fomento artístico, creación de contenido, gestión cultural, promotoría, creadores artísticos de la misma rama o diferente, etc., se amplían las posibilidades de colaboración del hecho escénico.

Fue así como a través de talleres, festivales, encuentros, muestras, certámenes, y más, La Gorgona Teatro, a partir de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, entabló lazos con distintas personalidades relacionadas de una u otra manera con la expresión escénica al tiempo que mostraba su propuesta de trabajo como compañía independiente, primero con el entorno de la escena local para poco a poco situarse en distintas latitudes.

Continuamente se hace referencia sobre la importancia de la colaboración dentro del hecho escénico (desde creativos, tramoya, instituciones, personal de limpieza y muchas figuras más), asunto que es totalmente cierto. Si el teatro es un hecho convivial y se relaciona con el espectador para navegar una experiencia con la finalidad de empatizar con alguna propuesta, entonces también es necesario encontrar esta comunión con el entorno que rodea al teatro fuera de la escena.

Por otro lado, mantener la vigencia dentro de la teatralidad es importante. Realizar un trabajo continuo de exploración y presentación de proyectos que se apeguen a la línea discursiva del grupo lo obliga a encontrar mecanismos para su desarrollo integral, aunque esto podría verse limitado debido a las necesidades de la vida cotidiana de los integrantes.

La precariedad económica a la que se enfrentan los artistas, sobre todo en el inicio de su carrera profesional, hace necesaria la obtención de fuentes de ingreso para su subsistencia, mayormente en campos coloquialmente catalogados como “trabajos formales”.

Una de las particularidades de La Gorgona Teatro fue que los integrantes dispusieron su tiempo, durante años, específicamente al hecho escénico, esto se pudo aprovechar de manera efectiva para cimentar el trabajo, la imagen y el prestigio del grupo, lo cual dio lugar a la asistencia a varios encuentros, festivales, certámenes y demás, apenas con alguna rotación en su plantilla, lo que llevó a la definición de las labores de cada uno de sus miembros para la cobertura de las necesidades circunstanciales, temperamentos individuales, necesidades artísticas, apoyo de ideas.

Los miembros de La Gorgona Teatro apostaron por la escena sin la certeza del alcance e impacto que tendría el esfuerzo de su labor, ni la seguridad de que toda esa inversión (no únicamente económica) rendiría frutos en algún momento.

En este aspecto la compañía accedió a diversas fuentes de ingresos. Dado que ninguno de los miembros contaba más que con la iniciativa de hacer teatro y no así con los medios de producción autónomos a partir de una zona fértil en la estructura de la escala social, se tuvo que hacer una búsqueda de recursos por medio de diversas convocatorias de nivel local y nacional que otorgaran los medios necesarios para la producción de una propuesta escénica. En el caso de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, como se mencionó anteriormente, fue el estímulo FOCAEM de 2014. A partir de este estímulo el proyecto se puso en marcha.

¿Es entonces que las producciones deben financiarse por medio de los recursos del Estado? Si bien el Estado debe garantizar el derecho a la cultura y las artes, no significa que este sea la única fuente de recursos (aunque sí es la más importante), pues una institución artística cuenta con la capacidad de invertir en las artes y de acercarlas al público a partir de una enorme estructura y equipo de trabajo.

También es importante la longevidad de las propuestas, con ello entramos a cuestiones de temporalidad, identificación y relevancia; si una obra está hecha con un lenguaje, temas y signos de interés contemporáneos es más factible que la vigencia de su representación, así como su rotación en distintos circuitos artísticos, sea mayor.

Es necesario tomar en cuenta los espacios donde la propuesta tiene pertinencia; en el caso de la obra que aquí se aborda, se encontró que los festivales y encuentros comunitarios fueron objetivos que se acomodaron a la estética y el discurso del proyecto.

Con todo esto, cada integrante encontró diversos medios de desarrollo, en concordancia con su rol en la compañía. De manera colectiva e individual se tomaron diversos talleres, diplomados, etc., en función de ciertas necesidades como la dirección, dramaturgia, producción, escenografía, el vestuario, manejo del

cuerpo, de títeres, de máscaras, *clown*, teatro para primera infancia, etc., por mencionar algunos. Esto significó una constante reinversión de diversos recursos para la continua preparación y obtención de conocimientos con los cuales asegurar la vigencia y reinvención profesional, así como la permanencia en las estructuras en las que se mueve la teatralidad, y la remuneración económica a partir de esta.

Encontramos por un lado la búsqueda de conocimientos para nutrir los aspectos poéticos-artísticos de las propuestas escénicas, y por el otro, la necesidad de conocimientos para que estas propuestas tuvieran un desarrollo de su ejercicio de manera remunerada.

Ya lo dice el maestro Yamil Atala en su taller de actuación en doblaje: “El éxito del artista es poder vivir de su arte” (Vía “Meet”. 2/07/2024).

El perfil del egresado de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México es sobre todo de ejecutante escénico; sin embargo, si reconocemos a una compañía artística como una empresa cultural, es indispensable el aumento de conocimientos en materia de producción escénica, mecanismos de producción ejecutiva, instancias gubernamentales y no gubernamentales, figuras fiscales, funcionamiento de la tributación fiscal, leyes, y varios conocimientos más que permitan mayores posibilidades a la praxis de la actividad del teatrista y de los grupos emergentes en medio de un ejercicio laboral remunerable.

¿Es la producción de capital una de las metas del teatro?, ciertamente es una pregunta que puede contestarse según las necesidades de los artistas que lo llevan a cabo. El arte tiene una finalidad expresiva que se vale de una técnica (aunque haya corrientes como el “hamparte”⁵⁸ en la que prima la expresión por encima de todo), la realización de este puede estar sujeta a medios completamente exentos de fines de lucro, así como también puede hacerse con la finalidad de crear

⁵⁸ La palabra *hamparte* es una palabra compuesta: “hampa” (que se refiere a grupo de maleantes) y “arte”. Lo que expresa esta aparente disociación es la idea del arte a partir de un sector “disidente”, del robo de su denominación para la elaboración de obras que posiblemente no sean consideradas como arte a partir de los cánones tradicionales y/o actuales que sustentan a una pieza como artística. En esta línea encontramos obras sustancialmente “conceptuales” o denominadas como “arte” a partir de la autoproclamación de los “artistas”. [Para más referencias consultar el libro “El arte de no tener talento. Revolución hamparte” de Antonioni García Villarán].

mecanismos de ganancias monetarias, después de todo, si una persona estudia medicina lo más lógico es que pretenda cobrar por sus servicios después de la obtención de su título y de un tiempo determinado de estudios. Entonces, ¿por qué estudiar arte a nivel licenciatura no tendría el mismo objetivo?

La teatralidad en la ciudad de Toluca tiene una base sólida de antecedentes dentro de lo académico, múltiples participaciones en festivales, coloquios y encuentros (además ha sido organizadora/sede de algunos otros), por lo que podemos deducir que las posibilidades de proyección nacional con nivel profesional son factibles.

Con el contexto actual es preciso revisar varios puntos para fortalecer el sustento por medio de la expresión artística. Aun con la existencia de la Licenciatura en Artes Teatrales, la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMex, y la reciente creación, en 2024, del Grupo de Teatro Institucional por parte de la Secretaría de Cultura del Estado de México, es necesaria la revisión del entorno y del trabajo colaborativo para el máximo aprovechamiento de las instituciones y la creación de sedes independientes especializadas para la expresión escénica que cuenten con condiciones favorables para su gestión y desarrollo. Lo anterior coadyuva a la favorable creación de públicos, y por ende, de una cultura teatral sólida.

Aquellas personas que inicien en el camino del teatro necesitan imbuirse tanto dentro como fuera de las prácticas locales y absorber el material disponible, lo que implica deconstruir, significar y resignificar conductas y tradiciones del entorno escénico (tanto de las nuevas generaciones como de los veteranos de la escena) para el desarrollo sano del fenómeno teatral, así como entender y aprovechar el momento político y social en el que se desenvuelven.

Un mismo camino no se puede recorrer dos veces, lo que significa que aquello que experimentó una compañía (como puede ser La Gorgona Teatro) para cumplir distintos objetivos laborales y artísticos difícilmente podrá replicarse de la misma manera por las generaciones venideras y tener los mismos resultados. Aunque el camino pueda abrirse para que nuevas compañías lleguen, si se sigue un mismo modelo de producción y/o realización es posible que la repetición del patrón deje

fuera del mapa artístico a muchos creadores escénicos, o en todo caso no sirva, sobre todo si no hay mecanismos sobre los que puedan apoyarse.

El teatro toluqueño se desarrolla de manera constante y favorable en varios aspectos, aun así necesita de la revisión de sus componentes para que las prácticas de los nuevos creadores no queden en su mayoría en experiencias fugaces.

CONCLUSIONES

Para el presente escrito se partió de la hipótesis siguiente: análisis del trayecto académico dentro de la licenciatura en Artes Teatrales de la UAEMex como un espacio que ofrece a los estudiantes las condiciones y conocimientos necesarios para la generación de proyectos escénicos profesionales, en particular con la puesta en escena *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, de la Gorgona Teatro, como objeto comparativo de observación a fin de propiciar la transformación artística y laboral en el Estado de México.

En primera instancia es importante destacar la necesidad del desarrollo actoral acorde al contexto, y la apertura de las vías de adquisición de conocimientos para el crecimiento artístico integral de los estudiantes, primero desde el ámbito académico y luego en el panorama profesional. El uso de las capacidades de los ejecutantes y el refinamiento de la técnica de interés.

Ahora bien, si tomamos en cuenta el recorrido de La Gorgona Teatro a partir del proyecto *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* desde el ámbito profesional, y se lleva a cabo un análisis comparativo con la academia, es posible hallar tanto situaciones favorables como oportunidades de desarrollo para el fortalecimiento de la teatralidad local y su proyección nacional e internacional, para los cuales es necesario el análisis del contexto y el planteamiento de varios cuestionamientos sobre las necesidades actuales y los fines de la expresión escénica.

La Gorgona Teatro, desde su origen, contó durante la etapa académica referente al estilo del Siglo de Oro con la guía de profesores de la Licenciatura en Artes Teatrales, esta guía se caracterizó por la inclusión y funcionalidad de elementos escénicos como el ritmo, los códigos corporales, la duración del espectáculo, la integración en procesos de producción, los espacios poco convencionales de representación escénica fuera de las instalaciones académicas, la actualización/reforzamiento del lenguaje y el acercamiento del mito a contextos cercanos e identificables en el panorama contemporáneo.

Junto a lo anterior se resalta la necesidad que manifestaron los miembros de la agrupación por realizar teatro y la apuesta por un proyecto con resultados a mediano plazo. Los miembros invirtieron recursos y buscaron conocimientos concernientes a lo artístico y lo administrativo.

La formación de una estructura de trabajo dentro de la compañía y la colaboración con personalidades y talentos locales y foráneos fueron igual de importantes, pues cubrieron las inquietudes de cada integrante según las posibilidades contextuales.

La realización de teatro fuera del territorio toluqueño fue indispensable para la evolución de la compañía debido a la formación de vínculos de trabajo, la revisión de la propuesta estética con distintos públicos, y la reafirmación/concientización de los alcances de las expresiones descentralizadas.

Parte de los alcances del proyecto tienen que ver con el contexto social y la impactante imagen que representa la estética de la obra, pues el teatro de calle, los tonos rojos, negros y blancos, y el humor ácido (en ocasiones políticamente incorrecto) generaron la aceptación de la propuesta en diversos circuitos de teatro popular o ambientes festivos. Esto significa que el proyecto estuvo en sintonía con necesidades políticas y artísticas del momento.

Para el contexto del desarrollo del teatro es importante señalar la necesidad de la colaboración del gremio artístico y de aquellos interesados en el arte, así como la búsqueda constante del crecimiento integral de los egresados de la Licenciatura en Artes Teatrales, aunados al ajuste en los modelos estructurales de aprendizaje y práctica del fenómeno teatral.

Así mismo, es necesaria la revisión de las posibilidades de la teatralidad a partir del análisis de la estructura social junto al desarrollo tecnológico transformador de normas de interacción humana y consumo de material artístico. Con ello es importante mencionar los mecanismos de creación que contemplan al público en tanto experiencia estética, tópicos, pertenencia, territorialidad y ambiente político.

La especialización en el entorno escénico es indispensable para la conformación tanto de poéticas como de puestos de acción en áreas diversas de la gestión y

producción escénica, esta especialización se traduce a su vez en el desarrollo de públicos, en la creación de espacios teatrales, y en la generación y gestión presupuestal.

Para continuar con el desarrollo artístico y la generación de saberes es igualmente imperativa la apertura de vías de intercambio de conocimientos acerca de temas diversos y específicos con personalidades especialistas ligadas a la expresión artística en territorio nacional e internacional.

Todo esto debe recaer en un área en específica de acción para la cual se requiere la creación sinérgica de redes de trabajo entre el ámbito público, privado e independiente a favor de espacios de canalización de talentos artísticos, proyectos, eventos y difusión.

Si bien el hecho escénico actual ha abierto distintas posibilidades y rutas de creación, realizarlo como actividad profesional remunerada es aún inviable para la mayoría de los aspirantes pertenecientes a esta área artística, situación que no depende únicamente del ámbito académico, sino que representa un reto entre varios sectores que deben sumar a la expresión escénica local.

EPÍLOGO

El desarrollo del teatro dependerá del tipo de vinculación y estructura realizada entre las generaciones venideras, el ámbito académico, el institucional y los agentes artísticos independientes que resisten —con su quehacer— al contexto mayormente precario de la actividad, y que por mucho tiempo fueron (y aún lo son) exponentes innegables de la cultura teatral local.

Los movimientos que se realizan en la actualidad en torno a la actividad teatral representan acciones a favor de su crecimiento (sin dejar de ser mayoritariamente precarias); por un lado tenemos a la Compañía Universitaria de Teatro, que otorga un sueldo y seguro médico a sus integrantes; así mismo, tenemos al recientemente creado Grupo de Teatro Institucional toluqueño, que también otorga una posibilidad de sueldo digno. La universidad cuenta con un replanteamiento de la currícula de la Licenciatura en Arte Teatral (2024) a partir del análisis de la teatralidad local en comparación con el contexto de otros modelos nacionales e internacionales de enseñanza, al tiempo que toma en cuenta a los egresados de su propia institución a través de una batería de encuesta; también existen grupos que siguen en la práctica de la realización independiente de obras, en búsqueda de espacios locales y extranjeros.

La cohesión de los ámbitos académico, institucional e independiente necesita equilibrarse para que aquellos avances alcanzados puedan permear significativamente en quienes integran este arte y buscan constantemente realizar el ejercicio del teatro, además se requiere de la rotación de puestos para evitar las consecuencias que trae consigo el uso del poder/posición de privilegio a largo plazo y de esa manera evitar la acaparación del capital, y al contrario, contar con las posibilidades de aumentar el alcance de los beneficiarios y de generar más recursos.

El teatro se compone de entes vivos, y como tales, imperfectos. La utopía de la teatralidad en relación con su contexto se basa (sin tener pruebas, pero tampoco dudas) en conceptos como la ética, la empatía, la resiliencia, el sentido de tribu y de pertenencia, la lealtad, la conformación de comunidad y el sentido de

congruencia, esto para que el hambre, los vacíos, miedos, las heridas y envidias, y todo aquello que lleve a un ser humano a realizar actos moralmente cuestionables y en detrimento de su entorno tanto personal como profesional o académico no entorpezcan una labor que es común vociferar que se hace por locura o por amor, y que, según algunos poetas, ambas razones son exactamente lo mismo.

Si después de leer este escrito el lector, lectora o ente capaz de codificar e interpretar símbolos lingüísticos tiene el deseo de desempeñar el trabajo escénico, se le recuerda que debe llevar consigo una dosis sobreabundante de resiliencia, en caso de ser así e insistir en sus intenciones, se le desea “mucho mierda”.

Bibliografía citada

- Artaud, Antonin. (2006) *El teatro y su doble*: Editorial Sudamericana S.A.
- Bayer Tamayo, Alejandro. (2007) *Universidad vs. academia: La esencia del quehacer universitario*: Anfora.
- Barba, Eugenio. (2011) *Más allá de las islas flotantes*: Editorial Gaceta.
- Bercebal, Fernando. (2001) *Taller de Teatro*: Ñaque Editorial.
- Brogliè, Gabriel. (2008) *¿Qué es la academia en el siglo XXI?*: Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas.
- Brook, Peter. (2010) *Más allá del espacio vacío*: Alba Editorial.
- Carrasco, Maribel. (2012) *Niño de Octubre*: Conaculta.
- Ceballos, Edgar. (1999) *El libro de oro de los payasos*: Col. Escenología.
- De Cervantes Saavedra, Miguel. (2005) *Entremeses*: Editorial Porrúa.
- Cruciani Fabrizio y Falletti, Clelia. (1992) *El Teatro de Calle, Técnica y manejo del espacio*. Tr. Beatriz Iacoviello: Editorial Gaceta.
- Diéguez, Ileana. (2014) *Escenarios Liminales*: Paso de Gato.
- Dubatti, Jorge. (2017) *Principios de Filosofía del Teatro*: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral.
- Duvignaud, Jean. (1966) *Sociología del Teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, Néstor. (2001) *Culturas Híbridas*: Editorial Grijalbo 2001.
- Gené, Hernán. (2015) *La Dramaturgia del Clown*: Paso de Gato.
- Grotowski, Jerzy. (2011) *Hacia un teatro pobre*: Siglo XXI Editores.
- Laino, Norberto. (2013) *Hacia un lenguaje escenográfico*: Colihue.
- López Jiménez, Jorge Ruben y Hernandez Jáuregui, Antonio. (2023) *La Aurora del Viento: Cuatro primeros lustros de teatro universitario en Toluca*: Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Macgowan, K. y Melnitz, W. (2004) *Las edades de oro del teatro*: Fondo de Cultura Económica.

Massip, Francese. (1992) *El Teatro Medieval*: Montesinos.

Muguercia, Magali. (1996) *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*: Escenología A.C.

Morales, Tonatiuh. (2009) *El arte del clown y del payaso*: Col Escenología.

Paniagua Reynoso, Betania. (2012) *Hacia la construcción de un Teatro Propio*, Edo. de México: Departamento Editorial de la Facultad de Humanidades de la UAEMex.

Parga, Pablo. (2018) *Investigación creación artística*: INBAL

Ramos Smith, Maya. (2010) *Los Artistas de la Feria y de la Calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1882)*: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Rilke, Rainer Maria. (2005) *Cartas a un joven poeta*: Colofón S.A. de C.V.

Román Calvo, Norma. (2001) *Teatro y Verso, como decir el verso teatral*: Árbol Editorial

De Rueda, Lópe. (1976) *Pasos completos*: Taurus Madrid

De Tavira, Luis. (1999) *El espectáculo invisible, paradojas sobre el arte de la actuación*: Ediciones El Milagro.

Tejerina, Isabel. (1999) *Dramatización y Teatro Infantil*: Siglo Veintiuno Editores.

De Vega, Lópe. (1946) *El amor enamorado*: Colección Austral

Vélez, Ana. (2006) *Teatro ESCOLAR*: Editores Mexicanos Unidos, S.A.

Bibliografía consultada

Brun, Jean. (1997). *Platón y la academia*: Publicaciones Cruz O., S. A.

Comité curricular. (2024) *Proyecto curricular de la licenciatura en artes teatrales 2024*, México: UAEMÉX

Eines, Jorge y Mantovani, Alfredo. (1997) *Didáctica de la Dramatización*: Gedisa Editorial.

Gacia Villarán, Antonio. (2019) *El arte de no tener talento*: Ediciones Martínez Roca.

Gidi, Claudia. (2016) *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*: Paso de Gato.

Gómez Robledo, Atonio. (1996) *Ensayos sobre las virtudes intelectuales*: Fondo de Cultura Económica.

Guzmán Guerra, Antonio. (2005) *Introducción al Teatro Griego*: Alianza Editorial.

Larios Ruíz, Shaday. (2010) *Escenarios Post-catástrofe: Filosofía escénica del desastre*: Paso de gato, Cuadernos de Ensayo Teatral.

Pavis, Patrice. (1987) *Diccionario del teatro Dramaturgia, estética, semiología*. Editorial Paidós: Traducción de Jaume Melendres.

Raluy Poudevira, Antonio. (1985) *Lope de Rueda teatro completo*: Porrúa.

Rodríguez Adrados, Francisco. (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*: Alianza Editorial.

Mesografía.

https://www.youtube.com/watch?v=Wzu_sRnp_8OM Capital 7: Entrevista y video realizado por Capital 7 sobre la obra La Corte de los Bufones. Youtube, La Gorgona Teatro, 28/03/2022)

<https://www.elsoldetoluca.com.mx/cultura/presentaron-funcion-especial-de-la-corte-de-los-bufones-558349.html> Flores, Ruth. “Presentaron función Especial de La corte de los bufones”. El Sol de Toluca, 10/01/2018

<https://www.jornada.com.mx/2017/10/21/cultura/a03n1cul> Flores Soto, Alondra. “Contrastan la dramaturgia de Lope de Vega con la actualidad en México. La Jornada, 21/10/2017

<https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1647582&md5=c53e01a19d144208ddd190b49119bfd&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe> Martínez, Viridiana. : “Compañía toluqueña participará en España”. Reforma, 4/04/2019

<https://www.elsoldetoluca.com.mx/cultura/estrenaran-la-corte-de-los-bufones-en-el-teatro-los-jaguares-280681.html> Pineda, Cecilia. “Estrenan. La corte de los Bufones... En el Teatro los Jaguares”. El Sol de Toluca, 30/07/2017.

<http://edomexinforma.com.mx/presentan-la-obra-de-teatro-la-corte-de-los-bufones-en-el-cervantino/> Redacción Edomex informa. Presentan la obra de teatro “La Corte de los Bufones: paso a paso, la comedia” en el Cervantino . EL EDOMEX INFORMA, 19/10/ 2019

<https://culturizarte.cl/se-inicia-la-31o-version-del-festival-internacional-de-teatro-comunitario-entepola/> Support. “Se inicia la 31° versión del Festival Internacional de Teatro Comunitario Entepola”. Culturizarte.cl, 23/01/2017

<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2017/01/20/hoy-se-inicia-la-31-version-del-festival-internacional-de-teatro-comunitario-entepola.shtml>

Teperman, Johnny. “Hoy se inicia la 31° versión del Festival Internacional de Teatro Comunitario Entepola”. biobiochile.cl, 20/01/2017

<https://mexicoya.com.mx/presentan-la-obra-de-teatro-la-corte-de-los-bufones-en-plaza-borda-de-taxco-de-alarcon/> Zarate, Hansel. "Presentan la obra de teatro La Corte de los Bufones en Plaza Borda de Taxco de Alarcón". México YA, 19/05/2022

<https://www.uv.mx/universo-hemeroteca/62/arte/arte06.htm>

Cruz, Carolina. Mojiganga de Saltabarranca. Uni Verso, el periodico de los universitarios (20/05/2022)

http://www.cienciorama.unam.mx/a/pdf/241_cienciorama.pdf Rubén G. Cárdenas. *La acústica de los teatros Griegos* , 27/11/2024. 23:30h

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342001004900005

Manuel de Pina. La comedia burlesca del Siglo de Oro: *La mayor hazaña de Carlos VI*, Revista Signos, Chile. 10/02/2024. 19:30h

https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_10/12012010_02.htm

Don Sebastian de la Morra, bufón de la corte (28/04/2024, 11:31h)

<http://denms.uaemex.mx/exporientavirtual/?courses=licenciado-en-artes-teatrales>

Página oficial de la Universidad Autónoma del Estado de México. (03/07/2024, 10:44h)

https://vinculacion.cultura.gob.mx/convo_2014/febrero_convo_2014/Resultados_E2014_FOCAEM.pdf

Resultado de la Decimoctava **Convocatoria** del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México del **FOCAEM 2014** (6/07/2024)

ANEXOS

Anexo 1. Lista de certámenes, festivales, encuentros de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*.

- XVIII Jornadas Alarconianas de Taxco Guerrero – 2015
- Muestra Estatal de Teatro Carlos Olvera – 2016
- Muestra Nacional de Teatro (Toluca) – 2016
- 3er Festival de Artes Escénicas. Tlaxcala Cuna del teatro - 2016
- Festival de las Almas (Valle de Bravo) - 2016
- Festival Quimera (Metepéc) – 2016
- Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano. México (Aguascalientes) – 2016
- Función especial en el “Centro Federal de Readaptación Social No. 1, Almoloya” – 2016
- IV Festival de Teatro “Carlos Olvera” (Toluca) - 2016
- Festival Moretón (Tlayacapan) – 2017
- 5º Festival Internacional de Teatro San Miguel de Allende - 2017
- Festival Internacional Cervantino (Guanajuato) - 2017
- Cuarto Festival de Teatro “Carlos Olvera” (Toluca) - 2017
- 9º Moretón Nacional de Teatro (Tlayacapan - Morelos) - 2017
- Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano. Argentina (Buenos Aires) - 2017
- Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano. Chile (Pudahuel) - 2017
- Festival de Teatro de Calle (Zacatecas) – 2017
- Quimera (Metepéc) - 2018
- Festival Internacional de Teatro Universitario FITU (CDMX) - 2019
- Festiva (Toluca) - 2019
- Festival de las Almas (Valle de Bravo) - 2019
- VIII Certamen Barroco Infantil del 42 Festival Internacional de Teatro Clásico (Almagro, España) - 2019
- Feria Internacional del Libro (Toluca) – 2020

La Corte de los Bufones, paso a paso la comedia cuenta también con algunas presentaciones en espacios de la universidad, dentro de las actividades de “Arte y Cultura viva”, así como de “Teatro Panal”, las cuales se llevan a cabo los fines de semana en las instalaciones de la Universidad Autónoma del Estado de México. Así mismo, cuenta también con un par de temporadas en el “Teatro Universitario de los Jaguares”, durante los años 2016, 2017 y 2022 (este último conmemora sus cien representaciones y los diez años de la compañía).

Anexo 2. Galería de imágenes



Imagen 24. Función de *El Huacal de la Farsa* en el *Festival de las Peras*, Ozumba, Edo. de México, 2013. Fotografía: Isauro Sánchez.



Imagen 25. Función callejera de *El Huacal de la Farsa*. Resultado final de la materia Actoralidad con Base en el Siglo de Oro. 2013. Foto: Pamela Otero.



Imagen 26. Develación de placa por cincuenta funciones de El Amor Enamorado, en el Foro Antonio Salgado de la Licenciatura en Artes Teatrales de la UAEMex. Resultado del Taller Puesta en Escena Intermedia. Foto N/A.



Imagen 27. Función en Tenancingo, Edo. de México. Foto tomada después del primer contacto con el público. Ensayo público. 2015. Foto: Dirección de cultura de Tenancingo Edo. Méx.



Imagen 28. Una de tantas funciones en el programa *Arte y Cultura Viva* de la Universidad Autónoma del Estado de México, 2020. Foto N/A



Imagen 29. *La Corte de los Bufones* dentro de las actividades del recorrido con motivo del *Día Mundial del Teatro*, organizado por la UAEMex, 2016. Fotografía: N/A



Imagen 30, 31, 32. Función y convite en el Festival de las XVIII Jornadas Alarcónianas de Taxco de Alarcón. Guerrero, 2015. Plaza central. Fotografía Guadalupe Peña.



Imagen 33, 34. Función especial en el Centro Federal de Readaptación Social No. 1, Almoloya, 2016 (sección femenil). Fotografía: N/A



Imagen 35. Desmontaje posterior a la función en ENTEPOLA, Aguascalientes, México, 2016. Fotografía: Katia Sandoval.



Imagen 36. Función de la “Muestra Nacional de Teatro” (Toluca). 2016. Fotografía: Uriel Solís.



Imagen 37. Función en el 3er Festival de Artes Escénicas. Tlaxcala Cuna del Teatro – 2016. Fotografía: Uriel Solís.



Imagen 38. Función en el Festival Quimera 2016. Fotografía: Festival Quimera.



Imagen 39. Función en el "Festival de las Almas". 2016. Fotografía: Festival de las Almas.



Imagen 40. Fotografía posterior a la función en el 9º Moretón en Tlayacapan – Morelos. 2017. Fotografía: José Solís.



Imagen 41, 42. Convite en calles de Santiago, Pudahuel de Chile. ENTEPOLA – Chile. 2017. Fotografía ENTEPOLA, Chile.



Imagen 43. Fotografía posterior a una función en carpa de circo, dentro de las actividades de ENTEPOLA, Chile, 2017. Fotografía: Uriel Solís.



Imagen 44. Función de cierre de las actividades artísticas y culturales de ENTEPOLA – Chile. 2017. Fotografía: ENTEPOLA Chile.



Imagen 45. Rueda de prensa de *La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia*, rumbo al Festival de Teatro Clásico de Almagro, 2019. Fotografía: Julio Chávez.



Imagen 46. Función de *La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia*, en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, 2019. Fotografía: FITC Almagro.



Imagen 47. Función de La Corte de los Bufones en las XXXV Jornadas Alarconianas de Taxco Guerrero, 2022. Fotografía: Jornadas Alarconianas.



Imagen 48. Develación de la placa de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, con motivo de sus cien representaciones y diez años de la compañía La Gorgona Teatro, en el Teatro Universitario de Los Jaguares, 2022. Fotografía: Norma Carrillo.

Anexo 3. Carteles, publicidad y programas de mano

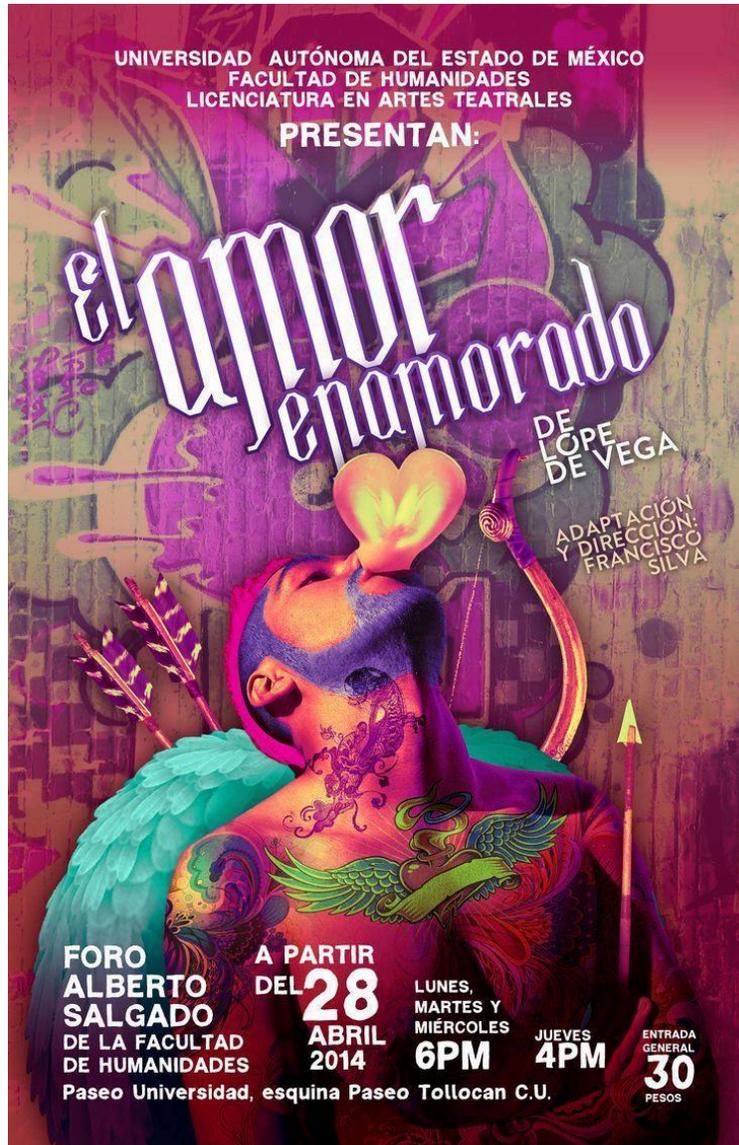


Imagen 49. Cartel publicitario: El Amor Enamorado. Puesta en escena resultado de la materia Taller de Puesta en Escena Intermedia I y Taller de Puesta en Escena Intermedia II, de la Licenciatura en Artes Teatrales de la UAEMex, 2014. Créditos: N/A

sDC
 LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO,
 LA COMPAÑÍA UNIVERSITARIA DE TEATRO UAEM Y
 EL COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS FESTEJOS DEL DÍA MUNDIAL DEL TEATRO

ENTREGA DE LOS RECONOCIMIENTOS JAGUARES 2015

FORMATO DE NOMINACIÓN

Reconocimiento a las propuestas escénicas desarrolladas a lo largo del año 2015 por la comunidad teatral en la ciudad de Toluca.

NOMBRE COMPLETO DEL VOTANTE: Requisitos indispensables para garantizar la no duplicidad de votos. En caso de no contar con él, se anulará automáticamente.

- Mejor puesta en escena infantil
- Mejor puesta en escena 2015
- Mejor puesta en escena proceso académico 2015 (Lic. en Artes Teatrales)
- Mejor dirección
- Mejor escenografía
- Mejor iluminación
- Mejor vestuario
- Mejor sonorización
- Mejor actor en proceso académico (Lic. En Artes Teatrales)
- Mejor actriz en proceso académico (Lic. En Artes Teatrales)
- Mejor actor
- Mejor actriz

60 aniversario UAEM 1956-2016

Una vez contestado el formato, favor de enviarlo al correo electrónico: cutuaem@hotmail.com
 Con el asunto: "Reconocimientos Jaguares 2015".

UAEM | Universidad Autónoma del Estado de México

Imagen 50. Cartel de plantilla de categorías: votación de los Reconocimientos Jaguares 2016. Créditos: UAEMex



UAEM Universidad Autónoma del Estado de México
 "RECONOCIMIENTOS JAGUARES 2015"
 NOMINADOS COMO:

MEJOR ACTOR EN PROCESO ACADÉMICO

"IRVIN GARCÍA"
 "URIEL SOLÍS"
 "PEDRO FARITT"

sDC



UAEM Universidad Autónoma del Estado de México
 "RECONOCIMIENTOS JAGUARES 2015"
 NOMINADAS COMO:

MEJOR ACTRIZ EN PROCESO ACADÉMICO

"PAMELA OTERO"
 "JATNAELY RUIZ"
 "DANIELA SÁNCHEZ"

sDC



UAEM Universidad Autónoma del Estado de México
 "RECONOCIMIENTOS JAGUARES 2015"
 NOMINACIÓN COMO:

MEJOR DIRECCIÓN

"JOSÉ COTERO"
 "OSCAR ALAN DE LA CRUZ"
 "FERNANDO LEAL GALAVIZ"
 "FRANCISCO SILVA"

sDC



UAEM Universidad Autónoma del Estado de México
 "RECONOCIMIENTOS JAGUARES 2015"
 NOMINACIÓN COMO:

MEJOR ILUMINACIÓN

"COSAS DE MUCHACHOS"
 "EL AMOR ENAMORADO"
 "NOCHE DE EPIFANÍA"

sDC



UAEM Universidad Autónoma del Estado de México
 "RECONOCIMIENTOS JAGUARES 2015"
 NOMINADAS COMO:
 MEJOR PUESTA EN ESCENA

"PROFESIONAL"	"PROCESO ACADÉMICO"
"TU CARA EN EL ESPEJO"	"ESTA VIDA ES UN TEATRO"
"NOCHE DE EPIFANÍA"	"EL AMOR ENAMORADO"
"COSAS DE MUCHACHOS"	"NIÑO DE OCTUBRE"

"INFATIL"

"EL SECRETO DE GORCO"
 "RUFUS Y LOS MALIGNÓTROFOS"
 "NIÑO DE OCTUBRE"

sDC



UAEM Universidad Autónoma del Estado de México
 "RECONOCIMIENTOS JAGUARES 2015"
 NOMINACIÓN COMO:

MEJOR VESTUARIO

"NOCHE DE EPIFANÍA"
 "EL AMOR ENAMORADO"
 "DON GIL DE LAS CALZAS VERDES"

sDC



Imágenes 51, 52, 53, 54, 55, 56. Carteles de informe de nominaciones al Reconocimiento Jaguares: "vestuario", "iluminación", "puesta en escena", "actor en proceso", "actriz en proceso" y "dirección", 2016. Créditos: UAEMex

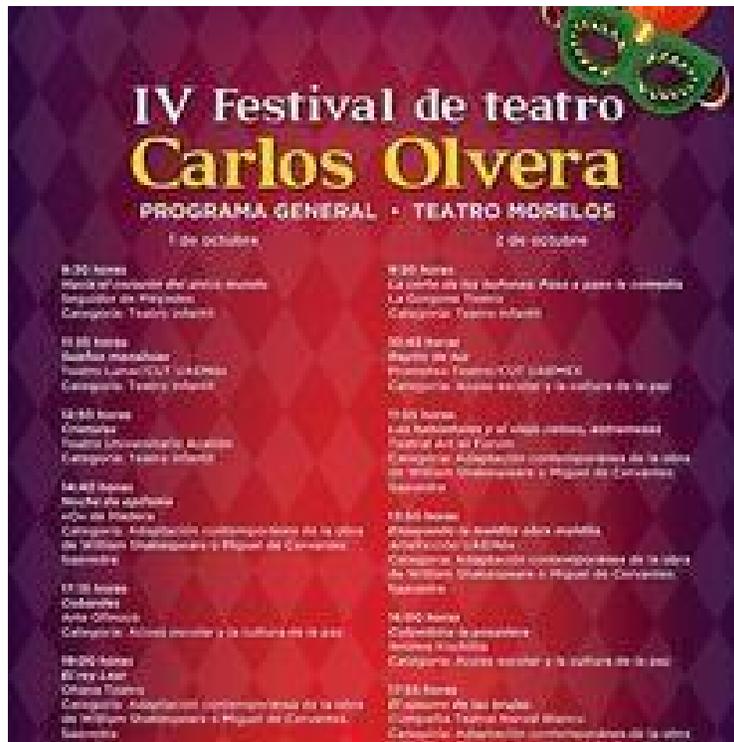


Imagen 57. Sábana de programación: *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, en el IV Festival de Teatro Carlos Olvera, 2016. Créditos: Secretaría de Cultura y Turismo

¡ENTRADA LIBERADA! RECOLETA

31° Festival INTERNACIONAL DE TEATRO COMUNITARIO ENTEPOLA
¡LOS PROTAGONISTAS SOMOS TODOS!

PROGRAMACIÓN FESTIVAL SEDES ITINERANTES RED ENTEPOLA
{ 24 al 27 ENERO }

FESTIVAL DE TEATRO DE RECOLETA
Zócalo de la Municipalidad de Recoleta. Recoleta 2774.

> MARTES 24 de enero
> Desde las 20.00 hrs.
GRUTA TEATRO
"Lío"
> 60 minutos
> México

> VIERNES 27 de enero
> Desde las 20.00 hrs.
LA GORGONA TEATRO
"La Corte de los Bufones"
> 60 minutos
> México

Organiza: FUNDACIÓN ENTEPOLA teatro y comunidad

Financian: Gobierno Regional de Aysén, Pudahuel

Imagen 58. Publicidad: *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* dentro de la programación de ENTEPOLA, sede en Chile, 2017. Créditos: ENTEPOLA



Imagen 59. Publicidad: Cartel promocional para el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano, con sede en Argentina (ENTEPOLA), 2017. Créditos: ENTEPOLA



Imagen 60. Publicidad impresa: Cartel promocional impreso para el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano con sede en Argentina (ENTEPOLA), 2017. Créditos: Néstor Zepeda

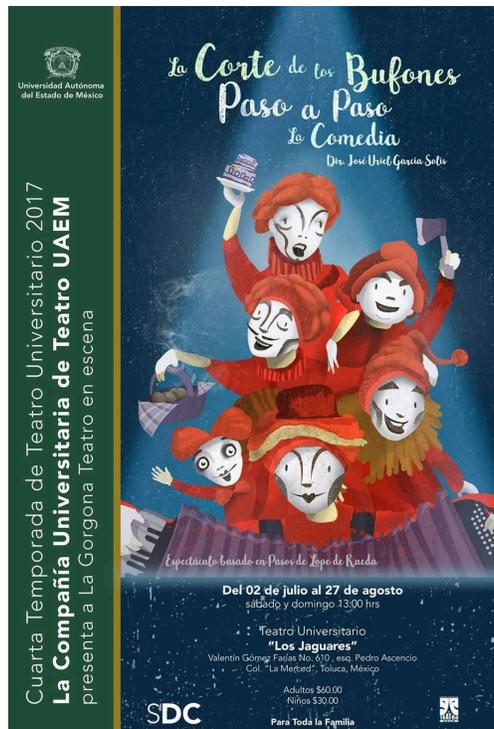


Imagen 61. Cartel de publicidad: publicidad de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* en su temporada bimestral dentro de la programación de la Compañía Universitaria de la UAEMex, 2017. Créditos: La Gorgona Teatro

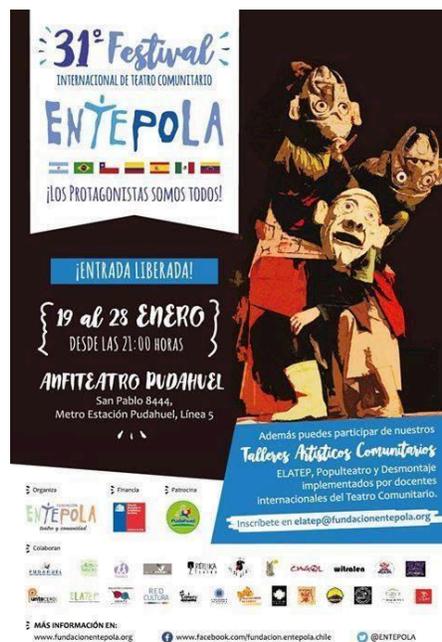


Imagen 62. Cartel de publicidad: *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* en el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA), 2017. Créditos: ENTEPOLA

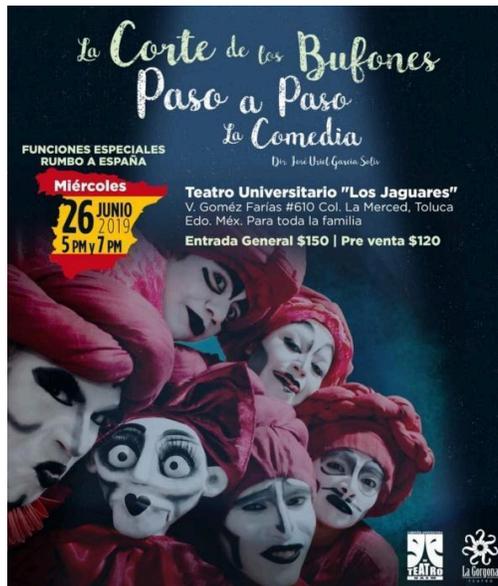


Imagen 63. Cartel promocional: Función especial de *La Corte de Los Bufones: paso a paso la comedia* para obtener fondos para el viaje a Almagro, España, para el Festival de Teatro Clásico 2019. Créditos: a quien corresponda

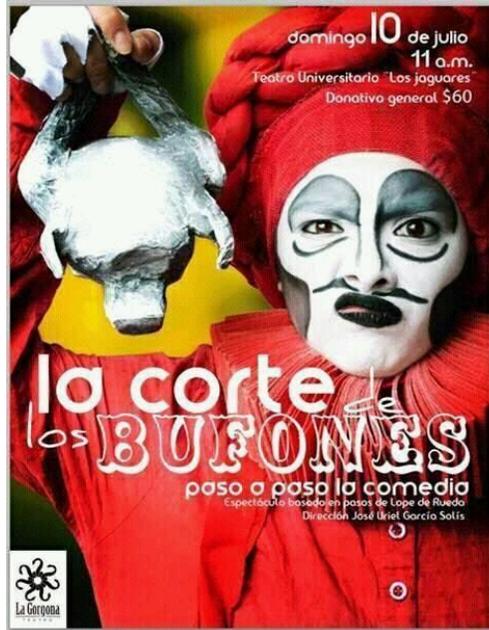


Imagen 64. Cartel de publicidad: funciones especiales en Toluca para recaudar fondos para el viaje al Festival de Almagro, España 2019, dentro del certamen barroco infantil. Créditos: a quien corresponda



Imagen 65. Imagen de programación: *La Corte de los bufones: paso a paso la comedia*, en la Feria Nacional de San Marcos (FNMS), Aguascalientes, 2018. Créditos: ICA



Imagen 66. Imagen de programación: de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro España, en el certamen Barroco Infantil. 2019. Créditos: Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico



Imagen 67. Imagen de programación: *La corte de los bufones: paso a paso la comedia* en la programación del Festival de Teatro Clásico de Almagro, en la división de Barroco Infantil, 2019. Créditos: Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico



Imagen 68. Imagen publicitaria de los resultados de la final del Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU) 2019. Créditos: Teatro UNAM



Imagen 69. Programación: *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* en la programación del Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU), 2019. Créditos: Teatro UNAM



Imagen 70. Imagen publicitaria del Festival de las Almas y la participación de *La Corte de los bufones: paso a paso la comedia*, 2019. Créditos: Festival de las Almas

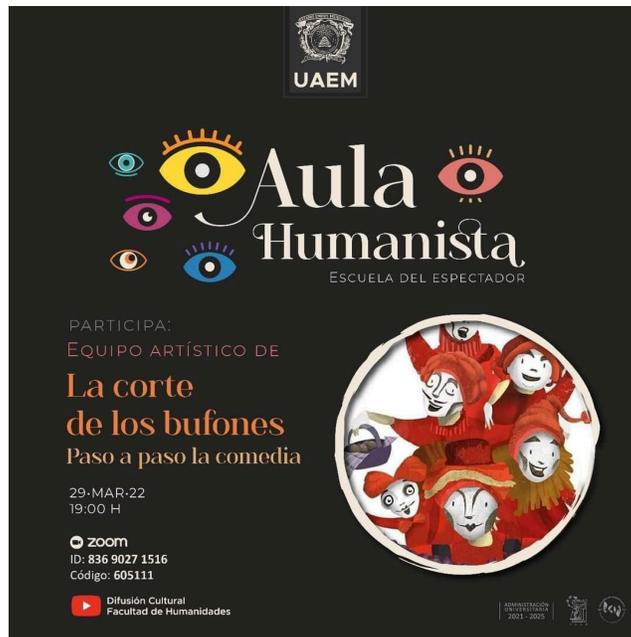


Imagen 71. Imagen publicitaria: *La corte de los bufones: paso a paso la comedia* en charla virtual, Aula Humanística de la UAEMex, 2022. Créditos: UAEMex



Imagen 72. Cartel publicitario de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia* en las XXXV Jornadas Alarconianas de Taxco, Guerrero, 2022. Créditos: Jornadas Alarconianas

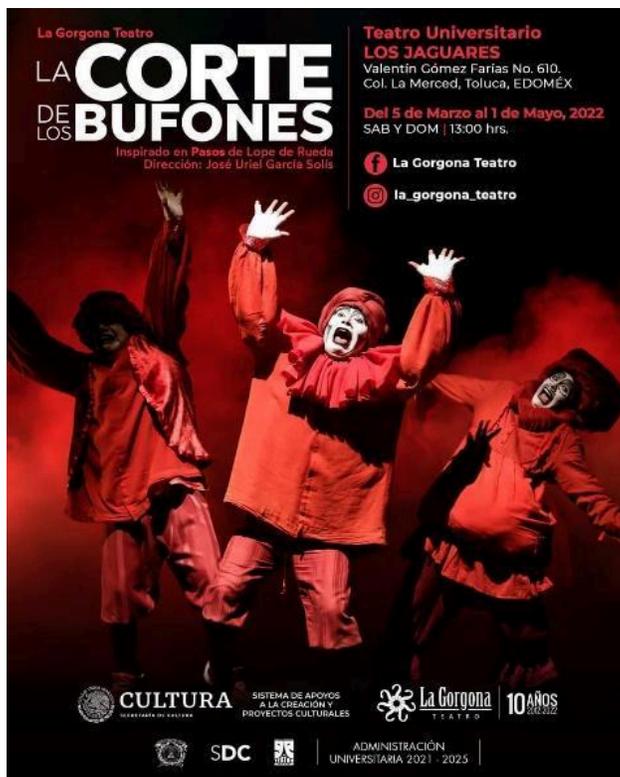


Imagen 73. Cartel publicitario: Temporada de *La Corte de los Bufones: paso a paso la comedia*, en el Teatro Universitario de los Jaguares, 2022. Créditos: La Gorgona Teatro

Anexo 4. Notas periodísticas

<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2017/01/20/hoy-se-inicia-la-31-version-del-festival-internacional-de-teatro-comunitario-entepola.shtml>

Teperman, Johnny. "Hoy se inicia la 31° versión del Festival Internacional de Teatro Comunitario Entepola". biobiochile.cl, 20/01/2017.

<https://culturizarte.cl/se-inicia-la-31o-version-del-festival-internacional-de-teatro-comunitario-entepola/> Support. "Se inicia la 31° versión del Festival Internacional de Teatro Comunitario Entepola". Culturizarte.cl, 23/01/2017.

<https://www.elsoldetoluca.com.mx/cultura/estrenaran-la-corte-de-los-bufones-en-el-teatro-los-jaguas-280681.html> Pineda, Cecilia. "Estrenan. La corte de los Bufones... En el Teatro los Jaguares". El Sol de Toluca, 30/07/2017.

<http://mexiconuevaera.com/cultura/arte/2017/08/15/lo-mejor-de-la-cultura-del-estado-de-mexico-en-el-cervantino> Support. "Lo Mejor de la Cultura del Estado de México en el Cervantino. México Nueva Era, 15/08/2017.

<http://ljz.mx/2017/09/25/del-14-al-22-de-octubre-16-festival-internacional-de-teatro-de-calle-en-zacatecas-participaran-14-agrupaciones/> Ríos, Alma. "Del 14 al 22 de octubre, 16 Festival Internacional de Teatro de Calle en Zacatecas; participarán 14 agrupaciones y una banda de rock". La Jornada Zacatecas, 25/09/2017.

<https://impulsoedomex.com.mx/teatro-mexiquense-en-camino-a-argentina/> IMPULSO/Redacción. "Teatro Mexiquense en camino a Argentina". Impulso, 4/10/2017.

<https://www.digitalmex.mx/cultura-y-espectaculos/story/1585/la-gorgona-teatro-del-estado-de-mexico-en-el-cervantino> Redacción. "La Gorgona, teatro del Estado de México en el Cervantino". Digitalmex, 12/10/2017.

<https://imagenzac.com.mx/gente/lope-de-rueda-presente-en-el-fitc-con-la-gorgona-teatro/> Torres, Daniel. "Lope de Rueda presente en el FIC con La Gorgona Teatro". Imagen Zacatecas, 18/10/2017.

<https://edomex.quadratin.com.mx/se-presento-la-corte-los-bufones-paso-paso-cervantino/> Redacción Quadratín. “Se presentó La Corte de los Bufones: paso a paso en el Cervantino”. Quadratin, 20/10/2017.

<https://www.jornada.com.mx/2017/10/21/cultura/a03n1cul> Flores Soto, Alondra. “Contrastan la dramaturgia de Lope de Vega con la actualidad en México. La Jornada, 21/10/2017.

<https://asisucede.com.mx/la-corte-de-los-bufones-paso-a-paso-la-comedia-llega-al-cervantino/> Palma, Cecilia. “La Corte de los Bufones: Paso a paso la comedia llega al Cervantino”. Así sucede, 28/10/2017.

<https://www.elsoldetoluca.com.mx/cultura/presentaron-funcion-especial-de-la-corte-de-los-bufones-558349.html> Flores, Ruth. “Presentaron función Especial de La corte de los bufones”. El Sol de Toluca, 10/01/2018.

<https://aescenateatro.net/2018/04/cartelera-teatral-en-la-fnsm-2018/> Orduña, Julieta. CARTELERIA TEATRAL EN LA FNSM 2018. Aescenateatro, Abril/2018.

<https://www.ordenadorpolitico.com/compania-mexiquense-en-el-festival-internacional-de-teatro-clasico-de-almagro-espana/> Redacción Ordenador Político. “Compañía mexiquense en el festival internacional de teatro clásico de Almagro, España”. Ordenador Político, 04/04/2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=g8Wed4lyVY8> Redacción Nuestro mundo online. “Compañía mexiquense en el festival internacional de teatro clásico de Almagro, España”. Nuestro mundo online, 4/04/2019.

<https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1647582&md5=c53e01a19d144208ddda190b49119bfd&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe> Martínez, Viridiana. : “Compañía toluqueña participará en España”. Reforma, 4/04/2019.

<https://www.pressreader.com/mexico/el-sol-de-toluca/20190405/282926681763584> Méndez, Lizbeth. “Compañía de teatro mexiquense se va a España”. Pressreader-El Sol de Toluca, 5/04/2019.

<https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1647567&md5=6bff85deaa1f159d6d6f8da0636fe3a4&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>

Martínez, Viridiana. “Compañía toluqueña participará en España”. El norte, 19/04/2019)

<http://www.almagro.es/ayuntamiento-de-almagro/noticia/el-festival-internacional-de-teatro-clasico-presento-los-certamenes-almagro-off-y-barroco-infantil-en-la-estacion-de-metro-de-chamartin> Redacción Ayuntamiento de Almagro. “El Festival Internacional de Teatro Clásico presentó los certámenes Almagro Off y Barroco Infantil en la estación de Metro de Chamartín”.

Ayuntamiento de Almagro, 14/05/2019.

<https://www.elimparcial.es/noticia/202749/cultura/el-festival-de-almagro-baluartedel-teatro-del-siglo-de-oro-con-49-estrenos.html> E.I. “El Festival de Almagro, baluarte del teatro del Siglo de Oro con 49 estrenos”.

El imparcial, 17/05/2019.

<https://transeuntemx.com/2019/06/13/uaem-exporta-teatro-espana/> Redacción. “UAEM exporta teatro a España”. Transeunte, 13/06/2019.

<http://nuevoenlace.mx/uaem/2019/06/13/19369/> Redacción Nuevo Enlace. “UAEM, Presente en Festival Internacional de Teatro. Nuevo Enlace. 13/06/2019.

<https://www.masescena.es/reportajes/festival-internacional-de-teatro-clasico-de-almagro-resaca-de-la-primera-quincena/> Luengo, Antonio. “Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro – Resaca de la primera quincena”. Masescena 8/10/2019.

<http://edomexinforma.com.mx/presentan-la-obra-de-teatro-la-corte-de-los-bufones-en-el-cervantino/> Redacción Edomex informa. Presentan la obra de teatro “La Corte de los Bufones: paso a paso, la comedia” en el Cervantino . EL EDOMEX INFORMA, 19/10/ 2019.

<https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-compania-de-teatro-la-gorgona-acerca-una-orig> Redacción Secretaria de Cultura. “La compañía de Teatro La Gorgona acerca una original propuesta teatral a jóvenes audiencias“. Secretaria de Cultura, 23/03/2020.

<https://essenzaartisticarevistadigital.wordpress.com/2020/03/23/la-compania-de-teatro-la-gorgona-una-original-propuesta-teatral/> Redacción Essenza. “La compañía de

teatro la Gorgona una original propuesta teatral”. Essenza Revista Digital. 23/03/2020).

<https://www2.toluca.gob.mx/preparan-en-toluca-sexta-edicion-de-la-feria-internacional-del-libro-del-estado-de-mexico/> Redacción Ayuntamiento de Toluca. “Preparan en Toluca sexta edición de la Feria Internacional del Libro del Estado de México”. Toluca Capital, 23/09/2020.

https://www.youtube.com/watch?v=Wzu_sRnp_8OM Capital 7: Entrevista y video realizado por Capital 7 sobre la obra La Corte de los Bufones. Youtube, La Gorgona Teatro, 28/03/2022)

<https://mexicoya.com.mx/presentan-la-obra-de-teatro-la-corte-de-los-bufones-en-plaza-borda-de-taxco-de-alarcon/> Zarate, Hansel. “Presentan la obra de teatro La Corte de los Bufones en Plaza Borda de Taxco de Alarcón”. México YA, 19/05/2022.

<https://poderedomex.com/gran-desarrollo-del-teatro-en-toluca-desde-los-anos-60/>

Solleiro, Arantxa. “GRAN DESARROLLO DEL TEATRO EN TOLUCA DESDE LOS AÑOS 60”. PODER EDOMEX, 23/01/2024.

Anexo 5. Registros visuales y audiovisuales en la web

https://youtu.be/2cSehkCwY1k?si=UTGGZ_NdniFFwwxf

El Amor Enamorado [2014]. Youtube. Francisco Silva, 2017.

<https://youtu.be/UeMJszmpAyU>

Clip, fragmento de función del Huacal de la Farsa en el parque metropolitano bicentenario 2014. Youtube. Nestor Zepeda Puebla, 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=LVCWApoQpdl&feature=youtu.be>

Paso a Paso la Comedia - La tierra de Jauja (LaGorgona). Youtube. 1nuzp, 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=-vu2vdR4cGU&feature=youtu.be>

Paso a Paso la Comedia - La generosa paliza (LaGorgona) Youtube. 1nuzp, 2015

<https://www.mexicoescultura.com/actividad/131511/xxviii-jornadas-alarconianas-2015-lunes-25-de-mayo-2015.html> XXVIII Jornadas Alarconianas 2015 - Lunes 25 de

Mayo 2015. México es Cultura 25/05/2015.

<https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/ninos/programa-para-ninos-del-festival-internacional-cervantino> Programación de teatro infantil en el

Cervantino. Time Out Mexico, 14/09/2017.

<https://zacatecasonline.com.mx/que-hacer/60742-programa-teatro-calle-2017>

(Programa del Festival Internacional de Teatro de Calle Zacatecas 2017. Zacatecas Online, 06/10/2017.

<https://daonvip.wixsite.com/radiozac/single-post/2017/10/11/la-corte-de-los-bufones-paso-a-paso-la-comedia> La Corte de los Bufones paso a paso la comedia. wixsite,

11/10/2017.

<https://www.mexicoescultura.com/actividad/175128/la-corte-de-los-bufones-paso-a-paso-la-comedia.html> Programa de Festival Internacional Cervantino. México es cultura, 18/10/2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=v19bm2j8vkw> La Corte de los Bufones. Youtube, Vp Producciones, 22/10/2017.

<http://www.aguascalientesentumano.com/negocio/18174e391c625157e53681c5b2bcb714a514-TEATRO-ANTONIO-LEAL-Y-ROMERO> Programación de la feria de san marcos. Aguascalientes en tu mano, 04/2018.

https://www.youtube.com/watch?v=dgO7XTh8_nA "LA CORTE DE LOS BUFONES: PASO A PASO LA COMEDIA Barroco Infantil". Youtube, Festival de Almagro, 27/05/2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=eMWUIQp-Lg0> "La corte de los bufones: Paso a paso la comedia #Almagro42". Festival de Almagro, 12/07/2019.

<https://es-la.facebook.com/FITU.UNAM/videos/finalista-categor%C3%ADa-c3la-corte-de-los-bufones-paso-a-paso-la-comedia-universidad-/530480177460120/>

FINALISTA | CATEGORÍA C3 "La corte de los bufones:paso a paso la comedia" | Universidad Autónoma del Estado de México #FITUXXVI". Facebook, Festival Internacional de Teatro Universitario / FITU, 13/02/2019.

<https://www.culturaltv.es/eventos/ver/nmyztazw> La corte de los bufones/Almagro. CulturalTv, 12/07/2019.

<https://festivaldelasalmas.com/es/evento/la-corte-de-los-bufones/> La Corte de los Bufones. Festival de las Almas, 2/12/2019.

https://www.youtube.com/watch?v=n84bii_UvF4 "la corte de los bufones 2". Youtube, Adrian García Puente 26/01/2020.

<https://www.instagram.com/p/Bt8ueU0Hfi2/?hl=es-la> La corte de los bufones: paso a paso la comedia / Grupo La Gorgona Teatro Huellas de manglar / Grupo Arrecife Teatro Idiotas contemplando la nieve / Nona Teatro Los caracoles estresados / Grupo Gesteatro. Instagram, Cultura UNAM 16/02/2019.

https://twitter.com/cultura_mx/status/1150772770164244481 En España, dentro del programa del @festivalalmagro en el que México tiene una fuerte presencia, la compañía mexicana La Gorgona Teatro presentó el montaje de La corte de los bufones, de Lope de Rueda, en una versión de José Uriel García Solís. X, @culturamx, 15/07/2019.

https://www.facebook.com/watch/live/?v=2805611152875348&ref=watch_permalink

Obra de teatro "La corte de los bufones". Facebook, Secretaría de Cultura y Turismo, 27/09/2020.

https://www.facebook.com/mardenoticiasguerrero/videos/taxco-obra-la-corte-de-los-bufones/601300727558068/?locale=ms_MY #Taxco | Obra "La Corte de los

bufones". Facebook, Mar de Noticias Guerrero, 18/05/2022.

<https://www.instagram.com/p/C5EWUjrpPs/?igsh=dGR5eG8ycW1jM2xk>

¡Cuéntanos tu anécdota en comentarios! Sigamos celebrando el #DíaMundialDelTeatro. Instagram, teatrounam, 27/03/2024.

Anexo 6. Testimonios

Este apartado corresponde a los testimonios a petición del escritor para redondear de mejor manera lo expuesto, a través de las perspectivas de dos integrantes que conforman la plantilla base de La Gorgona Teatro.

Daniela López

La Corte:

Al inicio se me planteó el orden de los pasos y luego los personajes.

Recuerdo un poco que se hizo el trazo, al menos de la tierra de Jauja, luego... en un ensayo en el museo de Numismática me entregaron a Lala y me dijeron que explorara con ella.

La verdad nunca había usado títeres, entonces practiqué el mecanismo de las cuerdas, me veía en el espejo de mi casa, luego me iba a los espejos de la facultad y también me ponía a ver los movimientos de Lala, la primera en decirme fue la China, quien creó a Lala, cómo hacer que un títere se viera triste o así.

Creo que si me hubieran dicho que era un poco como usar máscara, lo hubiera entendido un poco más rápido.

Luego empezaron los ensayos con Lala, yo pensaba ponerle una voz suave porque ya Lala daba una imagen fuerte, pero resultó ser una voz muy de caricatura, literal. Me inspiré en la voz de Benito Bodoque, por eso, al principio, Lala tenía una cadencia muy del Estado de México, chilanga.

Poco a poco empezó a fluir la voz, sobre todo con las funciones en calle, porque la voz se tenía que potenciar y entonces ahí fue donde se terminó de volver orgánica.

Al mismo tiempo, eso generó algo en el público con Lala, donde se sentían en confianza con ella, Y entonces eso ayudó al carácter de Lala, que empezó a ser muy honesto y al mismo tiempo inocente. Era quien llevaba al público en las historias, a pesar de no estar todo el tiempo.

Con el Señor Betabel sí había una cuarta pared que se establecía en momentos, siento que para que los otros dos personajes, los ladrones, pudieran establecer su conexión con el espectador y hacerlo cómplice del robo.

Sentí importante exagerar el gesto lo más posible. Al mismo tiempo, la botarga me obligaba a hacer lo mismo con el cuerpo. Entonces implementé el deformar tanto el gesto que se pasa al cuerpo por instinto, así fue como salió el carácter del Señor Betabel en la tierra de Jauja.

Para el segundo paso.

En ese respecto, a Lala fue tomarle la seriedad y la importancia a lo que se estaba denunciando, la violencia infantil, haciendo más evidente el carácter de Lala, la honestidad y la inocencia. Creo que el uso de las "cabezas" ayudaba a hacer que no fuera tan fuerte lo que sucedía. Ahí encontré que hay movimientos que te ayudan con el títere, a reacomodar la mano, a descansar un poco; y entonces lo volví un tic en Lala, supe que, como manipuladora, tenía que hacer el mecanismo a mi modo, que fuera lo más cómodo y funcional para mí. Entonces le cortaba al palo, o se le llegó a poner una lija de agua.

También tuve que ejercitar los dedos y el brazo para poder manipular de mejor manera. Tomé talleres de títeres y aprendí y entendí la importancia de la respiración en escena, y que en los títeres es lo que los mantiene vivos, no es necesario llenarlos de movimientos todo el tiempo.

Eso complementó el carácter de Lala.

En el paso final, entendí la importancia del juego en escena, seguí con lo de modificar el gesto para así modificar el cuerpo y encontrar un carácter. En este personaje era más ligero, incluso al caminar. Entendí que es importante generar una conexión con el espectador para que tenga la confianza de participar e incluso subir a escena, y darle la seguridad, aun dentro del juego, de que todo va a estar bien. Arriba en escena se le decía al espectador que no se preocupara.

Para el cierre era una parte importante, que creo tenía mucho que ver con el encanto de la Corte, agradecerle al público. Generar ese momento después del todo.

Así que eso es lo que queda de la Corte, un momento de juego y de compartir, de darle la seguridad al espectador de estar y de poder reír o incluso gritar cuando era el último paso.

9 de Mayo de 2024. Vía Whatsapp.

Julio Chávez

“La corte de los bufones”, retoma el formato de las compañías itinerantes del Siglo de Oro Español, pequeñas compañías teatrales que viajaban de poblado en poblado, a pie o en carretas, ofreciendo representaciones populares en los asentamientos rurales. En esta obra, los bufones, personajes que en su carácter grotesco manifiestan la peculiaridad de su belleza, representan los “pasos” de Lope de Rueda, piezas cortas de carácter cómico y popular que servían de entreactos en las representaciones de otras piezas teatrales, utilizando recursos tales como actuación, danza, música, títeres y acrobacia. Los bufones, personas de aspecto grotesco, señaladas por sus deformidades, cuerpos desproporcionados y alejados de los convencionalismos de belleza, fueron confinados a convertirse en una atracción, no solo para la corte de los reyes y nobles sino también para el resto de la población, de ahí que la fascinación que lograron obtener estos seres imperfectos les concediera la libertad de hablar cínicamente de lo que el resto tenía que callar, les otorgó cierta licencia poética. El bufón, por lo tanto, tiene la capacidad de exponer los vicios de carácter de los seres humanos que lo rodean y además es libre de hacerlo sin temor a una reprimenda severa, puesto que su carácter lo hace tan encantador que es imposible ser severo. El montaje se vale de tal figura para, a través de la composición dramática, hacer una crítica de los vicios de carácter de la sociedad misma, pero haciéndolo de una forma cómica, divertida y lúdica para mantener atentos a chicos y grandes, sobre todo para que las jóvenes audiencias tengan un mecanismo para encontrar en los textos clásicos el reflejo de su realidad y de la vida cotidiana.

La propuesta de vestuario para esta puesta en escena busca los siguientes objetivos:

- Permitir que el intérprete pueda construir un personaje mediante la exageración de ciertos volúmenes en partes específicas de su cuerpo, obligándolo a que la expresividad y el lenguaje corporal se potencialicen y tengan congruencia con la

articulación de signos psicofísicos extracotidianos correspondientes a la figura de un bufón.

- Dar unidad al conjunto de personajes, unificando el color del vestuario para potencializar la caracterización de cada personaje y hacer que se destaque cada uno dentro del conjunto.
- Ofrecer al público un impacto visual que despierte sus sentidos y, en consecuencia, el interés por la representación.

12 de Mayo de 2024, Texto en Word.