



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

FACULTAD DE MÚSICA



CENTRO
UNIVERSITARIO DE
TEATRO
UNAM

El ensamble rítmico de la colectividad actoral en la
puesta en escena *Ya no sé qué hacer conmigo*



Proyecto de Informe Académico

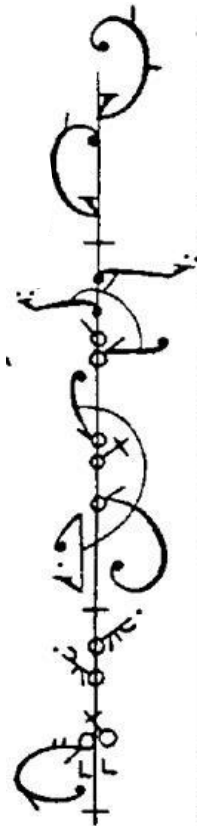
Licenciatura en Teatro y Actuación

Presenta:

Rodrigo Natanael Ríos Aguirre

Asesor:

Sergio Bátiz Fernández



Ciudad de México

2019-2021

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

A mi mamá Lídice que siempre me ha impulsado a no bajar la guardia y a confiar en mis virtudes, por darme vida y nombre.

A mi papá Alberto por enseñarme a disfrutar las cosas con pasión y saber que se puede ser una mejor persona cada día, además de toda la música.

A mi hermano Paulo que sin él no estaría en el lugar en el que estoy y por ser un ejemplo de lo que se puede lograr.

A mis perros Mina, Cougar, Nena y Greñas que son y serán por toda mi vida mi fuente de felicidad.

A mi tío Pancho por haberme acobijado incondicionalmente durante 4 años.

A mi tío Fernando, mi tía Marianita y a mi tía Claudia que estuvieron para mí cuando lo necesité.

A Orchestra Artes Escénicas por enseñarme a gatear en el teatro.

A Laura Almela, Israel Islas, Gema Aparicio, Rodolfo Obregón, Marisela Martínez, Alaciel Molas, Mayra Sérbulo, Edgar Valadez, Tania González, Lorena Glinz, Anabel Rodrigo, Guillermo Revilla, Óscar Serrano, Priscila Imaz, Mario Espinosa, Erwin Veytia, Atanasio Cadena, Raúl Kaluris, Irma Montero, Medín Villatoro, Rodrigo Espinosa, Jeanette Macari, Jorge Ávalos, Francisco Álvarez, Zaira Concha, Miguel Ángel Barrera, Antonio Peña, Alicia Martínez, Marisa de León, Alberto Villarreal, Dulce Trejo, Hugo Arrevillaga y Clarissa Malheiros por su sabia guía, retroalimentación y todo lo compartido durante mi estancia en el CUT.

A Tere, Cristi, Daniel, Alfredo, Javi, Edith por sostener el CUT detrás del telón.

A Sergio Bátiz por aceptarme, acompañarme, escucharme y aportarme en todo el recorrido para concretar este trabajo.

A Teatro de Ciertos Habitantes por permitirme jugar en su arenero y darme esperanza.

A mi grupo por ser rebelde, cuestionar todo y permitirse jugar en el escenario.

A Alejandro que siempre me recordó mis fortalezas.

A Aarón por escucharme, apoyarme y acompañarme con su fiel amistad.

A Irma por darle calor a mi alma que había estado extraña de querer, agradezco haber existido al mismo tiempo que tú.

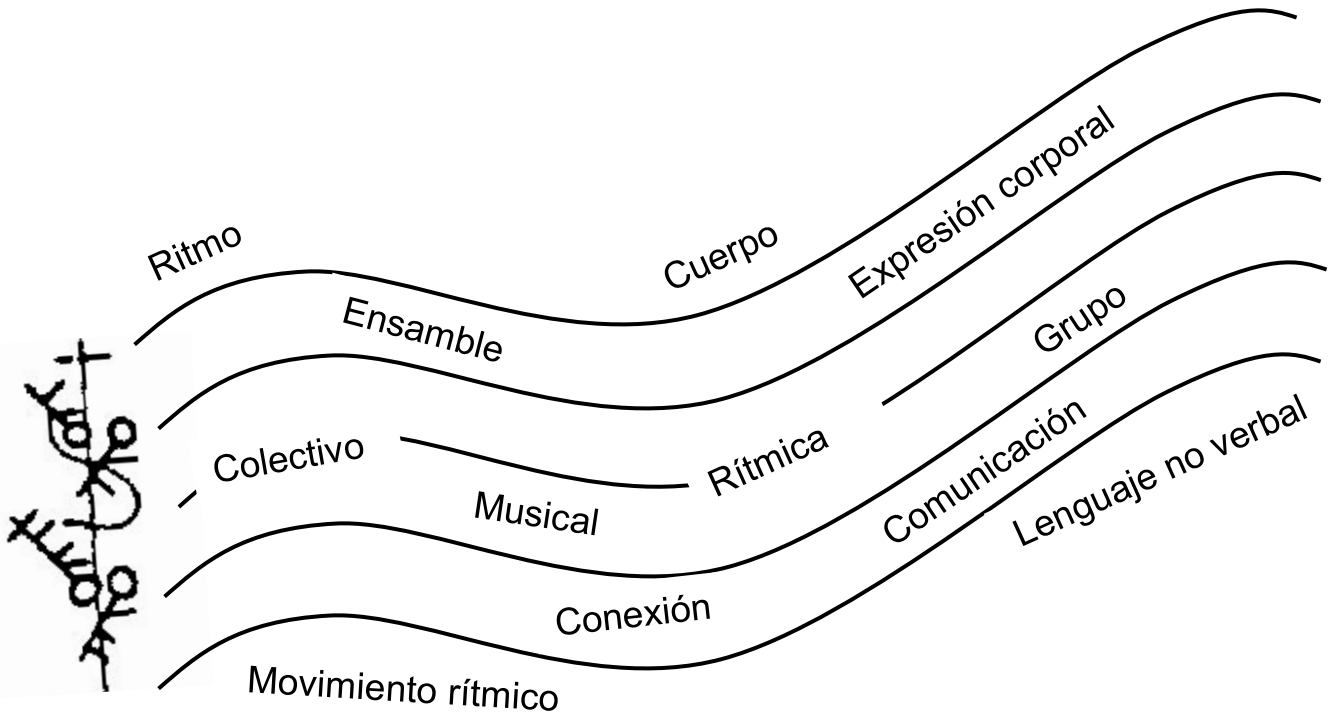
A las personas artistas que se sobreponen a las adversidades.

Al teatro y la actuación.

RESUMEN

Este informe académico pretende abordar el tema del ritmo y su repercusión teatral en el proceso de conformar un colectivo actoral y así lograr una puesta en escena que tenga sus bases en el trabajo con el cuerpo en ritmo. La principal razón que motiva a esta investigación es la de desarrollar una forma alternativa de practicar y provocar la actuación en colectivo con la intención de utilizar los cuerpos en ritmo para proyectar un discurso que sea más perceptible y que enriquezca el trabajo con la incorporación del texto. Mediante un estudio descriptivo y correlacional, se desarrollará el análisis del ritmo junto con la expresión corporal y la comunicación no verbal dentro del contexto del montaje *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* bajo la dirección de Hugo Arrevillaga. Al tratarse de un montaje de titulación, la óptica será etnográfica con el fin de observar directamente al grupo de actrices y actores en su trabajo rítmico corporal durante el período de ensayos, montaje y funciones. Se hará un recuento de las materias que incluyeron el trabajo con el ritmo y que fueron cursadas por la generación 2017-2021 durante los tres años formativos dentro del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. El marco teórico conceptual estará definido a partir de la incidencia de la Rítmica que propone Émile Jaques-Dalcroze y sus nociones del movimiento rítmico en los cuerpos. Paralelamente, se tomarán las definiciones del ritmo que existen dentro del equipo creativo, así como de diversas personas teóricas que han aportado sus conceptos desde el teatro y la música. El interés de este informe académico está puesto en abarcar a un grupo de personas en el que se habite un ritmo que detone un lenguaje corporal y sea mediante este que exista una forma de producir y reproducir un proyecto teatral.

Palabras clave



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
1. LA PRESENCIA DEL RITMO: DE LA MESA A LA ESCENA	1
1.1 LOS HABLADORES DEL RITMO	2
1.1.1 DESHILACHANDO A RITMO EL RITMO.....	8
1.2 LA LUPA A UTILIZAR: LA RÍTMICA DE DALCROZE	12
1.2.1 TENEMOS QUE HABLAR DE LO QUE SUCEDE: LA PROBLEMÁTICA	15
1.2.2 LOS FENÓMENOS INMERSOS	17
1.3 EL ATISBO DE UN LENGUAJE NO VERBAL	19
1.3.1 HABLAR DE LENGUAJE NO VERBAL DESDE LA ESCENA TEATRAL	21
1.4 DE LO NO VERBAL A LA EXPRESIÓN CORPORAL	23
1.4.1 LA VISIBILIZACIÓN DEL RITMO EN LA EXPRESIÓN CORPORAL	26
1.4.2 EL TRABAJO CORPORAL COMO MEDIO DE ENSAMBLE	28
1.5 EL PUNTO DE CONEXIÓN Y COMUNICACIÓN DEL RITMO ...	30
2. LA CONSTRUCCIÓN DE <i>YA NO SÉ QUÉ HACER CONMIGO</i>.....	33
2.1 EL CUERPO ACTORAL	34
2.1.1 ACTUACIÓN	35
2.1.2 MÚSICA	38

2.1.3 CANTO	39
2.1.4 EXPRESIÓN CORPORAL	40
2.1.5 ACONDICIONAMIENTO FÍSICO	41
2.1.6 DANZA URBANA	42
2.1.7 ANTECEDENTES RÍTMICOS	44
2.2 LA MÚSICA DE <i>EL CUARTETO DE NOS</i> COMO PUNTO DE CONEXIÓN Y CREACIÓN	46
2.3 EL TRABAJO CORPORAL DEL COLECTIVO COMO VÍA DE MONTAJE	50
2.4 LENGUAJE NO VERBAL EN EL PROCESO DE ENSAMBLE	53
2.5 PRESENCIA DEL RITMO COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN	56
2.6 NOCIONES DEL RITMO	58
3. RESULTADOS	61
3.1 LA INCIDENCIA DEL RITMO	63
4. CONCLUSIONES	v
5. BIBLIOGRAFÍA	vii
6. ANEXOS	x
6.1 PLAN DE ESTUDIOS SEMESTRAL DEL CUT	xi
6.2 DESCRIPCIÓN DE EJERCICIOS RÍTMICOS DE LAS MATERIAS	xv
6.3 ENTREVISTAS	xx
6.4 <i>YA NO SÉ QUÉ HACER CONMIGO</i> SOUNDTRACK	xxxiv
6.5 BITÁCORA DE INFORME ACADÉMICO	xxxv

INTRODUCCIÓN

“El estilo es un asunto muy simple: no es más que ritmo.

Una vez que entiendes eso
no puedes equivocarte de palabras [...]
Ahora bien, el ritmo es algo más profundo
y va mucho más allá del lenguaje.

Una imagen o una emoción
crean cierta ola en la mente
antes de que las palabras
se ajusten a ellas.”

-Virginia Woolf, 1926, p. 27

Me resisto a crear desde la razón. Desde las palabras que esconden algún otro significado. Por tal motivo, no hallo inconveniente comenzar desde la primera persona, desde un yo que existe e insiste en la corporalidad de las ideas. Como aspirante a actor, blanco, heterosexual, propongo este trabajo de titulación a partir de la búsqueda por un camino instintivo de la actuación en colectivo para la escena teatral.

Comencé a identificar que algo estaba escondiéndose en la comunicación entre los colectivos que yo veía en escena porque las palabras que existían de por medio no estaban completamente al servicio de las intenciones del verdadero mensaje a dar por parte de quienes integraban la representación teatral. Es decir, cada vez distinguía que las palabras me alejaban de poder entender lo que estaba sucediendo con los mundos que se me presentaban. Observaba que los cuerpos de las actrices y actores en escena me reflejaban un lenguaje que transmitía, comunicaba y por lo tanto proyectaba más intenciones que le daban un sentido a todo lo que sucedía en la obra. Percibía que este lenguaje corporal que brotaba de los colectivos se comunicaba a través de un mismo puente que los mantenía de algún modo conectados entre quienes integraban cada colectivo. Una especie de

organización en la que era más contundente y potente el mensaje a comunicar hacia la espectadora y el espectador a través del cuerpo.

¿Qué era lo que se estaba comunicando más allá de las palabras?

¿Qué era lo que estaba observando como espectador en la colectividad que lo veía más en los cuerpos?

¿Cuál es el puente que conduce el trabajo corporal individual hacia una colectividad en la escena?

Durante mi formación actoral y mi experiencia en el escenario, siempre había escuchado la palabra “ritmo” cuando se trataba de darle un sentido al desarrollo de una puesta en escena. No sabía si era una mera expresión o si era un componente necesario para la ejecución de una actuación en colectivo. Por lo que en aras de poder comprenderlo y responder a mis preguntas, desarrollé una investigación en torno a la forma en la que se podía trabajar con él para lograr una organización de las individualidades corporales en un grupo, en un colectivo que sonara como una sola orquesta llena de distintas voces y diversos cuerpos. Esto derivó en que lograra concretar una presunta

Hipótesis:

El ritmo ensambla la expresión y comunicación corporal colectiva a través de un lenguaje no verbal que se sobrepone al nivel de las palabras.

Ante tal hipótesis, la metodología que empleé para estudiar mi tema fue cualitativa. Decidí no optar por una metodología cuantitativa porque me remitía un enfoque más objetivo y definitivo y pensé que en este proceso de montaje no podía llegar a una conclusión que fuera definitiva, sino que pudiera dar pie

a investigaciones posteriores. Por ello, la metodología cualitativa me permitió ser más flexible en cuanto a tener un mayor campo de exploración y al mismo tiempo de observación. Utilicé el enfoque de la Rítmica de Émile Jacques-Dalcroze con el propósito de abordar el ritmo como un componente esencial del movimiento corporal. La Rítmica, como herramienta pedagógica, me brindó un piso de encuentro con el ensamble del grupo hacia el montaje de la puesta en escena.

Este informe contiene tres capítulos que corresponden a distintos procesos tanto de acción como de pensamiento. Cada uno está bordeado con base en los planteamientos que se exponen: marco teórico conceptual, marco contextual y resultados.

Por lo que, en el primer capítulo, el marco teórico conceptual está direccionado a responder las siguientes preguntas: ¿Qué se ha hablado del ritmo dentro de la escena teatral? ¿Cuáles son las nociones de ritmo que existen en el equipo creativo? ¿En qué consiste la Rítmica y cómo se aplicará al estudio del informe? ¿Cuál es la problemática a analizar? ¿Qué fenómenos están inmersos dentro de la problemática? ¿Cómo entender un lenguaje no verbal desde el enfoque teatral? ¿En qué se relaciona el lenguaje no verbal con la expresión corporal? ¿Cómo se expresa el ritmo en el trabajo corporal? ¿Qué es lo que produce el ritmo en un colectivo de actrices y actores?

En el segundo capítulo el camino se forma en torno a responder las siguientes cuestiones: ¿Cómo fue el proceso de ensayos de la puesta en escena *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*? ¿Qué características tiene el elenco con respecto a la formación rítmica? ¿Cuáles son las materias en las que se trabajó con el ritmo a lo largo de la formación del elenco? ¿En qué zonas incide la música del *Cuarteto de Nos* dentro del proceso de ensayos? ¿Cómo se

desarrolla el trabajo corporal durante el montaje? ¿Qué otro fenómeno se deriva del trabajo corporal como medio de comunicación? ¿Es necesario concientizar el ritmo para lograr una mayor conexión entre el grupo? ¿Es el ritmo una manera de construir ficción en colectivo?

Finalmente, en el tercer capítulo presento los resultados que se derivan a partir del análisis efectuado en donde doy lugar a las siguientes cuestiones: ¿Qué fue lo que se registró con las coreografías del musical? ¿Es el ritmo un estímulo para el ensamble de los cuerpos en escena? ¿En qué derivó el constante trabajo con el ritmo durante los ensayos? ¿Cuál es la pertinencia de incluir al ritmo dentro de un proceso creativo? ¿Cuál es mi propia definición de ritmo?

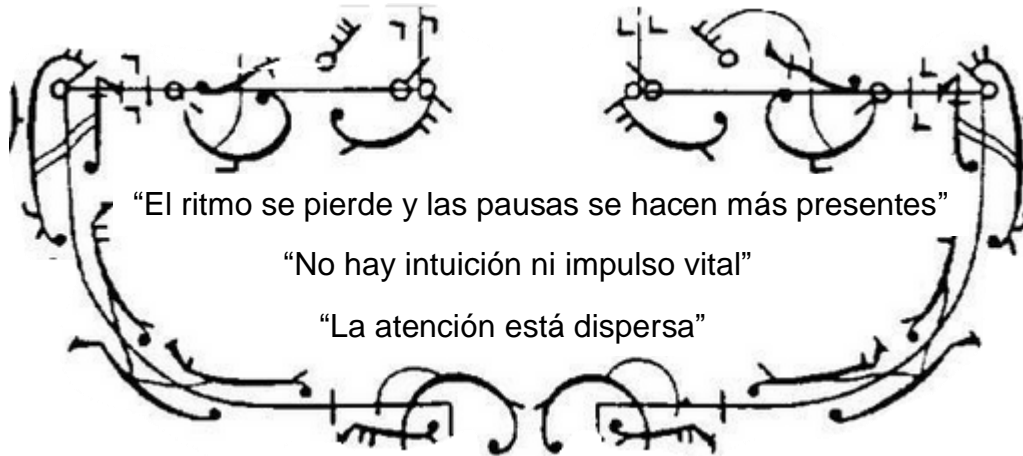
Considero que el principal objetivo de este informe académico es generar una voz y un eco en las creadoras y creadores que deseen buscar otros caminos para abordar una actuación en colectivo, en directoras y directores que estén buscando incorporar el sentido rítmico como un elemento esencial para la dirección de actrices y actores y también ¿por qué no? en aquellas compañías de teatro que aborden el trabajo actoral a partir de un colectivo que tenga inquietudes musicales. Esta investigación no pretende ser esclarecedora en ningún aspecto, sólo es una puerta de indagación y de búsqueda hacia las generaciones que estén por venir.

1. LA PRESENCIA DEL RITMO: DE LA MESA A LA ESCENA

“La palabra de la poesía
temblará siempre sobre el silencio
y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla.”

-María Zambrano, 1955, p.70

El escenario se encontraba despejado después de haber dado la última función de nuestro primer montaje de titulación *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* debido al coronavirus¹. Escuchábamos la indicación de nuestro director de reunirnos al centro del escenario y pedirnos que nos sentáramos. Dentro del círculo que formamos, esperábamos atentamente a la retroalimentación sobre la cual tendríamos que trabajar en la próxima función y algunos de los comentarios fueron los siguientes:



Fragmento de ilustración de M. Feuillet, *Choregraphie ou L'art de décrire la danse*, París, 1701

La mención del ritmo es una de las constantes dentro de las críticas hacia una puesta en escena. Forma parte de los conceptos de la jerga teatral con los que se intenta denominar la fluidez que tiene una obra, así como el desempeño

¹ La pandemia de COVID-19 dio fin a la temporada del montaje, dejando un total de 16 funciones de 50 que demanda el plan de servicio social del Centro Universitario de Teatro.

mismo de las personas que habitan la escena. Usualmente se dice de boca en boca: “La obra se siente cansada y pesada, no tiene ritmo” “Parece que las personas en escena no están conscientes del ritmo” “Las escenas no tienen un ritmo definido”.

Sin embargo, la definición de un ritmo teatral como tal ha quedado deambulando en las retroalimentaciones, críticas y también en las enseñanzas que hay en la formación de las y los actores. No se sabe con certeza si el ritmo teatral puede ser la consecuencia de algo ya previamente trabajado o si es la causa que produce diferentes matices y por lo tanto diversas reacciones del público. Por lo que, en este informe, me dedicaré a analizarlo desde su presencia en la creación y conformación de un grupo de actrices y actores en escena y posteriormente brindaré una definición derivada de mi experiencia. Esto, con el fin de poder pensar al ritmo como un componente que podría nutrir, dimensionar, matizar, profundizar, colorear y resignificar la actuación de un colectivo en escena.

1.1 LOS HABLADORES DEL RITMO

“El cuerpo que ignora el ritmo que hay en él,
no podrá jamás encauzar su mundo interno”

-Georges Pitöeff, 1923, p.25

En primer lugar, hay que considerar que la noción del ritmo se ha desarrollado a lo largo de diferentes áreas artísticas como la música, la poesía, la pintura, la danza, la arquitectura, entre otros. Entenderlo aquí significa acotarlo a los contornos del teatro, a todo el período de gestación de una obra que desemboca en un espacio y tiempo determinados en los que se nos revela otra realidad. Y cuando se habla de un período de gestación es porque se

toma en cuenta el tiempo de los ensayos, el montaje y finalmente el de la función.

Entonces ¿Cómo podríamos aplicar el concepto del ritmo en la formación de una puesta en escena? ¿De qué manera el ritmo podría desarrollar un mejor entendimiento de la obra? ¿Cuáles son las vías en donde se trabaja el ritmo sobre las actrices y actores?

Es muy común abordar el concepto del ritmo primeramente desde el campo de la música debido a la relación que tiene con el reconocimiento, la medición, duración e interpretación de un estímulo sonoro. Podemos encontrar que el ritmo tiene que ver con “la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración” (Whittall, 2008, p.1285). Si el ritmo es un componente que permite la organización de los diversos factores que hacen posible la apreciación de la música, podríamos considerar el siguiente ejemplo:

Un lugar como la selva cuenta con distintos estímulos sonoros. El sonido del aire sobre las hojas de uno o varios árboles, las pisadas de los animales al caminar sobre el suelo, el aleteo de algún ave, la caída de algún fruto o alguna rama, etc. Cada uno de estos sonidos tiene su repercusión en el espacio y a su vez se complementa con otro del mismo ambiente logrando que la selva tenga su organización a través de su propio ritmo.

En este sentido, el ritmo hace posible que un lugar como la selva sea percibida y reconocida como tal.

En la música esto sucede gracias a la mezcla de sonidos que ocurre, por ejemplo, en una orquesta sinfónica. De acuerdo a Appia (2014, p. 294) el ritmo se produce a través de las combinaciones de diversas agrupaciones de sonidos en un espacio. La forma en la que solemos reconocer o diferenciar un conjunto de sonidos es por su organización; diferenciamos un tipo de música con otra por el ritmo que identificamos. Incluso nuestro cuerpo es capaz de reaccionar a las canciones que escuchamos en un concierto o en algún video musical ya que somos capaces de percibir, a través de nuestros sentidos, cualquier agrupación de sonidos.

Pareciera ser que el ritmo es un elemento que alude a un término sonoro y que tiene exclusividad con el terreno de las composiciones musicales. Sin embargo, como mencioné anteriormente, el ritmo es un elemento que se encuentra en diversas disciplinas artísticas. Si en la música, las composiciones musicales se rigen bajo una estructura en la cual el ritmo representa un componente fundamental para su apreciación. En el teatro ¿Cuál es la cualidad del ritmo dentro de la escena? ¿Cómo es que se hace presente ese ritmo dentro de los cuerpos de las actrices y actores? ¿De qué manera se puede apreciar y reconocer?

Con el objetivo de dar respuesta a estas preguntas y tomando en cuenta que la música es uno de los componentes del teatro, habría que separar al ritmo independientemente de la música. Saldaña (2015) señala que “existe un universo rítmico propio de la escena y éste puede manifestarse en un lenguaje independiente al de la música” (p.38). ¿A qué lenguaje está haciendo mención? ¿En qué zonas opera aquel universo rítmico de la escena? Si pensamos que el teatro tiene su razón de ser en la presencia de un grupo de personas que actúan una situación frente a otro grupo de personas que la atestiguan, podemos decir que contamos con la presencia de cuerpos de seres humanos que comparten un tiempo y espacio en común. Y este lenguaje

correspondería a uno que sea reconocible, manipulable y configurable por un grupo de personas en el escenario.

Dado que el enfoque de este informe está puesto sobre la conformación de aquel grupo de seres humanos que se encargan de actuar una situación, el ritmo en el teatro podría manifestarse en alguno de los elementos que lo hacen visible: el cuerpo, el lugar y el tiempo. Ruiz (2008) hace mención del ritmo en cuanto al trabajo dentro del teatro al decir que “el ritmo puede ser referido a la voz, al movimiento, así como al conjunto de la puesta en escena” (p. 90). Por lo tanto, el ritmo no es un elemento que suceda exclusivamente en alguno de los componentes del teatro que se mencionaron anteriormente. Tampoco podría aseverar que tiene lugar en todos los rincones del acontecimiento teatral. ¿Podría pensar entonces al ritmo como un medio de estructuración? ¿Como un puente que asiente el paso de un componente como el cuerpo con otro componente como el espacio?

En este sentido, concuerdo con Garfias (2013) cuando enuncia que “el ritmo marca y complementa su trayectoria sobre el espacio y su comunicación con todo lo que lo rodea” (p.85). Pero me quedo ante la duda de ¿Con qué es con lo que se encuentra en comunicación? Dentro del proceso de comunicación es indispensable una emisión y una recepción, en toda obra de teatro hay una emisión y una recepción que hace posible la comunicación de algún discurso o un estímulo. Bajo este precepto, el ritmo forma parte de un proceso de emisión que la recepción (la o el espectador) aprecia a través del cuerpo de las actrices y actores, a través del tiempo en el que transcurren las acciones y el lugar en el que cobran vida las actuaciones.

No obstante, el ritmo se apoya primeramente del cuerpo al ser este el medio por el cual podemos atestiguar y percibir el movimiento de algo en el

ambiente. Dalcroze (que lo retomaré más adelante) expone su postura del ritmo al afirmar que “es la esencia vivenciada de las emociones, el primer empujón del movimiento bajo la forma que le da la energía que produce las emociones.” (1920, p.120). ¿Emoción? ¿Movimiento? Quedémonos con estas dos palabras que acaban de surgir en el panorama. Imaginemos que reproducimos una canción en algún dispositivo que tengamos cerca. La canción resulta ser nuestra preferida o aquella que nos remueva alguna parte de nuestro mundo interno. ¿Cómo proyectamos la emoción que nos provoca aquella canción? No es sino mediante algún ligero o gran movimiento de nuestro cuerpo que represente la emoción que nos atraviesa.

De esta manera, podemos enumerar dos pistas de la actividad del ritmo dentro de la escena teatral: la emisión y el cuerpo. La emisión correspondería al proceso de comunicación entre la persona que actúa y el público. El cuerpo representaría el vehículo por el cual se hace visible la emisión del proceso de comunicación. Por lo que es en los ensayos de una puesta en escena en donde esta emisión se comienza a dar entre los cuerpos de las personas que integran el elenco al ser ellas mismas las receptoras de las acciones de sus compañeros y compañeras.

En términos de reconocimiento y percepción, el cuerpo permite la existencia del ritmo en su propio accionar: “El ritmo es uno de los factores que determinan o describen una acción corporal” (Benhumea, 2005, p.140). Desde luego, si tomo por cierto lo que dice Benhumea, estaría acordando que el ritmo comienza con la acción de una persona en escena. Y para que una persona realice una acción en escena basta con que la persona esté consciente de que está realizando un movimiento con un fin o un objetivo por cumplir. Esta persona puede o no tener un entrenamiento con respecto a los movimientos de su cuerpo, pero finalmente se trata de un trabajo con el cuerpo para el accionar del cuerpo.

Por lo tanto, el ritmo podría ser un factor a considerar en el entrenamiento individual de la actriz y el actor al pensar que constituiría el trabajo con la persona misma a partir del cuerpo. Entonces, estamos ante el indicio de que el ritmo, en cuanto a la concepción del cuerpo de la actriz o actor, sería la emisión de alguna emoción que se refleja a través de un movimiento corporal en el espacio. Tomemos en cuenta que nos situamos en la etapa de ensayos de una puesta en escena y nos encaminamos hacia el montaje de la misma. Dado que el cuerpo es el principal instrumento con el que cuenta una actriz y un actor, el ritmo se posiciona desde el trabajo individual (a menos que se trate de un unipersonal en donde sólo se piense a una persona en el escenario) y tendríamos que tomar en cuenta que otros cuerpos llegarían a compartir el mismo espacio dentro del mismo tiempo llegada la hora de representación. ¿Cómo se llevaría a cabo el proceso de ensamble entre los cuerpos para dar lugar al montaje?

El montaje, como su nombre lo indica, implica el acomodo y ordenamiento de varios elementos como la escenografía, la iluminación, la sonorización y otros elementos para hacer posible una representación teatral. Castro (1995) menciona que “el ritmo es un aliado de la armonía corporal” (p. 5) ¿A qué se refiere cuándo habla de armonía corporal? ¿Estará inclinándose hacia una agrupación de las personas en escena? ¿El ritmo y el montaje comparten características de estructuración? O ¿Es el ritmo un elemento que contribuye a la conformación de un montaje, así como de otros procesos teatrales?

Si es así, podría decir que el ritmo cumple su función como el puente entre el trabajo individual hacia el trabajo en colectivo de un elenco de actrices y actores en su organización y agrupamiento. Es en este sentido que “El ritmo

viene del orden, por la contención y la agrupación de las células en movimiento, que marcan el tránsito de la confusión (discontinuidades caóticas) o de la inmovilidad (forma constante) hacia el orden- al movimiento ordenado².” (Castilho, 2013, p.25). El ritmo marca la pauta para una unificación, un cambio de estado y disposición individual que se transforma en un tiempo y espacio compartido. Y si se nombra una contención de las células, podría pensar que esta contención no hace hincapié a la limitación de un conjunto sino a su estructuración y por lo tanto visibilización.

Por lo que habría que analizar qué aspectos del ritmo aportan al tránsito de un trabajo en individual a uno en colectivo. Así que en este informe académico habría que pensar ¿Cómo introducir el concepto del ritmo a un grupo de actrices y actores previo al montaje de una puesta en escena? Y específicamente ¿Cómo es que el ritmo está inmerso dentro de los ensayos dentro del tránsito hacia la conformación de un grupo en escena?

1.1.1 DESHILACHANDO A RITMO EL RITMO

Para responder a las preguntas anteriores, proseguiré con las definiciones de ritmo que existen dentro del equipo creativo de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*. A través de una serie de entrevistas, recabé información relacionada al concepto de ritmo teatral dentro de la puesta en escena. Las entrevistas estuvieron dirigidas a Hugo Arrevillaga, Marco Antonio Silva, Andrea Montoya y Bruno Uribe. Esta selección corresponde a las personas encargadas de todo

² Traducción propia del original en portugués: “o ritmo vem da ordenação, pela contenção e pelo agrupamento de células em movimento, que marcam a passagem da confusão (descontinuidades caóticas) ou do imobilismo (forma constante) para a orden- para o movimento ordenado”

el movimiento corporal, tanto del trazo físico como de cada una de las coreografías del musical.

Encontré una diversificación en torno a las respuestas que dejan entrever poco a poco la manera de concebir el ritmo de cada quién. Para Hugo Arrevillaga (2020) el ritmo tiene que ver con “la consecución de acciones, de gestos, de sonidos, de textos que se van entrelazando unos a otros, no a manera de una repetición” (Ver Anexo 6.3: “Entrevistas”). Todo lo que se nombra (acciones, gestos, sonidos, textos) son elementos que se hacen presentes durante una función. La codependencia de estos elementos por parte de un elenco es lo que mantiene el ritmo de toda la obra. Y lo que hay que recalcar es que no se trata de hallar una fórmula o alguna especie de mecanización que nos permita asir el ritmo. Es decir, desde la dirección se piensa al ritmo como una consecuencia de la conjunción de los elementos previos. ¿Esta conjunción podría entenderse como la construcción de sentido de la obra en sí? Como si fuera el ritmo lo que permitiera el canal de sentido de la obra.

Marco Antonio Silva nos dice que “el ritmo es aquella parte de la puesta en escena donde reconocemos un pulso, un palpitar del corazón de la obra”. ¿Está diciendo que el ritmo, metafóricamente, es la fuente de vida de una obra? Se habla de un pulso, algo vibrante y constante que nos permite identificar la presencia de algo o alguien. Por lo tanto, si pensamos que alguien dice que una obra tiene ritmo, es porque reconoce que aquella obra tiene una pulsación concreta que la hace sentir que está presenciando algo real, algo vivo. ¿El ritmo, entonces, alude a un grado de realidad de la obra? Como si el ritmo fuera algo que definiera a cada obra con algún termómetro de realidad. A mayor ritmo, la realidad de la obra resulta ser más creíble y reconocible y viceversa.

No obstante, también agrega que “el ritmo lo que le da es volumen a la situación dramática” (2020). Y este volumen, si lo relacionamos con lo anterior, podría de igual manera referirse al nivel de realidad con el que se construya una obra. Lo real que puede ser una situación dramática si tiene su base en el ritmo. De hecho, también podría intuir que se habla de un desarrollo de la intensidad en el ritmo al pensar en volumen. Un volumen que se pueda apreciar en la forma de decir los textos, en la forma de desplazarse de un lado a otro, en la forma de incrementar la intensidad de algún elemento sonoro o lumínico. El ritmo podría operar como el regulador general de los elementos en escena.

Así mismo, Montoya hace uso de la palabra <conexión> al referirse al ritmo como “un cierto pulso que llevan las personas en escena, una conexión entre el tiempo de la escena y los corazones de las personas que están viendo y viviendo la escena.” (2020). Nuevamente, la pulsación aparece como un modo de entender el ritmo de un elenco. Con las palabras de Montoya, me encuentro ante la relación de la escena y el público. Y esta relación está pensada como una conexión que es producto del ritmo. Pareciera ser que esa conexión alude a un puente de lo que sucede en escena con lo que se vive en las butacas; una experiencia en la que la realidad de la escena se unifica con la de los espectadores. ¿Con qué fin? Podríamos pensar que la intención del ritmo sería entonces la de generar un sentido de comunión.

Por último, se hace alusión al manejo de la energía por parte del elenco a través de las palabras de Bruno Uribe al decir que el ritmo es “la fluidez y el manejo energético, así como la atención que tiene el grupo de actores y producción a la hora de comenzar la función” (2020). Energía y atención. Anteriormente, ya se había hablado de cómo es que la fluidez es una de las

cosas mencionadas en cuanto al ritmo de una obra. Si fluye es porque tiene ritmo, si no fluye es porque el ritmo está perdido o descuidado. Y aquí aparece la idea de que el manejo de la energía por parte de un elenco es lo que define su afinidad con el ritmo de la obra.

Relacionémoslo ahora con la atención de la que se habla. Si tanto el elenco como el resto del equipo que está detrás de una función de teatro se mantienen atentos a cada mínimo detalle que sucede durante la obra, se podría entender que se mantiene una energía en cuanto a la atención que exista. Por lo tanto, lo que nos dice Uribe es que el ritmo sucede si y sólo si la atención está puesta en todo momento y la energía se mantiene constante y fluida durante una función. ¿Entonces qué sucede con los ensayos? ¿El ritmo sólo es aplicable a las funciones y no al proceso de trabajo que hay detrás? En tal caso, estaría negando la posibilidad de pensar al ritmo como una vía de creación y construcción de la puesta en escena. El ritmo pasaría a formar parte de la duración de una obra y dejarlo así sería reducir su posible aplicación a los procesos de formación de una actriz o actor.

Al parecer, el ritmo se presta a las interpretaciones de algo que pueda suceder antes y durante la representación de una obra. Un elemento que sea el resultado de la combinación y relación de otros más, algo que bien puede otorgarle un sentido de realidad a la obra, un puente que refleje la conexión entre personas creativas y personas espectadoras durante el transcurso de la misma y la atención a la energía con la que se cuenta.

Es decir, hasta el momento, el ritmo se ha pensado desde la manera de percibir los cambios de los sonidos en un espacio hasta la agrupación ordenada de los cuerpos en movimiento. El ritmo comienza a cobrar vida y sentido en el momento en el que acciona a través de un cuerpo y se percibe a

través de otro. Como si paso a paso se fuera creando una red de movimientos en donde el ritmo se encargara de organizarlos para su definición y apreciación ante la mirada de un ojo externo. Si el ritmo organiza los movimientos, ahora hay que conocer el método para que esto funcione.

1.2 LA LUPA A UTILIZAR: LA RÍTMICA DE DALCROZE

Hablar de un método de organización ya nos sitúa en un terreno en el que el ritmo pudiera adquirir tintes pedagógicos, fines educativos ante alguna necesidad artística o meramente humana. Por ello, la manera en la que analizo el trabajo con el ritmo es con la ayuda del método de la *Rítmica* que propone Émile Jaques- Dalcroze³ en su libro *Rítmica y Creación: Gesto, movimiento y forma*.

La Rítmica consiste en impartir la enseñanza de la música a través del movimiento corporal con el objetivo de cimentar la formación más completa para cualquier persona que se dedique a la música. En palabras del mismo Dalcroze (1920) el método está basado en los siguientes principios básicos:

- 1.- Todo ritmo es movimiento.
- 2.- Todo movimiento es físico.
- 3.- Todo movimiento necesita un espacio y tiene su tiempo.
- 4.- El espacio y el tiempo están unidos por los elementos que los atraviesan con un ritmo permanente
- 5.- Los movimientos en niños y niñas son físicos e involuntarios.

³ Compositor, músico y pedagogo suizo que durante los años 1903 y 1950 se dedicó a enseñar música a través de un método que él denominó *La Rítmica* (también conocido como *Método Dalcroze*).

6.- El entrenamiento es lo que hace consciente los movimientos

7.- El desarrollo de las capacidades físicas clarifica la percepción consciente.

8.- Sistematizar los movimientos es ir incorporando lo que nosotros denominamos Rítmica. (p.56)

El constante trabajo con el cuerpo y sus movimientos es lo que permite la encarnación del ritmo. No se podría entender el ritmo si no es a través de su práctica y experiencia con el cuerpo. Ahora, si la Rítmica surgió como un método de enseñanza de la música dirigida a las personas que se quieren dedicar a la música ¿Por qué aplicarlo a la actuación? Y concretamente ¿Por qué enfocarlo al montaje de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo?*

Como ya lo mencioné, la Rítmica centra su método en los movimientos del cuerpo. La Rítmica tiene como premisa la expresión de la música a través del cuerpo y sus movimientos. Por lo que utilizarla y aplicarla a este montaje significaría entender la incorporación del ritmo (dado por cada una de las piezas musicales, las coreografías y al mismo tiempo las escenas) en la etapa de ensayos, montaje y de funciones. Y esta incorporación estaría enfocada en la unificación del ritmo de cada una de las actrices y actores con el desarrollo de la puesta en escena.

Aunado a esto, en el siguiente capítulo hablaré de la importancia de aplicar la Rítmica con respecto al antecedente rítmico con el que cuenta el elenco. Pero, por ahora, cabe sostener que la memoria corporal es un factor a considerar ya que tiene estrecha relación con la experiencia que se obtiene de una escuela de formación actoral como lo es el Centro Universitario de Teatro. Dalcroze (1920) menciona que “con entrenamientos constantes se le va dando forma a la memoria muscular y se determina un perfil nítido del ritmo” (p.54).

En otras palabras, la Rítmica podría ser el método que contribuya y sume al proceso de ensamble entre las actrices y actores en un montaje de una obra de teatro.

En esta puesta en escena, podría pensar que la Rítmica tiene connotaciones tanto musicales como teatrales debido a que el foco está en la integración de varias piezas musicales que tengan sentido en la obra a partir del ensamble de un grupo de actrices y actores en escena. Como Dalcroze menciona que “Los estudios de Rítmica inducen a los alumnos a interpretar y expresar con el cuerpo la música, y su práctica constituye un arte completo en una situación constante de movimiento” (1920, p.161) De igual manera, tendría que trasladar la enseñanza musical de la Rítmica a una teatral en la pertinencia de enseñar a los cuerpos a desplazarse en el espacio y a su vez a sincronizar los movimientos del personaje con los pensamientos e intenciones de la actriz y actor. Es decir, se trata de pensar que los personajes también cuentan con un ritmo propio y que la Rítmica pueda ser un puente que exprese aquellos otros ritmos.

Sin embargo, en este informe no estoy enfocado en entender el pensamiento de un solo personaje sino el de toda una colectividad de seres que habitan en la escena. Pero sobre todo y más importante: observar cómo es la comunicación dentro de este colectivo en una obra donde el ritmo está puesto sobre los cuerpos de cada quién. Para ello, me adentraré en lo que es el meollo de este asunto y la razón de abordar un fenómeno de este tipo.

1.2.1 TENEMOS QUE HABLAR DE LO QUE SUCEDE: LA PROBLEMÁTICA

Para poder analizar la incidencia del ritmo en el colectivo de actrices y actores de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* hay que aclarar que esta puesta en escena tiene un formato de teatro musical. Con Pavis (1998) encontramos que el teatro musical “aspira a que converjan texto, música y puesta en escena visual [...] es un vasto taller donde son experimentadas y probadas todas las relaciones inimaginables entre los materiales de las artes escénicas y musicales.” (pp.457-458). Frente a mi experiencia desarrollada en este montaje, podría abonar al proceso que constituye un musical para comprenderlo mejor con una breve descripción:

Un musical está constituido por una serie de piezas sonoras o canciones, algunas interpretadas por el elenco y otras solamente que están de acompañamiento y al servicio de la narrativa de una historia. Es decir, las piezas musicales llegan a sustituir la voz hablada por una voz cantada en donde la historia comúnmente se apoya de la participación de coreografías dancísticas. Y estas coreografías comúnmente marcan las transiciones entre las escenas de la obra.

La historia, por lo tanto, tiene que tener su sustento en cada una de las piezas musicales para no perder el sentido de narración y al mismo tiempo captar la atención del público en su rasgo espectacular. Espectacular en cuanto a la conjunción de la música, la danza y la actuación. Idealmente, cada musical se sustenta por sí solo utilizando el recurso de la música como un medio de expresión que se alía con la actuación para transmitir una historia o discurso de una manera lúdica que sea más sensible a los sentidos de las personas espectadoras.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

Pero ¿Qué ocurre cuando esto no sucede y las escenas de un musical se encuentran completamente aisladas unas de otras? La narrativa perdería sentido y el peso recaería totalmente en cada una de las piezas musicales descuidando la actuación de por medio. Y aterrizándolo a la actuación en conjunto: ¿Cómo abordar un musical con un grupo de actrices y actores que no están entrenados en este tipo de teatro? ¿Cómo trabajar con el ritmo cuando el proceso de ensayos reduce la importancia del trabajo corporal y musical en colectivo?

Ante esta situación, también habríamos de pensar en la manera en la que se procura la actividad física que demanda un musical con actrices y actores que no tienen la preparación adecuada. Sin embargo, si la formación actoral del elenco de un musical está basada en un arduo trabajo con el cuerpo y con el ritmo de las piezas musicales. ¿Por qué poner en un mayor peldaño al trabajo de mesa ante el trabajo corporal y musical? ¿Por qué descuidar el trabajo con el cuerpo de una actriz o un actor en pro de la construcción de una ficción? ¿Por qué el cuerpo no es considerado una vía de construcción y de creación en una puesta en escena?

Estas preguntas me guiaron a desarrollar el análisis correspondiente a este informe e intuí que el cuerpo sería el lienzo sobre el cual pintar todas mis inquietudes. Así como existe el ritmo en la pintura, la presencia del ritmo sobre el cuerpo fue lo que me intrigó y me motivó a desarrollar una presunta hipótesis. Si Dalcroze afirma que “En la Rítmica, el cuerpo es el medio de expresión del pensamiento.” (1920, p.57) tendría que analizar qué fenómenos son los que se encuentran alrededor de este cuerpo en ritmo; discurrir en qué aspectos puedo vislumbrar la agrupación de un elenco que no contó con la formación necesaria para el formato de teatro musical.

1.2.2 LOS FENÓMENOS INMERSOS

En busca de los fenómenos que rodean la problemática prosigo a nombrar los elementos con los que cuento. Hay 16 canciones que constituyen algunas escenas de la puesta en escena. Para poder incorporar las canciones a la escena y que estas formaran parte de la narración de la historia, se tuvo que realizar un trabajo coreográfico durante el período de ensayos.

Observé que, a lo largo de esta etapa en la que se afianzó el universo coreográfico y musical del montaje, las canciones no representaron un espacio de distracción que me alejaran de la historia que se estaba contando. Sino que era a través de la experiencia física y corporal que otorgaban las escenas musicales (aquellas que contaban con alguna canción) que pude observar la unificación del grupo en cuanto a mantener un acuerdo del nivel de atención y actividad física que demandaba la obra en su totalidad.

Así noté que existía un ritmo que corporalmente como grupo nos mantenía sincronizados y por lo tanto no había una necesidad de entendernos a través de las palabras para lograr la atención y comunicación en cada una de las escenas. Ya he hablado de cómo es que el ritmo posibilita una armonía entre los cuerpos de un grupo en escena. Entonces ¿Qué era aquello que nos estimulaba a relacionarnos en el espacio sin recurrir a las palabras?

Lo que entreví fue la incorporación de un lenguaje que no se sustentara en las palabras, sino en los movimientos físicos correspondientes al trazo y las coreografías. Es decir, se trata entonces del fenómeno del lenguaje no verbal, un lenguaje que utiliza el cuerpo como medio de expresión y en donde las palabras quedan solamente al servicio de este.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

Por lo tanto, si pienso en la presencia de un lenguaje no verbal en los cuerpos, la expresión corporal se tendría que incluir como otro de los fenómenos que importan en el tema del cuerpo y el ritmo. Ahora, tomando en cuenta que estamos hablando de un grupo de actrices y actores en formación, no me puedo permitir caer en la suposición de que la expresión corporal es un tema ya dominado y conocido por todas y todos. Más bien, tendría que replantear a

la expresión corporal desde el enfoque de este musical y también desde la Rítmica para terminar de entender la presencia de un ritmo sobre los cuerpos de las actrices y actores. Pero primero, comencemos con el lenguaje no verbal.

1.3 EL ATISBO DE UN LENGUAJE NO VERBAL

Cuando se habla de lo no verbal, lo primero que se tiene que tomar en cuenta es que es un lenguaje que no excluye al mundo de las palabras dentro de un proceso de comunicación, sino que las complementa.

Se trata de las cosas que comunicamos independientemente de lo que se diga explícitamente con las palabras. Las palabras contienen un significado en sí mismas que se complementan con lo que hacemos mientras las transmitimos. Sin embargo, no todo el tiempo somos capaces de reconocer en qué momentos estamos diciendo una cosa con el cuerpo y otra con lo que se dice a través de las palabras. “La transmisión de mensajes por medio de la expresión corporal ocurre casi siempre sin que los interlocutores estén conscientes de ello” (Martínez, 1992, p.104).

Knapp (2012) señala que “cuando la gente habla de un comportamiento no verbal se refiere a señales a las que se ha de atribuir significado y no al proceso de atribución de significado” (p.16). Estas señales pueden ser cualquier tipo de emisión tanto del cuerpo como de la voz. Entonces ¿Cómo distinguir entre lo verbal y lo no verbal?

Al respecto, Knapp (2012) nos dice que para reconocer una comunicación no verbal de la verbal se necesitan diferenciar los fenómenos

vocales y los no vocales. Para lograr diferenciarlos, Knapp nos propone pensar en lo siguiente: Los fenómenos vocales corresponden a los que se transmiten a través del aparato fonador de nuestro cuerpo, es decir, todo lo que hacemos sonar con la entrada y salida de oxígeno. Los fenómenos no vocales, por lo tanto, corresponden a los sonidos que producimos con el resto de nuestro cuerpo.

Para terminar de comprender esta diferencia, Knapp establece lo siguiente:

- 1) No todos los fenómenos acústicos son vocales como, por ejemplo, el ruido de golpear con los nudillos [...]
- 2) No todo fenómeno no acústico es no verbal, como, por ejemplo, algunos de los gestos del lenguaje que utilizan muchos sordos.
- 3) No todos los fenómenos vocales son iguales, pues algunos son respiratorios y otros no. Un suspiro o la inspiración antes de hablar pueden considerarse fenómenos vocales y respiratorios [...]
- 4) No todas las palabras o <<aparentes>> series de palabras son clara o característicamente verbales, como, por ejemplo, palabras onomatopéyicas tales como cuchichear o murmurar [...]. (2012, p.16)

¿Podríamos decir que el cuerpo, dentro del lenguaje no verbal, protagoniza una conversación? Sí, ya que en gran medida utilizamos gestos y nuestros comportamientos cambian de acuerdo a la gente que nos rodea. Si pensamos que este lenguaje no verbal podría contribuir a la formación de un grupo de actrices y actores para la escena ¿de qué modo estaríamos entendiendo el lenguaje no verbal en el teatro? O en otras palabras ¿Cómo aplicar el lenguaje no verbal a la escena teatral?

1.3.1 HABLAR DE LENGUAJE NO VERBAL DESDE LA ESCENA TEATRAL

La premisa que utilizaré para aplicar el lenguaje no verbal en el teatro será la de conformar un colectivo de actrices y actores que sean conscientes de sus propios movimientos dentro de un espacio y que, al mismo tiempo, sean conscientes de que están siendo observados por otro grupo de personas.

Bajo esta premisa, el lenguaje no verbal al ser un recurso que se apoya del cuerpo, encuentra su definición con la presencia de otros cuerpos. Es decir, no puede existir un lenguaje no verbal sin el movimiento de algún otro ser humano en el escenario. Entonces el lenguaje no verbal se sustenta en el movimiento de un colectivo en escena que esté consciente de que el cuerpo también forma parte de un proceso de comunicación.

¿De qué forma podemos hacer consciente los movimientos en escena para aplicar un lenguaje no verbal? “La introducción de elementos dancísticos vuelve más visibles los movimientos en un evento teatral, completa y revela los símbolos que el razonamiento no alcanza a percibir” (Avila, 2004, p.32). Si me apoyo en lo que dice Avila, podría afirmar que las coreografías de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* representan aquella zona en donde se utiliza un lenguaje no verbal por el hecho de tener conscientes los movimientos físicos que se realizan.

Siguiendo la premisa, también habría que puntualizar que el lenguaje no verbal tendría que ser un elemento sustancial en la conformación de un colectivo ya que se complementa de la participación e interacción con alguien más en escena. En este sentido Guiraud (1986) menciona que “Un signo

gestual rara vez se encuentra aislado; se ubica dentro de un contexto de otros signos a los que se asocia y de los que saca significado” (p.34). Si pensamos que el teatro es el lugar en donde se nos revela una realidad paralela a la que vivimos cotidianamente, podríamos pensar también que dentro de aquella otra cotidianidad se llevan a cabo diferentes formas de relacionarse que se nos presentan como extraordinarias. Y cuando digo extraordinarias me refiero a las formas en las que un colectivo en escena incrementa la intensidad de las emociones que se expresan.

En esa misma vía “Comprender el <<lenguaje corporal>> equivale a comprender los matices de la persuasión, la información, la diversión, la expresión de emociones y el dominio de la interacción a través del comportamiento verbal” (Knapp, 2012, p.11). La aplicación del lenguaje no verbal no separa las relaciones que suceden en lo verbal, a través de las palabras, sino que las complementa y les agrega mayor sentido en relación a la vida cotidiana que vivimos para no caer en algo fingido o premeditado.

Entonces, el cuerpo es el lugar en donde se puede trabajar con un lenguaje no verbal y además donde el ritmo puede desarrollarse a partir de su movimiento. Hay que tener en claro que *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* es una obra en donde las canciones no fueron pensadas para representarse en una obra de teatro y, sin embargo, las canciones se prestaron a la representación a través de los cuerpos del colectivo mediante el movimiento que posibilitó el ritmo de cada una de las canciones. En este sentido, Dalcroze (1920) menciona que “La imagen del ritmo, imagen inconsciente del acto rítmico, vive en todos nuestros músculos” (p.57). Puedo pensar entonces que las canciones se hicieron conscientes hablando rítmicamente con el trabajo de las coreografías.

Pareciera ser que el cuerpo en ritmo deja al desnudo las emociones de las actrices y los actores al estar al servicio de un proceso musical. ¿El lenguaje no verbal entonces es un lenguaje rítmico? Más bien, sostengo que el lenguaje no verbal se inclina más a un instinto que se hace consciente en el movimiento y que no se deja influenciar por un pensamiento racional que lo impida. Y esto produce que las emociones no sean premeditadas, sino que se expresen con la mayor libertad posible, sin frenos, sin barreras, sin obstáculos que bloqueen la imaginación de las actrices y actores. Estoy de acuerdo con Sánchez (2004) en que “el cuerpo parece que continúa siendo, al menos parcialmente, instrumento al servicio de la música para llevar a un determinado espacio los <<sentimientos profundos>>” (p.79).

Ya que he hablado de las aplicaciones del lenguaje no verbal en el cuerpo continuaré a abordar el tema de la expresión corporal. Como mencioné anteriormente, habría que repensar el tema de la expresión corporal desde el contexto de la puesta en escena y de la Rítmica. ¿Qué relación existe entre la expresión corporal y la Rítmica? ¿De qué modo está presente la expresión corporal como un fenómeno que permite el trabajo con el ritmo?

1.4 DE LO NO VERBAL A LA EXPRESIÓN CORPORAL

A medida que he tocado el tema del cuerpo en relación con el ritmo y con el lenguaje no verbal, la expresión corporal dicta que el cuerpo es el medio de expresión por el que pueden converger ideas, emociones, pensamientos, imágenes, sonidos y demás estímulos. Silva (2015) describe la expresión corporal de la siguiente forma:

La Expresión Corporal provee un moverse desde sí y para sí mismo en el sentido de la búsqueda de significados personales o a partir de sensaciones, empezando a indagar desde el interior del ser o desde

estímulos provenientes del exterior como la música, la voz-guía de otra persona y/o la repetición de algún movimiento. (p.55)

Desde este punto de vista, habría que posicionar el fenómeno de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* como un estímulo que comenzó a generar individualmente, internamente, el sentido de búsqueda de significados en cada uno de los cuerpos de las actrices y actores de la generación 2017-2021 y terminó produciendo un estímulo externo del colectivo dentro de la escena. De lo interno a lo externo y de lo individual a lo colectivo. ¿Es entonces esta la misión de integrar la expresión corporal como una materia dentro de la formación de actrices y actores? ¿Producir la formación de un cuerpo colectivo? O ¿Simplemente se trata de una característica pedagógica de esta puesta en escena?



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

En ese caso habría que plantearse las mismas preguntas para el lenguaje no verbal y el factor del ritmo sobre los cuerpos. Mientras tanto, con respecto al lenguaje no verbal y la expresión corporal, intuyo que comparten un blanco en común: el cuerpo como medio de expresión. Si Magaña y Lozano (1998) comparten la idea de que “El foco principal que señala la transmisión de ideas

y sentimientos es el cuerpo” (p.5) se podría deber a que en el cuerpo podemos verificar lo que una persona piensa, calla o grita en su forma de moverse. ¿Cuál es la conexión del cuerpo con el pensamiento? ¿Por qué se cree que es el cuerpo el reflejo de nuestras emociones? ¿El cuerpo es en sí mismo un ser sensible?

Para responder a estas preguntas necesitamos crear el acuerdo de que el cuerpo no está dissociado de nuestro bagaje emocional. Imaginemos que tenemos una cita importante con una persona a la cual nos comprometemos a asistir. Sin embargo, llegado el día, en el transcurso hacia la cita, nos sucede un ligero accidente en la costura trasera de nuestra prenda inferior que deja expuesta nuestra ropa interior. Por más que tratemos de conservar la cordura, sabemos que hay algo que no anda bien y que por lo tanto habrá que ocultar a la hora de reunirnos con la persona de la cita. Y esto (además de ser divertido para la otra persona), estará al pie de lectura de parte de la otra persona en nuestra forma de caminar precavidamente, en la tensión acumulada en el rostro, en el constante movimiento de nuestras manos por ocultar aquella zona y en nuestra forma de aparentar con la mirada de que todo está en perfecto orden. Mientras tanto ¿Qué se esconde en nuestra mente? ¿Miedo? ¿Vergüenza? ¿Inhibición? ¿Enojo? ¿Resignación? ¿Ironía?

A pesar de ser un ejemplo simple y meramente convencional, con esto busco dejar en claro que el cuerpo es una expresión tangible de todo aquello que generamos en nuestra mente. Godínez (2017) menciona que “En general, somos capaces de leer algunos pensamientos y ciertas emociones a partir de las disposiciones y de las relaciones entre los cuerpos, el cuerpo nos comunica y por eso es el objeto de producción privilegiado para las artes escénicas” (p.103). Por lo tanto, es en el cuerpo de un grupo de actrices y actores en el que como personas espectadoras podemos ver toda una historia acontecer. Como creadoras y creadores escénicos es en el cuerpo de nuestra compañera

y compañero en el que podemos constatar la sensibilidad que los atraviesa y eso mismo nos provoca algo distinto, pero igualmente sensible. Y esto no nos aleja de un proceso verbal en el que nos tengamos que silenciar para poder entender lo que está sucediendo, sino al contrario, lo vuelve una experiencia más cercana, íntima y tangible a la realidad que se está generando en un mismo tiempo y espacio.

Habría que reconsiderar el lugar de la expresión corporal como un camino a tomar dentro de la producción de conocimiento y de creación para y por una puesta en escena. Macias (2009) señala que “El cuerpo humano es puesto en duda porque pertenece a lo sensible, tal como una cosa extensa, llena de accidentes y bien distinta al sujeto pensado como pensamiento” (p. 33). Ante esto, pensaría que la duda recaería en la decisión de saber si el cuerpo es sensible per se y por ende la producción de pensamiento es resultado del movimiento del cuerpo. Entonces habría que plantearme lo siguiente: ¿Cómo es que el ritmo podría conducir a una sensibilidad a través de la expresión corporal?

1.4.1 LA VISIBILIZACIÓN DEL RITMO EN LA EXPRESIÓN CORPORAL

“El cuerpo ha quedado excluido
como una forma de acercamiento
y construcción del mundo”

-Zulai Macias Osorno, 2009, p.38

¿Cuál era el propósito de impartir la Rítmica como un método de enseñanza musical? Aquí he decidido encaminarlo hacia la integración de un colectivo en escena que pueda desarrollar sus habilidades corporales para contar una historia en un determinado espacio y tiempo. Sin embargo, si la Rítmica estaba enfocada en un inicio a brindar una formación completa para las y los músicos

a través del movimiento, es decir, con la ayuda de la expresión corporal como herramienta pedagógica ¿Qué era lo que se buscaba?

Dalcroze (1920) decía que “La enseñanza, por y para el ritmo, intenta ante todo producir en los alumnos emociones psicofísicas para que exterioricen los ritmos musicales vivenciados” (p.161). Pensando en las personas músicas, podría entender que no solo se profesionalizarían en la dominación de un instrumento sino también en la relación con sus cuerpos a través de la incorporación del mismo en la formación musical.

¿Quiere decir que el trabajo con el cuerpo podría influir en el desarrollo de la sensibilidad de las y los músicos en relación a su interpretación?

Sí y podemos concordar con Dalcroze (1920) en que “Transformar los ritmos musicales en movimientos corporales conduce, sin duda alguna, al desarrollo de la sensibilidad” (p.129). Pensando ahora en el teatro y en mi premisa de conformar un colectivo en la escena, podría entonces convenir en que el trabajo con el cuerpo no sólo es indispensable dentro de la formación actoral como una herramienta que permita el flujo de las emociones en el cuerpo, sino que representa al mismo tiempo una manera de situar y visibilizar el mundo sensible y emocional de las demás personas en escena al interactuar en un mismo tiempo y espacio. Como si se tratara de una reunión de cuerpos sensibles que buscan emparejarse entre sus propios ritmos y así formar un colectivo que pueda moverse grupalmente dentro de una escena teatral.

No obstante, si una de las premisas que tiene la Rítmica es la de enseñar a un grupo de personas a desplazarse en escena (Dalcroze, 1920, p.138), habría que preguntarse igualmente si este desplazamiento tiene un

objetivo o alguna razón de ser. ¿Desplazarse para producir las emociones en las actrices y actores? Tal vez si este desplazamiento al que alude Dalcroze se tradujera como el acomodo de un grupo de personas en el espacio, entonces se estaría cumpliendo la premisa de la armonía corporal a la que se refiere Castro (1995). El único detalle radicaría en enfatizar el hecho de que este desplazamiento grupal tiene su base en un desplazamiento individual.

Aunado a esto, Dalcroze (1920) también menciona que “El gesto realizado por un grupo de personas debe ser el resultado de modificaciones, casi imperceptibles, de una actitud anterior “mostrada” por todos los participantes” (p.138). En otras palabras, el trabajo individual de la expresión corporal y la Rítmica produciría la expresión grupal en un espacio determinado. Y tomando en cuenta que este espacio es la escena teatral. ¿Estaría hablando de un ensamble actoral que es producto de una expresión corporal en colaboración con el trabajo rítmico?

1.4.2 EL TRABAJO CORPORAL COMO MEDIO DE ENSAMBLE

Anteriormente, hablé de pensar a *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* como un estímulo que provocara la transición de la interiorización de significados en el cuerpo hacia la exteriorización de los mismos. Y en ese sentido también hablé de transitar desde lo individual hacia lo colectivo. Si el trabajo con el cuerpo permite primeramente el desarrollo de las emociones en el cuerpo y en segundo lugar posibilita la relación con el grupo en la escena, entonces el trabajo corporal estaría influyendo en el ensamble de un montaje de teatro.

Dentro del contexto de esta puesta en escena, el proceso de montaje consistió en una etapa de ensayos, la integración de la escenografía en el teatro, la programación técnica de la iluminación y el sonido, la prueba de vestuarios y finalmente el ensayo de la obra junto con todos los elementos anteriores. Es decir, un proceso en el que se tuvieron que ensamblar distintas áreas de trabajo para lograr la conformación del musical. Si recuperamos la sistematización de los movimientos que propone la Rítmica, entonces podría pensar que el proceso de montaje estuvo complementado de un ritmo compartido en aras de la conformación de una puesta en escena. Por lo tanto, la incorporación y el desarrollo del trabajo con el ritmo sobre el cuerpo nutriría directamente a la producción y constitución de una puesta en escena que requiera cubrir aspectos musicales como en el caso de este formato de teatro musical.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

Respecto a la forma de producir obras a partir del cuerpo y los movimientos de la otredad, Macías (2009) señala que “estas formas de vivir los procesos creativos, admiten reglas contingentes, insignia de apertura de sentido nunca

definitivo, que van y vienen por el espacio reabierto por el contacto táctil con otros cuerpos, engendrando, así, el propio ritmo de la obra” (p.74). De tal modo que el ritmo representaría y fortalecería el proceso de unificación y comunicación entre el trabajo individual con lo colectivo. Y finalmente estaría hablando del ritmo de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*, no como una aglomeración de las distintas áreas de trabajo, sino como una conjunción en escena que recaería en la presencia de la colectividad.

1.5 EL PUNTO DE CONEXIÓN Y COMUNICACIÓN DEL RITMO

Recapitulemos:

He dicho que el ritmo, en el teatro, se podría entender como la emisión de las emociones en el cuerpo a través del trabajo corporal en el escenario. Mencioné que en *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* existió una presencia del ritmo en colectivo que pudo haber permitido que la puesta en escena tuviera sentido en su totalidad y no sólo en las piezas musicales. Hablé del lenguaje no verbal como uno de los fenómenos que pudo haber comunicado a las actrices y actores dentro de las piezas musicales a través de las coreografías. Y la expresión corporal fue el otro fenómeno que abordé mediante la idea del cuerpo como el lugar de manifestación de las emociones de las y los actores.

Ante esto, ¿podría pensar que el trabajo con el ritmo complementa la comunicación y la conexión entre un grupo de actrices y actores a través de su propia organización durante la obra? y esta organización ¿No le otorga un sentido a la narrativa de la historia? Así como las orquestas cumplen con una organización interna para la interpretación de una sinfonía, de la misma manera se podría pensar a la colectividad de actrices y actores en ritmo en pro de la escenificación de una obra de teatro.

Si el ensamble de un colectivo en escena sería el resultado mayor de trabajar rítmicamente sobre los cuerpos. ¿No estaría pensando al ritmo como uno de los faros más grandes y luminosos que guíen al puerto de la colectividad dentro del teatro? Es decir, pareciera ser que el ritmo podría conducir sin duda alguna a la conformación de un colectivo. Dalcroze (1920), de acuerdo con la Rítmica, menciona que “los gestos individuales y los movimientos del coro deberán estar al servicio del conjunto” (p.140). Nuevamente estamos partiendo de la idea de transitar de lo individual a lo colectivo.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

De igual forma, Dalcroze sostiene que los procesos individuales que se encuentren aislados no están dirigidos a la conformación de un grupo. Menciona que “los gestos individuales simultáneos no pueden “mostrar” el pensamiento colectivo de una multitud⁴” (1920, p.141). Entonces, si el

⁴ Dalcroze utiliza el término de “multitud” para referirse a las personas que integran un grupo en la escena y en este sentido no se opone a lo que yo nombro como colectivo.

colectivo está para reflejar un pensamiento, una narrativa, que se sustenta a través de los cuerpos entrenados rítmicamente del propio colectivo y esto produce un puente hacia la otra colectividad que se dedica a observar, podría estar de acuerdo con Dalcroze en que “La tarea de la multitud es poder establecer, de una manera constante, interrelaciones y contrastes entre la vida imaginaria de los personajes y el ritmo interno de los espectadores” (1920, p.143).

Finalmente, por ahora, pienso que el ritmo podría contribuir de una manera más corporal y sensible a la organización del interior de un colectivo en escena en donde no sea necesario utilizar las palabras como un medio de comunicación. Por lo que mi presunta hipótesis la formulo de la siguiente forma:

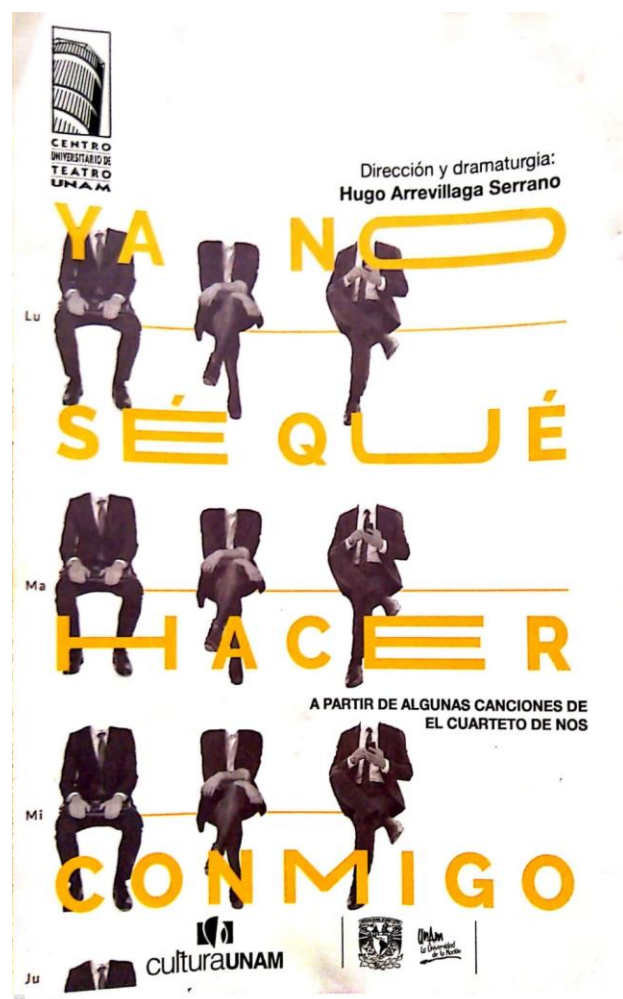
El ritmo ensambla la expresión y comunicación corporal colectiva a través de un lenguaje no verbal que se sobrepone al nivel de las palabras.

En vías de poder comprobar mi hipótesis, es necesario verificar la teoría con la práctica. No olvidemos que, como informe académico perteneciente a una escuela de teatro y actuación, mi responsabilidad radica en la comprobación en la práctica. Y como todo ensayo, sería un fatal error pensar que en este escrito se tiene en mente llegar a un resultado fijo e inmodificable. Por lo que procederé a compartir mi experiencia en la escuela en la que me formé con el objetivo de reconocer en qué aspectos trabajé con el ritmo y así mismo abordaré el contexto que delimitó las características de un montaje de teatro musical.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE YA NO SÉ QUÉ HACER CONMIGO

El Centro Universitario de Teatro, dentro de los requisitos que demanda para el proceso de titulación del alumnado (como parte del servicio social no remunerado), produce dos puestas en escena con 50 funciones de cada temporada con el objetivo de ofrecer una experiencia cercana al proceso de trabajo profesional que se vive en el campo laboral del teatro en México.

Ya no sé qué hacer conmigo surge como el primer montaje de titulación del colectivo de trece actrices y actores de la generación 2017-2021 del Centro Universitario de Teatro y que está bajo la dirección de Hugo Arrebillaga Serrano⁵. La idea partió de la intención de contar una historia con las letras y música del grupo de rock uruguayo *El Cuarteto de Nos*⁶. Gracias a la obtención de los derechos de las canciones que el grupo decidió otorgar, el proceso de trabajo y creación comenzó a llevarse a cabo en julio del 2019 a partir de una serie de ejercicios de actuación y dirección, entrevistas personales y grupales que el director realizó



⁵ Director de teatro mexicano egresado del Centro Universitario de Teatro con una trayectoria profesional de 20 años.

⁶ Con canciones irreverentes, de humor negro, música de todos los estilos, desafiantes y con una actitud punk llevada al humor y a la creación de personajes extraños de ficción

con el objetivo de conocer y acercarse más al trabajo actoral de esta generación y así poder construir una dramaturgia en la que estuvieran inmersas 16 canciones del *Cuarteto de Nos* con el fin de poner en práctica las herramientas que el grupo actoral había adquirido y aprendido a lo largo de los tres años de la carrera.

2.1 EL CUERPO ACTORAL

La formación rítmica del cuerpo actoral es la entrada a la contextualización de este informe académico. Se hablará del cuerpo actoral en tanto a su formación rítmica que estuvo presente dentro de algunas materias curriculares y extracurriculares que corresponden a los primeros tres años formativos⁷ de la carrera en Teatro y Actuación del Centro Universitario de Teatro.

Dado que este informe académico está enfocado en analizar el proceso de ensamble actoral que se produce a través de trabajar con elementos rítmicos a lo largo de todo el montaje, se ha hecho una selección de las seis materias que integraron diversas herramientas que proveyeron a esta generación de actrices y actores de una formación rítmica individual, pero sobre todo grupal. Estas materias son las siguientes:

- ✓ Actuación
- ✓ Música
- ✓ Canto
- ✓ Expresión corporal
- ✓ Acondicionamiento físico
- ✓ Danza Urbana

⁷ El plan de estudios del CUT contempla dos ciclos: el formativo y el de profesionalización. El ciclo formativo tiene lugar dentro de los primeros tres años de la carrera mientras que el de profesionalización comprende el cuarto y último año.

Estas seis materias son del tipo teórico-práctico y pertenecen a los campos de conocimiento de Actuación, Cuerpo y Movimiento y Músico-Vocal⁸. Así mismo, estas materias son seriadas y de orden obligatorio. Esto permite que se pueda trabajar una mayor progresión y por ende profundización del campo de conocimiento (a excepción de la materia de Acondicionamiento físico y Danza Urbana⁹ que tuvieron una duración de un año de acuerdo al plan de estudios del CUT¹⁰). A continuación, se detallarán las bases y preceptos que tiene cada materia y a su vez el peso que tiene el ritmo dentro del punto de vista de cada una.

2.1.1 ACTUACIÓN

Se trata de la clase en donde convergen los aprendizajes adquiridos de las distintas materias del plan de estudios de la Licenciatura en Teatro y Actuación. Forma parte tanto del ciclo formativo como del periodo de profesionalización de la carrera. Dentro de la oferta curricular contempla los primeros tres años.

Desde el primer año hasta el tercer año, la materia tiene distintos objetivos (que serán descritos a continuación) así como temas a desarrollar durante los semestres. La materia se imparte por diferentes docentes que cuentan con un perfil profesional de la actuación y/o la dirección escénica. En cada año se cuenta con un docente titular y con una o varias personas docentes adjuntas que aporten al desarrollo de la clase.

⁸ El plan de estudios abarca cinco campos de conocimiento: Actuación, Cultura Teatral, Cuerpo y Movimiento, Músico-Vocal y Formación Humanística.

⁹ Esta materia no forma parte del plan de estudios del CUT, pero conformó la tira de materias correspondientes al segundo año de la carrera de la generación 2017-2021 como asignatura extra curricular.

¹⁰ Véase Anexo 6.1: "Plan de estudios semestral del CUT".

Las personas docentes que impartieron el primer año de Actuación a la generación 2017-2021 fueron Laura Almela¹¹ e Israel Islas¹². Laura Almela fungió como la maestra titular e Israel Islas como el profesor adjunto. La premisa de este primer año estuvo dada en realizar un ejercicio constante de introspección con el objetivo de desarrollar las herramientas emocionales y el trabajo con la persona para sí misma en torno a la zona de ficción. Se pretende que el alumnado reconozca sus propias herramientas para acceder a la ficción a través de la autoevaluación y observación.

El profesorado que impartió el segundo año de Actuación a la generación 2017-2021 estuvo compuesto por Priscila Imaz¹³, Erwin Veytia¹⁴ y Mario Espinosa¹⁵. Mario Espinosa y Priscila Imaz fueron titulares de la materia junto Erwin Veytia como profesor adjunto. En este año se buscó direccionar el trabajo actoral hacia la relación con el grupo, así como la búsqueda de un trabajo en equipo para la ficción. El trabajo se realizó a partir de improvisaciones con el objetivo de ejercer una comunicación, escucha y proposición con la otra persona dentro de una situación ficticia. En este año también se comenzó a trabajar con un texto dramático realista con el que se llevó a cabo un proceso de lectura, análisis e interpretación del mismo a nivel grupal. En el caso de la generación 2017- 2021 se trabajó con el texto *Enrique VI* de William Shakespeare para la realización y montaje de varias escenas en pareja y en conjunto.

¹¹ Actriz egresada del Centro Universitario de Teatro con amplia trayectoria teatral y docente del mismo.

¹² Actor egresado del Centro Universitario de Teatro con experiencia en cine y teatro. Actualmente ya no forma parte de la planta docente.

¹³ Actriz egresada del Centro Universitario de Teatro y docente del mismo.

¹⁴ Actor egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Actualmente ya no forma parte de la planta docente.

¹⁵ Actual director del Centro Universitario de Teatro y también director de escena con amplia trayectoria teatral.

Para el tercer año de Actuación de la generación 2017-2021 Laura Almela volvió a fungir como docente titular junto a Rodrigo Espinosa¹⁶ como profesor adjunto durante el quinto semestre y Medín Villatoro¹⁷ como profesor adjunto del sexto semestre. Este año está enfocado en desarrollar el trabajo actoral alrededor de los estilos de actuación del Siglo de Oro Español y el Neoclásico Francés. Se busca igualmente comprobar los aprendizajes adquiridos a lo largo de los tres años en la realización de una obra en conjunto. En el caso de la generación 2017-2021 se trabajó la actuación a través de la farsa¹⁸ con el texto de *Una modesta proposición* de David Olguín¹⁹ y se montó la obra *Céfalo y Pocris* de Calderón de la Barca para trabajar los estilos de actuación del Siglo de Oro.

El trabajo rítmico dentro de esta materia se fundamenta en diversos ejercicios grupales que tienen una incidencia en la coordinación, comunicación y sobre todo dinamización de una interpretación escénica. Esto me proporcionó la capacidad de reaccionar a las acciones de mis compañeras y compañeros con todo mi cuerpo y coordinarme junto con sus movimientos. De tal modo, aprendí que el ritmo lo estaba aplicando en la relación con los demás, en la incorporación de mi cuerpo y mi voz para que el texto no quedara aislado y tuviera más sentido.

Estos son, en resumen, algunos de los ejercicios²⁰ en los que el ritmo estuvo presente:

¹⁶ Actor y músico egresado de la Casa del Teatro, actualmente ya no forma parte de la planta docente.

¹⁷ Actor egresado del Centro Universitario de Teatro.

¹⁸ "Asociada ordinariamente con la idea de una *comicidad* grotesca y bufonesca, de una risa gorda y de un estilo poco refinado" (Pavis, 1998, p. 205).

¹⁹ Dramaturgo y director de teatro mexicano egresado del Centro Universitario de Teatro

²⁰ Véase Anexo 6.2: "Descripción de ejercicios rítmicos de las materias".

- ♪ Secuencia de movimientos físicos en un determinado tempo
- ♪ Trabajo grupal con teja²¹
- ♪ Coordinación grupal a través de distintos pulsos de desplazamiento

2.1.2 MÚSICA

De acuerdo al plan de estudios, la materia de Música y Canto comparten horas de trabajo. Sin embargo, en este informe se acudirá a desarrollar el enfoque rítmico de la materia de Música y Canto por separado. Así es que se comenzará con la materia de Música.

Esta materia está enfocada en desarrollar las habilidades musicales, ejercer una consciencia crítica de la historia de la música y reconocer las aptitudes tanto individuales como grupales para poner en práctica un sentido rítmico de la escena. Esta materia fue impartida por el docente Sergio Bátiz^{22a} a lo largo de los tres años de formación.

El ritmo es un elemento constitutivo de la materia. Desde el primer año en donde el trabajo gira en torno a la práctica con solfeos rítmicos mediante partituras que sirven de apoyo para la comprensión del ritmo hasta el tercer año en donde la materia funge como un espacio de análisis y escucha ante las distintas corrientes de música que fueron surgiendo en la historia del ser humano. El enfoque rítmico se direcciona al trabajo en colectivo del grupo con el objetivo de entender y generar una coordinación dentro de la música y al mismo tiempo dentro de una puesta en escena. A partir de esta clase, pude darme cuenta que el trabajo con el ritmo me proveyó un sentido de comunión.

²¹ Calceñín relleno con lentejas.

²² Actor y músico egresado del Centro Universitario de Teatro y docente del mismo.

Gracias a los ejercicios, mi cuerpo se volvió más sensible en percibir los movimientos y sonidos que realizaban mis compañeras y compañeros.

Ejercicios en los que se trabajó el ritmo:

- ♪ Trabajo de solfeo con partituras rítmicas
- ♪ Coordinación de movimiento físicos con metrónomo
- ♪ Interpretación escénica de partituras rítmicas
- ♪ Reconocimiento de las distintas corrientes musicales

2.1.3 CANTO

Esta materia pertenece al campo Músico-Vocal y busca desarrollar y fortalecer el sentido musical a partir del trabajo con la voz cantada. De igual manera, se enfoca en ejercer la voz como un instrumento musical que pertenezca al quehacer de la actriz y actor dentro del teatro.

Marisela Martínez²³ fue la maestra titular de los primeros dos años de la generación 2017-2021 en donde la gran parte del trabajo estuvo direccionado a la integración de un ensamble coral. Jeanette Macari²⁴ impartió el tercer año en donde el objetivo se concentró en la ejecución individual de una pieza musical que permitiera ver las aptitudes y habilidades musicales y actorales del alumnado.

A lo largo de los tres años de la materia, el trabajo con el ritmo estuvo sustentado a través de movimientos básicos como caminar, aplaudir, saltar,

²³ Cantante egresada del Conservatorio Nacional de Música y docente del Centro Universitario de Teatro.

²⁴ Cantante y actriz egresada del Conservatorio Nacional de México, docente del Centro Universitario de Teatro.

hasta la interpretación y musicalización de numerosas partituras en el canto. Aquí me encontré con la idea del ensamble a través del trabajo con el ritmo que permitió que el grupo pudiera ejercer las prácticas en conjunto, como un coro, de un modo musical. La guía de las partituras melódicas me ayudó a organizar mis movimientos corporales con lo que estuviera cantando y por lo tanto mi modo de escuchar se agudizó con el constante trabajo vocal.

Algunos de los ejercicios rítmicos que se realizaron fueron:

- ♪ Expresión de movimientos básicos en frases rítmicas
- ♪ Trabajo de solfeo con partituras melódicas
- ♪ Interpretación vocal de canciones
- ♪ Conformación de un ensamble coral

2.1.4 EXPRESIÓN CORPORAL

Perteneciente al campo de Cuerpo y Movimiento, es la materia encargada de producir una estrecha conexión del cuerpo con la persona y con el espacio. Tiene el objetivo de accionar el cuerpo a partir del auto reconocimiento. Se trabaja a partir de exploraciones que permitan al cuerpo desinhibirse y reconocer su capacidad para proyectar una emoción.

Esta materia fue impartida por la docente Lorena Glinz²⁵ durante los primeros dos años en los que la premisa consistió en trabajar a partir de un autodiagnóstico de las alumnas y alumnos para después hacer uso de sus habilidades corporales en el espacio y con los otros. En el tercer año la docente encargada fue Alicia Martínez²⁶ en donde la materia se enfocó en trabajar el

²⁵ Bailarina, cantante, actriz, coreógrafa y docente del Centro Universitario de Teatro.

²⁶ Directora del Laboratorio de la Máscara, pedagoga teatral y docente del Centro Universitario de Teatro.

estilo de la caracterización de personajes de la *Commedia dell'arte*²⁷ a través de la desestructuración del cuerpo y el trabajo con la máscara.

La participación del ritmo estuvo constantemente en relación al trabajo con el cuerpo y los pulsos²⁸ del mismo a través de la exploración dentro del espacio y con las y los compañeros de clase. Es decir, el ritmo fue un elemento esencial para el reconocimiento de los movimientos del cuerpo y al mismo tiempo explorar las posibilidades de habitar un espacio. Y aquí entendí que el trabajo con el ritmo tiene su origen en el reconocimiento del cuerpo como principal instrumento de la actriz y actor. El trabajo individual como antesala de la colectividad.

Algunos de los ejercicios que tuvieron al ritmo presente fueron:

- ♪ Exploración de los movimientos del cuerpo al ritmo de una canción
- ♪ Reconocimiento de las distintas calidades del movimiento corporal en diferentes ritmos
- ♪ Ensamble grupal a través de distintos movimientos corporales y expresiones vocales

2.1.5 ACONDICIONAMIENTO FÍSICO

Esta clase solamente se imparte en los dos primeros semestres de la carrera. La materia tiene su enfoque en implementar un entrenamiento físico para las alumnas y alumnos y generar un punto de partida activo para el trabajo en

²⁷ Forma de teatro que surge en el siglo XVI y que pone el acento en el dominio corporal, signos gestuales y su organización coreográfica en el modo de representarse (Pavis, 1998, pág. 84).

²⁸ Las diferentes velocidades en las que el cuerpo puede desplazarse de acuerdo a un estímulo externo o a su propio movimiento.

colectivo y la escena misma. Se trabajan ejercicios de resistencia, fuerza y cardio con el objetivo de acondicionar físicamente al grupo y paralelamente se implementan sesiones de coreografía para ejercitar la coordinación de los movimientos físicos.

Fue impartida por Mayra Sérbulo²⁹ y Edgar Valadez³⁰. Las premisas consistieron en abordar el entrenamiento físico desde el colectivo y constituir una herramienta dentro del trabajo de la actriz y actor para la preparación de una escena o puesta en escena. El ritmo fue uno de los factores que complementaron a la clase desde el trabajo con varios bailes coreográficos, la elaboración de secuencias de movimientos físicos y la asimilación de un entrenamiento personal. En esta clase pude ligar los aprendizajes adquiridos en la materia de Expresión Corporal junto con la de Música, asimilando que el ritmo es la pata de la silla que otorga una estabilidad entre los movimientos y los tiempos que puede realizar un cuerpo en escena.

Estos fueron los ejercicios que involucraron al ritmo:

- ♪ Calentamiento corporal acompañado de música
- ♪ Secuencia de movimientos físicos al ritmo de una canción
- ♪ Trabajo individual y grupal con teja

2.1.6 DANZA URBANA

Esta materia fue extracurricular y no pertenece al plan de estudios del Centro Universitario de Teatro. Sin embargo, es importante incluirla dentro de este

²⁹ Actriz en teatro y cine egresada del Centro Universitario de Teatro y docente del mismo.

³⁰ Actor egresado del Centro Universitario de Teatro y también docente de la materia de Acrobacia.

informe ya que sentó las bases rítmicas del grupo para trabajar en algunos estilos de danza como el rock, la salsa y el danzón que luego formaron parte del musical. El enfoque que tenía esta materia estaba en asimilar y atravesar las distintas formas de la danza urbana con la intención de ampliar las aptitudes del grupo en el ámbito actoral.

La materia fue impartida por Irma Montero³¹ durante el tercer y cuarto semestre del segundo año de la carrera. Los distintos acercamientos a la danza direccionaron al grupo a realizar y a habitar varias acciones corporales con ritmo. El ritmo se pensó desde una expresividad corporal de los movimientos contenidos en cada estilo de baile. Identifiqué que cada tipo de baile requería una actividad física en específico. Lo cual me dio a entender que el cuerpo es reactivo a un estímulo sonoro externo provocando que realice diversos movimientos dentro de un espacio. Los ejercicios fueron:

- ♪ Incorporación de un ritmo en una secuencia de pasos de baile
- ♪ Asimilación de las calidades del ritmo de cada estilo de baile: rock & roll, tango, danzón y salsa.

Los aspectos señalados dentro de cada materia me posibilitaron una mayor afinidad del ritmo y me permitieron vislumbrar la constitución de un ensamble grupal. A pesar de que estas materias contaron con objetivos específicos que no estuvieran ligados directamente a la concepción del ritmo, en mi punto de vista fueron la base de la formación rítmica de la generación 2017-2021. Conocer estas seis materias es conocer al elenco que integró el musical *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*.

³¹ Bailarina egresada de las Academias Mexicana de la Danza y de Teatro de la A.N.D.A. Actualmente ya no forma parte de la planta docente.

2.1.7 ANTECEDENTES RÍTMICOS

No obstante, resulta importante cuestionar la iniciación rítmica de este grupo de actrices y actores. Si mi intención radica en concebir que el trabajo con el ritmo es un complemento que puede mejorar el ensamble actoral, habría que analizar si existe otro antecedente del grupo con el ritmo que pueda estar sumando a la misma formación rítmica durante la carrera. Es decir ¿Anteriormente habían tenido algún acercamiento con el ritmo? o ¿El CUT aportó en su totalidad las bases rítmicas del grupo?



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

Esto influye directamente en la afinidad y presteza que pueda haber con el ritmo, en la conformación de un colectivo que eventualmente pueda relacionarse con un proceso creativo en donde se hagan uso de las habilidades rítmicas y así contar con la posibilidad de montar una puesta en escena como *Ya no sé qué hacer conmigo*. Por lo tanto, elaboré una encuesta

al elenco para recabar la información perteneciente a algún tipo de habilidad rítmica que hayan aprendido previo a la formación adquirida en el CUT. En el siguiente diagrama se ha repartido la información para una mejor contemplación del panorama:



Debido a la divergencia de antecedentes rítmicos que hay, se dividieron las habilidades rítmicas en quienes tuvieran capacidades musicales, quienes tuvieran competencias tanto musicales como dancísticas y quienes solo tuvieran aptitudes dancísticas. Las musicales corresponden a quienes tuvieron algún acercamiento con el canto o con cualquier tipo de instrumento musical. Las musicales y dancísticas corresponden a quienes además de contar con alguna habilidad musical también tienen una habilidad para alguna danza. Y las dancísticas corresponden a quienes sólo contaron con algún tipo de entrenamiento dancístico.

De este modo, conocer el contacto que cada actriz y actor ha tenido con el ritmo resulta pertinente para poder entender cómo es que tiene repercusiones en el trabajo que se gestionó durante este montaje en particular. Para poder entender que el cuerpo de cada quien contaba con una memoria rítmica a pesar de haber atravesado entrenamientos distintos. Y así mismo, comprender las implicaciones que se reflejan en la facilidad de adaptarse a un sentido musical de la puesta en escena, en la comunicación dentro del mismo colectivo y en la aplicación de las herramientas rítmicas en el montaje.

Como cierre de este capítulo, me queda claro que este grupo contó con un alto entrenamiento y una formación con diversos aspectos rítmicos que posibilitaron otro modo de trabajo grupal que procurara más al cuerpo. Un trabajo grupal que pudo hacerle frente a las necesidades que este montaje requirió con respecto a la demanda de actividad física.

2.2 LA MÚSICA DE *EL CUARTETO DE NOS* COMO PUNTO DE CONEXIÓN Y CREACIÓN

Una vez conocida la experiencia del elenco con respecto a la formación rítmica, continuaré con el segundo elemento más importante de este montaje: la música del *Cuarteto de Nos*.

A lo largo del período creativo del montaje, las canciones del *Cuarteto de Nos* estuvieron presentes en muchos puntos que expondré cronológicamente de acuerdo a la naturaleza misma del proceso. Lo primero que hay que tener en cuenta es que las canciones del *Cuarteto de Nos* no fueron concebidas para una puesta en escena y por lo tanto fueron solicitados los derechos de cada una de las canciones para poder incrustarlas en un

musical que no tuviera algún fin de lucro, sino que representara un aspecto académico.

Después de haber obtenido los derechos de las canciones, la dirección dio a conocer las 16 canciones³² que formarían parte de la dramaturgia³³. El primer tratamiento de las canciones del *Cuarteto de Nos* ocurrió durante las vacaciones de julio del 2019 en donde la dirección solicitó a cada una de las actrices y actores escuchar todo el material posible de este grupo de rock uruguayo sin saber la selección de las 16 canciones que se tomarían en cuenta para la edición final. En las primeras semanas de agosto, se llevó a cabo una plática grupal con el director en la que se pidió una postura frente a las canciones del *Cuarteto de Nos*. El panorama visual de las canciones junto con la postura de cada quien fue similar y las palabras que más sonaron fueron las siguientes: rebeldía, resistencia, adolescencia, denuncia, conflicto, historia, entre otras. Palabras que me transmitían a un escenario lleno de cuerpos en constante movimiento, con una alta actividad física y con un acompañamiento musical que fuera estruendoso.

La segunda presencia fundamental de la música ocurrió durante las horas de acondicionamiento físico que formaron parte del entrenamiento actoral para el montaje ya que en este espacio registré que nos comenzábamos a conjuntar a través de cantar las canciones al mismo tiempo. El encargado de impartirnos este acondicionamiento fue Edgar Valadez. Dada la naturaleza e índole de este informe solamente detallaré el modo de trabajo con las canciones mas no así a describir con detalle la estructura del entrenamiento físico.

³² Véase Anexo 6.4: *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* Soundtrack.

³³ Se trata de la selección oficial de las canciones con las que se trabajó la última edición de la dramaturgia; se tomaron en cuenta otras canciones durante el proceso como: *Hoy estoy raro* y *Yendo a la casa de Damián*. Sin embargo, no llegaron a la edición final del texto.

Todas las sesiones de acondicionamiento físico se realizaron en la velaria del Centro Universitario de Teatro y las canciones del *Cuarteto*³⁴ se reprodujeron a través de una bocina. Uno de los objetivos del entrenamiento consistió en generar un espacio de unión y encuentro con las canciones entre las y los actores. Las canciones eran cantadas por quienes ya las conocían y fungían como un elemento que impulsaba a realizar el entrenamiento físico de un modo más activo. Después de unas semanas, se llevó a cabo un trabajo de memorización de las canciones con el objetivo de interpretarlas durante el trabajo de acondicionamiento físico. Poco a poco, en una vía colectiva, se compartió un mismo pulso a través de las canciones por medio del ritmo de la música. Las voces de las actrices y actores comenzaron a empatarse y convertirse en una sola voz.

El tercer momento fue con la llegada del trabajo coreográfico de Marco Antonio Silva³⁵. Las premisas del proceso coreográfico consistieron tanto en la relación de los cuerpos de las actrices y actores con el colectivo en sí y la incorporación del ritmo de las canciones del *Cuarteto* con la construcción de acciones físicas. Estas acciones estuvieron direccionadas en representar las intenciones actorales de cada canción a nivel grupal. Esto con el fin de que percibiéramos lo que demandaría cada canción en cuestión de movimientos corporales.

El enfoque rítmico y expresivo del colectivo fue determinante para el trabajo corporal a cargo de Marco Antonio porque la música sirvió de base para detonar diferentes intenciones que permitieron la construcción de una

³⁴ De ahora en adelante me referiré con *-Cuarteto-* al *Cuarteto de Nos* por términos de reiteración y practicidad.

³⁵ Coreógrafo y actualmente director conjunto del Centro de Producción de Danza Contemporánea y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

coreografía con el ritmo de cada canción. Una coreografía que posibilitara las distintas formas de relación dentro del grupo. Estas relaciones consistieron esencialmente en la capacidad para transmitir las emociones que producía una canción, ya fuera una sensación de hastío o de calma que se viera reflejada en los cuerpos de las actrices y actores. Lo que desembocó en diversas expresiones individuales que terminaron por colisionar en una expresión compartida de los cuerpos en relación a la música. En todo caso se trató del dueto cuerpo/música el que determinó la materia prima del trabajo con Marco Antonio y que propició la construcción de las coreografías con las que se trabajó el primer acto del texto.

El cuarto momento se desarrolló en el trabajo de mesa con el texto completo. El trabajo de mesa consistió en una serie de lecturas en voz alta en donde el grupo tuvo que permanecer inmóvil para analizar cada escena de la obra y al mismo tiempo conocer a los personajes a profundidad. El director encomendó al grupo la memorización del texto con la intención de analizar el tono actoral de la obra y paralelamente el ritmo que definiría la obra en su totalidad. Esto produjo una incomunicación entre el elenco ya que cada quien tenía una idea distinta de lo que era el tono y al mismo tiempo no había un mismo canal de entendimiento. Por lo que los únicos momentos claros y mediante los cuales el elenco podía entrar en comunión eran aquellos en donde aparecía una canción.

Dentro del texto, cada actriz y actor tenía indicado qué canción interpretaría. En este sentido, las canciones comenzaron a constituirse como piezas clave para adentrarse cada vez más al mundo ficticio que se proponía desde la dirección porque yo observaba que contenían varios matices que detonaban los movimientos del elenco. Entonces, durante los ensayos se contó con una bocina para interpretar las canciones en cada lectura. Cabe mencionar que las canciones operaban la transición entre una escena y otra.

Esto fue importante de identificar debido a que pude comprender la demanda física que tendrían los ensayos y finalmente el ritmo con el que se trabajaría colectivamente. Dejándome claro que no había que descuidar el trabajo corporal ni mucho menos el trabajo rítmico con cada una de las canciones.

La inclusión de la música determinó en gran medida el desarrollo de los ensayos al jugar como un puente conector entre las creadoras y los creadores. Desde el inicio, la atención estuvo puesta en cada una de las canciones y en observar qué matices producían en un cuerpo en colectivo. ¿Acaso la música y el ritmo que se deriva de ellas funge como un primer texto sobre el cual trabajar? Es decir ¿Hacer del trabajo con el ritmo un componente para memorizarlo y trabajarlo grupalmente? Sí, dada la cualidad progresiva que brinda en el trabajo con el cuerpo y con el texto para que tanto uno como otro se complementen.

2.3 EL TRABAJO CORPORAL DEL COLECTIVO COMO VÍA DE MONTAJE

Conforme fue transcurriendo la memorización del texto por parte de cada una de las actrices y actores, el trabajo de mesa se mantuvo en un carácter pasivo y analítico. Esto producía la carencia de un trabajo corporal que pudiera brindar otro camino de construcción. En este sentido, el director se concentró en trabajar el texto sin la necesidad de recurrir a un movimiento corporal.

Sin embargo, en las escenas que contenían música surgía una conmoción que ponía en una disposición más activa al elenco³⁶. Las canciones producían un impulso físico hacia la integración del cuerpo completo por parte

³⁶ Esto me dio a entender de una manera más cercana la expresión de tener “energía” en escena y por lo tanto de ahora en adelante la energía se describirá como la disposición activa que surge a partir de una conmoción en el cuerpo.

de las actrices y actores en el desarrollo de sus personajes. Entonces en las escenas subsecuentes la presencia del colectivo se hacía evidente a través de los cuerpos que quedaban impregnados de la energía que se había trabajado en las canciones; cobraban otro matiz que se asemejaba al de las escenas con coreografía y el sudor era indisimulable.

De esta forma, el trabajo corporal se comenzó a incluir más a través del juego y la relación con el espacio. El cuerpo de la colectividad cobró mayor relevancia para proponer la disposición física de las escenas. Cabe mencionar que una de las premisas que marcó la dirección consistió en que el colectivo permaneciera todo el tiempo en escena. Y esto me motivó a estar proponiendo desde el cuerpo y desde las interacciones físicas con el resto del grupo.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

Con la llegada de la escenografía y los elementos de utilería de la obra, el director dio inicio al montaje y trazo físico de cada escena. Fue fundamental la participación de los elementos en escena para tomar una decisión de los movimientos del colectivo en todo el espacio. Observé que con la llegada de

los objetos era más que indispensable tomar decisiones desde el cuerpo y aprovechar la cantidad de elementos disponibles para interactuar con ellos. Paralelamente, Marco Antonio realizó el trabajo de dirección en cuanto al montaje de las coreografías de cada canción del primer acto (a excepción de las últimas tres canciones) y esto fue complementando el trazo físico entre una escena y la otra. No obstante, el surgimiento de las escenas fue tomando más forma a partir del movimiento físico del colectivo. Es decir, la escenografía se configuró a partir del movimiento en conjunto. Por consecuencia, las escenas que no tenían música de por medio estuvieron determinadas por las coreografías que se ubicaron antes y después de cada una gracias a la memoria rítmica obtenida en las canciones.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

La necesidad por un trabajo corporal se debió a que los trazos que comprendieron las escenas fueron en la mayoría propuestos por el colectivo. Las actrices y actores se mantenían en la constante modificación del espacio escénico y al mismo tiempo sus personajes encontraban una razón para desplazarse dentro del mismo ritmo de las canciones. En los ensayos, no había una preocupación por el reacomodo de los objetos en escena debido a que la comunicación se ejercía en los cuerpos de cada quien y así se constituían las referencias corporales, espaciales y presenciales del grupo. El colectivo fue el principal factor que determinó la conexión entre una escena y

la otra gracias a su ritmo corporal y por tanto organización. Lo que el colectivo posibilitaba era una integración de todas las partes de la puesta y así mismo el contacto y el movimiento de cada personaje con los demás.

De este modo pude registrar que el trabajo corporal en conjunto representó un modo de darle una conexión a los momentos de una obra. El colectivo sentó una estrecha relación con el trabajo rítmico provocando que las escenas estuvieran más completas en cuanto a cuerpo, texto y música.

2.4 LENGUAJE NO VERBAL EN EL PROCESO DE ENSAMBLE

Otro aspecto fue el peso del lenguaje no verbal dentro del movimiento físico del colectivo. ¿Qué era lo que conectaba a las actrices y actores como ente colectivo al momento de montar el trazo físico? ¿Las coreografías facilitaron el trazo físico de las demás escenas?

Observé que el colectivo actoral se comenzó unificar y adaptar en cada una de las coreografías debido a la consciencia rítmica y corporal que estas requerían. Me di cuenta que el lenguaje no verbal abonaba a la construcción del trazo físico utilizando el cuerpo como su principal herramienta de comunicación entre el colectivo. Por lo tanto, el trabajo de las coreografías estuvo sustentado en los movimientos físicos que el grupo fue asimilando. Aunado a esto se encontraba la presencia de la música como eje que ofrecía un piso concreto sobre el cual trabajar. La conjunción del ritmo de la música y los movimientos físicos de las coreografías permitió que los cuerpos tuvieran la libertad de desplazarse en todo el escenario y al mismo tiempo fueran trabajando sus personajes de pies a cabeza, incorporando cada movimiento.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

El ensamble de las coreografías terminó de asentarse con la participación de Bruno Uribe Bátiz³⁷ y la asistencia de Andrea Montoya³⁸ en las últimas canciones del primer acto y las pertenecientes al segundo acto. Este ensamble que produjeron las coreografías también se vio reflejado en la coordinación de los cuerpos de las actrices y actores con la disposición y acomodo de los distintos espacios de la obra. Y en relación a las escenas que se encontraron después de las canciones, el ensamble del trabajo coreográfico proveyó al grupo de una disposición mucho más activa, por ende, con más energía. El ritmo grupal otorgaba claridad entre los ambientes que se proponían con cada cambio de escena y al igual permitía que los personajes se relacionaran con sus cuerpos.

³⁷ Actor y coreógrafo egresado de la New York Film Academy. Coreografías: *Habla tu espejo*, *Breve descripción de mi persona*, *Invisible*, *Natural*, *Me amo* y *No llora*.

³⁸ Actriz, coreógrafa y asistente de dirección. Estudió 3 años la carrera de actuación en Casa del Teatro. Coreografía: *Cuando sea grande*.

La presencia de un lenguaje no verbal, las distintas posturas de los personajes, la relación actriz y actor-utillería, los cuerpos danzantes, los desplazamientos del colectivo, permitió un punto de encuentro entre los varios cambios tanto de escena como de coreografía. El lenguaje no verbal estuvo inmerso dentro del proceso de montaje coreográfico y fue así que el grupo se ensambló desde lo corporal y lo musical dada la naturaleza de la propia puesta en escena. Es decir, fue un complemento. Y hablando de complementos, aquello que se encontraba escondido entre lo corporal y lo musical era el enlace que proporcionaba el piso rítmico. ¿No es acaso la presencia y consciencia del ritmo que suma a la comunicación entre un colectivo?



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

El cuerpo comunica en todo momento y poner énfasis en su desenvolvimiento es una de las principales áreas de acción de la actriz y el actor. El lenguaje no verbal, dentro de este terreno, adquiere mayor peso en comunicar los cuerpos bajo un mismo campo: el trabajo con el ritmo. Pareciera ser que el ritmo y el lenguaje no verbal están estrechamente ligados bajo el

concepto del ensamble. Y al ensamble visto desde la decodificación de estímulos y reacciones de un grupo de cuerpos en escena.

2.5 PRESENCIA DEL RITMO COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN

El trabajo coreográfico estuvo completamente ligado a la presencia de las canciones del musical. Sin las canciones no se hubiera podido concretar un trabajo físico con el cual se pudiera establecer una organización y conexión del grupo bajo la participación de un elemento: el ritmo. Esto es dado que las canciones en sí contienen un ritmo que las diferencia una de la otra y, al contar con un ritmo inicial perceptible y sensible, el trabajo físico se desarrolla a partir de un material en común. ¿Qué aspectos se modificaron a través del ritmo de las canciones?

Como mencioné anteriormente, dentro de la transición de una escena que contenía una canción hacia otra en donde no la había, registré que lo que quedaba impregnado era la energía y la relación que se daba con los cuerpos del colectivo dentro de la música del *Cuarteto*. Esto producía una mayor conexión y una mejor comunicación entre el elenco. Por conexión hago alusión más que nada al ensamble actoral, es decir, todas las actrices y actores trabajamos arduamente con cada una de las coreografías que como resultado de dos meses de ensayo pude observar que el grupo se encontraba en un mismo canal de actividad física y por lo tanto había una entrega y disposición de los cuerpos de cada quien que en las demás escenas no logré registrar.

Distinguí el peso de las canciones como puentes de conexión entre una escena y la otra. Sin embargo, ¿qué implicaciones hay al hablar de las canciones como puentes comunicativos entre las escenas? Dentro del

carácter de este montaje, al ser un musical, se cuenta con una mezcla rítmica, musical, vocal y actoral del fenómeno en sí. Sustancialmente es remitirse al ritmo que constituyen las canciones. En la escena en donde se utiliza la canción de *Nada me da satisfacción* los personajes entran en una actitud provocadora y explosiva ante la situación que están viviendo y es esa misma la sensación que produce esta canción al escucharla.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

Por lo tanto, el ritmo participa como detonante de la escena y de las personalidades de los personajes. Razón por la cual el trabajo coreográfico permitió una mejor sincronización entre el colectivo de actrices y actores. Tal es el caso de la escena en donde suena *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*: la coreografía se vuelve la pista de baile en la que el colectivo entra en contacto y esta deja de ser un aspecto más a cubrirse para pasar a producir un solo canal de juego y desarrollo de los personajes.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

¿Es el juego con el ritmo lo que posibilita una comunión entre las escenas y los mismos personajes? ¿De qué manera se puede traducir el ritmo a un lenguaje actoral de modo que sea un elemento comunicativo? ¿Qué factor detonante contiene el ritmo en un colectivo?

2.6 NOCIONES DEL RITMO

A continuación, expondré las ocasiones en las que se habló acerca de un ritmo dentro del proceso creativo y de montaje en esta puesta en escena:

Dentro del trabajo con Marco Antonio, el ritmo estuvo presente al trabajar las canciones del *Cuarteto* con el objetivo de fortalecer el sentido rítmico con el trabajo corporal del grupo. Se mencionó constantemente que se tenía que entrar en el ritmo de las canciones y todas las acciones que se

realizaran tenían que estar al ritmo de las mismas. En este caso, podemos relacionar el ritmo con la idea de sincronizar, coordinar, agrupar los cuerpos en movimiento. Pensar al ritmo como si se tratara del juego de saltar a la cuerda: hay una cuerda que es balanceada a un tiempo por dos personas y la tercera persona tiene el reto de entrar y saltar a un tiempo en el que pueda evitar que la cuerda choque con sus piernas. Es decir, tiene que estar al ritmo de la cuerda para poder saltarla y así mantener un ritmo constante y equilibrado.

El elenco, en este sentido, se vio en la necesidad de encontrar un punto en común, un tiempo en el que coincidiera y por lo tanto se lograra una unificación en los movimientos de los cuerpos. Con el paso de los ensayos, el elenco comenzó a desarrollar su propio ritmo grupal con el objetivo de generar la conexión entre los personajes y así poder transitar entre una escena y la otra. Utilizando tanto lo que se trabajó durante los ensayos como lo que se trabajó en cada una de las materias de la carrera.

En las primeras lecturas el director hacía alusión a un ritmo (estímulo que definiera el porqué de la escena) que el grupo tenía que ir percibiendo y encontrando dentro de cada una de las escenas. Luego, hacía mención al ritmo (tiempo y forma en la que los cuerpos se tenían que desplazar) cuando se comenzaba a ensayar el trazo físico que se fue montando en cada escena. Hablaba de un ritmo grupal (encuentro de los personajes que los situara en un mismo ambiente) que se había que mantener tanto con las canciones como con las escenas en donde no había música. Y finalmente, dentro del período de las funciones, hacía referencia a un ritmo (señal de vitalidad de los personajes en la escena) que no había que perder como grupo para que la obra pudiera fluir y pudiera marchar sin caer en repeticiones ya marcadas y actuaciones forzadas.

Al parecer, la idea del ritmo estuvo presente en todo el proceso de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*, pero habría que profundizar sobre el concepto y poder responder a la pregunta ¿Cuál es la noción del ritmo que rescato dentro de este informe académico? Es decir, pareciera ser que el ritmo dentro del montaje tuvo una presencia constante dentro de la conformación de un grupo en escena y por lo tanto en la construcción de una ficción. Pero en este punto del trabajo ¿Cuál es mi definición de ritmo y cómo fue que lo viví? ¿Logré una mayor conexión al trabajar junto con el ritmo? ¿Es el ritmo un componente necesario para lograr una comunicación grupal dentro de la ficción? ¿Cuál es la finalidad de hacer consciente el ritmo? ¿Qué es lo que entiendo finalmente como ritmo?



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

3. RESULTADOS

El período de ensayos de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* se sustentó principalmente en las coreografías de cada una de las canciones del *Cuarteto de Nos*. Hablando del formato de teatro musical en donde el foco está puesto en la habilidad actoral, musical y dancística de un elenco de actrices y actores, podría pensar que la historia del mismo tiene su fundamento en la narrativa de cada una de las piezas musicales.

Es decir, si la historia de la obra está al servicio de la interpretación del grupo de actrices y actores en escena con las piezas musicales, entonces podría estar de acuerdo en que dentro de las piezas musicales existe una organización y comunicación en todo momento del elenco que permite que la obra se entienda y así cumpla su objetivo de transmitir un discurso que pueda ser recibido y percibido por el público.

A pesar de ello, durante las funciones comencé a registrar que las coreografías, además de cumplir con su objetivo de sostener la historia de la obra, también posibilitaron la comunicación de las personas del elenco en los momentos en donde no había alguna pieza musical de por medio. Me refiero a una comunicación que consistía en transmitir los pensamientos de los personajes a través de los cuerpos de cada una de las actrices y actores. Esto, a nivel grupal, permitía que la obra tuviera una mayor actividad física y corporal debido a la incorporación y encarnación del pensamiento de los personajes en un ritmo en colectivo que no estuviera dado por las partes musicales en sí. Es decir, el ritmo colectivo que fue el producto de las reminiscencias de cada pieza musical.

Entonces, la cuestión se tornó en pensar en cuáles eran las diferencias que existían entre las escenas que contaban con un apoyo musical y las que en donde la historia se sustentaba en el texto de cada uno de los personajes (sin algún apoyo musical).

Factor que me llevó a preguntarme: ¿Por qué durante los ensayos en los que no contábamos con una coreografía, no se lograba unificar el personaje con la actriz y el actor? ¿Por qué grupalmente nos emocionábamos físicamente más cuando teníamos el estímulo de una canción? ¿Qué contenían las coreografías que nos estimulaban a movernos por el espacio de una forma lúdica y por lo tanto nos permitían jugar más con nuestros personajes? Si nos movíamos constantemente en toda la obra, ¿Por qué en las canciones se sentía una mayor unificación de todos nuestros cuerpos con el universo de la obra y los personajes en sí mismos? ¿Cuál era aquel factor que nos estaba permitiendo contar la historia como grupo mas no individualmente?



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

3.1 LA INCIDENCIA DEL RITMO

En vista de poder desmembrar una tentativa respuesta a las preguntas planteadas anteriormente, examinemos mi hipótesis:

El ritmo ensambla la expresión y comunicación corporal colectiva a través de un lenguaje no verbal que se sobrepone al nivel de las palabras.

Cuando hablo de una expresión y comunicación corporal es porque estoy constatando que los cuerpos de las actrices y actores en escena se expresaban físicamente a partir del ritmo de cada una de las canciones. Observé que esto negaba la posibilidad de que el colectivo solamente se relacionara con las palabras y se organizara con indicaciones verbales. Es decir, durante las funciones, pude notar que no existió la necesidad de sincronizar los cuerpos a través de las palabras ni los cuerpos estuvieron estimulados a partir de los textos. La incidencia del ritmo terminó de unificar (justa y atinadamente tratándose de teatro musical) la participación entera de cada uno de los cuerpos del colectivo para dar a entender diferentes rasgos de los personajes.

Es importante entender y acotar la incidencia del ritmo dentro un colectivo en específico, ya que podría confundirse fácilmente con el trabajo del ritmo en un individuo dentro de un colectivo. En este caso, me interesa evidenciar la cualidad grupal, en manada, del ritmo al ser un elemento que ensambla distintas partes para tornarlas hacia una sola. Así mismo, sostengo que la necesidad de comprender un lenguaje no verbal es en vías de comprender las infinitas relaciones de los cuerpos en escena y la producción de un mismo piso de actividad física entre el propio colectivo.

De esto ¿Podría entonces afirmar la idea del ritmo como guía de ensamble? Sí, y no sólo desde el espacio escénico sino también desde el espacio espectativo. Una obra, con o sin recursos musicales, que incluya el trabajo con el ritmo desde sus inicios, podría brindar a su elenco no sólo una vía para relacionar las emociones con el trabajo físico y a su vez establecer la relación con las demás personas en escena, sino que al mismo tiempo estaría otorgándole directamente una experiencia completamente sensorial a la persona espectadora. Pensar que el trabajo con el ritmo puede ser también un puente que mantenga la atención del público con lo que suceda en el escenario. Y de esta forma se estaría logrando un ensamble en su totalidad dentro de los espacios en los que pueda suceder una puesta en escena. Como hilos invisibles que tejan una misma realidad por un par de horas.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

A manera de ejemplo y evidencia, una de las formas en las que registré³⁹ la incidencia del ritmo fue en la función del viernes 06 de marzo del 2020:

³⁹ Ver Anexo 6.5: “Bitácora de Informe Académico” p. xxxv

Dos de las pistas no se reprodujeron por el programa (el programa de computadora del foro del CUT que se encarga de la salida de pistas de audio) durante la primera parte de la obra. El colectivo en escena comenzó a ensamblarse simplemente en un mismo pulso que se hizo evidente a través del juego con el cuerpo de cada una de las actrices y actores. Se generó una base percusiva con cada uno de los cuerpos y esto sirvió de acompañamiento para las y los solistas de las canciones.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

La fluidez de la obra que se había generado hasta ese momento se modificó con la ausencia de las pistas. Sin embargo, el ritmo se conservó en el colectivo al continuar con la escena a través de la relación de los movimientos corporales y la unificación de la actividad física que se expresaba en cada cuerpo. El constante trabajo con el ritmo durante los ensayos dio paso a que el colectivo en sí pudiera representar la canción sin el recurso sonoro de la pista de audio. El ritmo cumplió su función de puentear las individualidades hacia una multitud. Lo mismo que ocurría con las escenas en las que no había alguna pieza musical. El ritmo terminó de ensamblar aquella escena sin que alguien se haya detenido a explicar lo sucedido o a organizar al resto del elenco. Es decir, los cuerpos ya tenían una memoria rítmica de toda la obra

que les facilitaba la organización en escena y al mismo tiempo les proporcionaba más libertad de juego a los personajes. Y al hablar de más libertad de juego me refiero directamente a la incorporación de los personajes en el espacio físico que se observa en los cuerpos de las actrices y actores. Un juego que se potenciaba con las coreografías.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

¿Hablo de la memoria rítmica como puerta hacia la colectividad? Sin duda, he de traer a colación el peso que tiene el entrenamiento rítmico en una escuela de formación de actrices y actores de teatro. Como la Rítmica ha sido una vía para trabajar la música a través de los movimientos del cuerpo, la premisa de este informe académico ha sido centrar mi análisis en torno al ensamble de un elenco. Con todo, he recurrido a la Rítmica para poder hablar de la necesidad de trabajar junto con el ritmo en pro de una expresión corporal más libre y lúdica. Si el ritmo es uno de los segmentos que se trabaja en la mayoría de las clases impartidas por una escuela de formación actoral ¿Será en dirección al trabajo en conjunto, en colectivo, en ensamble?

Si y sostengo que al final de cuentas el ritmo es un elemento que armoniza las expresiones corporales individuales hacia un colectivo que actúa como una célula. Con esto no quiero dar a entender que el ritmo en un unipersonal no se pueda trabajar, mas bien, diría que el ritmo en ese caso sería el puente que enlace el mundo interno hacia el cuerpo en carne de la persona. De tal modo que el ritmo se diera en la armonía de su actuación y de esta forma estaría ponderando al cuerpo como un posibilitador de la creación.

En el caso de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*, considero que el trabajo rítmico fue fortuito y al mismo tiempo necesario para poder habitar una forma musical de la puesta en escena. Pero ¿qué ocurre con la memoria rítmica de otros grupos que no necesariamente abordan un musical? ¿En qué zonas tiene eco y repercusión la formación rítmica? ¿Qué derivaciones del ritmo se pueden identificar en los distintos elementos de una puesta en escena no musical? ¿Es necesario realzar la importancia del ritmo frente a las necesidades actuales de las escuelas de formación actoral? ¿Podríamos pensar en una pedagogía especializada en torno al ritmo teatral? ¿Qué tan visible es la formación rítmica en cada una de las creativas y creativos de un proyecto teatral?

Finalmente, con *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* la pertinencia de haber incluido el trabajo con el ritmo dentro del proceso de ensayos radicó en la cimentación y consolidación de un grupo en escena. Un colectivo que pudiera adecuarse a las necesidades de un teatro musical y que, además, pudiera verificar toda la serie de conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera. Así pues, el ritmo bien puede direccionarse al trabajo en colectivo, a la exploración corporal de los cuerpos, a dimensionar las capacidades actorales de un grupo y a complementar la construcción de una ficción en conjunto. Probablemente muchas compañías y agrupaciones de teatro sí cuenten con algún recurso rítmico para la creación de algún proyecto teatral y eso no quiere decir que el

foco esté puesto en ello, sin embargo, al reconocerlo y hacerlo un componente presente, el ritmo termina siendo el elemento que contribuye a la orquestación de una obra.



Archivo CUT. Fotografía de José Jorge Carreón.

4. CONCLUSIONES

Un elemento como el ritmo puede despegar vuelos hacia la creación y hacia la formación ante una puesta en escena. En torno a la creación puede representar un estímulo del movimiento para la exploración de imágenes y de significados a través del cuerpo. En cuanto a la formación, el ritmo está en la disposición de complementar y conformar la sensibilidad de los cuerpos y a su vez de un colectivo. Y, no obstante, es el canal por el cual se pueden ensamblar distintas partes de la puesta en escena.

El ritmo podría operar como un primer texto a ensayar debido a su relación con el trabajo espacial y temporal de los cuerpos en escena. Se trataría de un diálogo con el ritmo en aras de componer el espacio de acción y ficción de un colectivo (si es que se trata de trabajar con un colectivo). Y en este sentido el trabajo corporal tiene su punto de arranque en la memoria rítmica de los cuerpos.

Es por ello que esta investigación se basó en la formación actoral del elenco de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*. El enfoque puesto en la afinidad con el ritmo del grupo fue crucial para determinar la fluidez tanto del proceso de ensayos como el proceso de montaje y sucesivamente de las funciones. Y hablar de fluidez en este punto significa hablar de la presencia de los cuerpos en escena y su relación con el universo ficticio del musical. En otras palabras, esta investigación implicó cuestionar constantemente la forma de construir una puesta en escena (en este caso un musical) en el que el elenco no haya tenido en mente el trabajo con el ritmo en pro de la comunicación en colectivo desde los cuerpos.

Sin embargo, el proceso estuvo constantemente acompañado de un trabajo corporal al tratarse de la incorporación de coreografías para las transiciones del musical. Y esto permitió que el ritmo fuera adentrándose en las actrices y los actores no como un lenguaje verbal ni mucho menos racional sino como un elemento intuitivo e instintivo que se viera plasmado en los cuerpos del elenco. El ritmo entonces es causa y consecuencia al poder distinguirse en la desenvoltura de un colectivo a lo largo de un proceso creativo.

De esta manera, el ritmo sí permite la expresión de los cuerpos y su comunicación dentro del colectivo. El ritmo es otro piso sobre el cual definir el ensamble de los elementos que puedan conformar una puesta en escena. Por lo tanto ¿incluir al ritmo desde los inicios de un proceso teatral implicaría reducir el tiempo de gestación?

Habría que dejar en claro que el trabajo con el ritmo no define la duración de un proceso. El poder incluir al ritmo es en vías de desarrollar la sensibilidad de las personas participantes y paralelamente establecer un canal de comunicación que permita hacer más presente al cuerpo. Es por eso que es pertinente de hablar de un lenguaje no verbal y de la expresión corporal como fenómenos que puedan complementar el trabajo o la formación rítmica de un colectivo. El ritmo no es un elemento ajeno a los procesos creativos, es parte de un todo, y es por ello que necesita de una constante retroalimentación con los demás componentes: el texto, la escenografía, la iluminación, los cuerpos, el sonido, entre otros. La alianza con el ritmo, a fin de cuentas, es el tránsito entre la sensibilización y la convergencia de los cuerpos hacia su representación colectiva en escena.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alcala, M. D. (2000). *El lenguaje del cuerpo y su conocimiento*. Barcelona: Obelisco.
- Appia, A. (2014). *La música y la puesta en escena, la obra de arte viva*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Avila Hurtado, H. (2004). *La corporalidad del actor*. (Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.
- Benhumea Hernández, T. G. (2005). *Expresión corporal para futuros actores*. (Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.
- Brozas, M. P. (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque.
- Casanova, G. y Klein, M. G. (2013). *El gesto y la huella: una poética de la experiencia corporal*. Buenos Aires: Biblos.
- Castilho, J. (2013). *Ritmo e dinâmica no espectáculo teatral*. Brasil: Perspectiva.
- Castro Reguera, I.L.D. (1995). *Lenguaje del cuerpo, anotación y observación del movimiento corporal*. (Tesis de licenciatura en Psicología). UNAM, México.
- Centro Universitario de Teatro. (s.f.). Licenciatura en Teatro y Actuación [Publicación electrónica]. Centro Universitario de Teatro. Recuperado de: cut.unam.mx [13/01/2020]
- Dalcroze, E. J. (1920). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Edición publicada en colaboración con el L'Institut Jaques-Dalcroze de Ginebra, por la celebración del centenario del nacimiento del autor. Lausanne [1988]
- Dalcroze, E. J. (2017). *Rítmica y creación: gesto, movimiento y forma*. España: La Pajarita de Papel.
- Fantini, B. (mayo 2019). Ritmos corporales, ritmos psicológicos, ritmos culturales. *RITMO*. México: Revista de la Universidad de México.
- Garfias García, B. E. (2013). *Órganos sensoriales, sensación, percepción, movimiento y ritmo como procesos fundamentales*. (Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.
- Godínez, G. L. (2017). *Pina Bausch, cuerpo y danza-teatro*. México: Paso de Gato.

- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Guiraud, P. (1986). *El lenguaje del cuerpo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, E. T. (2005). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI editores.
- Islas, H. (comp.) (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. México: CONACULTA.
- Knapp, M. L. (2012). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Leman, M. (2008). *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Leman, M. (2016). *The Expressive moment*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- León Gaytán, C. F. (2016). *Movimiento y acción en la consagración de la primavera de Pina Bausch*. (Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.
- Lowen, A. (2007). *El lenguaje del cuerpo: Dinámica física de la estructura del carácter*. Barcelona: Herder.
- Macias, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai.
- Magaña Almaguer, B. y Lozano Montes de Oca, G. I. (1998). *El estudio de la expresión corporal*. (Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.
- Martínez Espinoza, L. (1992). *Un acercamiento al lenguaje a partir de la expresión corporal*. (Tesis de licenciatura en Letras y Literatura Hispánicas). UNAM, México.
- Medrano Gutiérrez, A.A. (2009). *El cuerpo y la expresión corporal en la formación del actor*. (Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. España: Ediciones Paidós Ibérica
- Ridocci, M. (2009). *Expresión corporal, arte del movimiento: las bases prácticas del lenguaje expresivo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.

- Saldaña Sifuentes, D. C. (2015). *La representación del ritmo teatral en el cuerpo del intérprete*. (Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro). UNAM, México.
- Sánchez, M. J. (2004). *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Silva Mejía, S. G. (2015). *El cuerpo y la mente en el contexto de la expresión corporal*. (Tesis de licenciatura en Psicología). UNAM, México.
- Whittall, A. (2008). Ritmo. En *Diccionario enciclopédico de la música* (Fondo de Cultura Económica, p. 1825). Alison Latham.

6. Anexos

6.1 Plan de estudios semestral del CUT

PRIMER SEMESTRE

CAMPO DE CONOCIMIENTO	ASIGNATURA	HORAS		TOTAL DE CRÉDITOS
		TEÓRICAS	PRÁCTICAS	
ACTUACIÓN	Actuación: I El trabajo sobre sí mismo	4	6	14
CULTURA TEATRAL	Teoría y Análisis de Texto Dramático I: Interpretación y herramientas analíticas	4	0	8
	Historia del Teatro I: Teatros originarios	2	0	4
MÚSICO-VOCAL	Técnica Vocal I: El aparato fonador. Conciencia física de la voz	1	3	5
	Música y Canto I: Teoría, solfeo y entrenamiento vocal I	1	3	5
CUERPO Y MOVIMIENTO	Acondicionamiento Físico I: Equilibrio y ejercicios rítmicos	0	4	4
FORMACIÓN HUMANÍSTICA	Lengua Española I: Forma del texto (gramática, sintaxis, puntuación)	2	0	4
7 ASIGNATURAS		14	16	44

SEGUNDO SEMESTRE

CAMPO DE CONOCIMIENTO	ASIGNATURA	HORAS		TOTAL DE CRÉDITOS
		TEÓRICAS	PRÁCTICAS	
ACTUACIÓN	Actuación II: Conflicto, cambio y progresión	4	6	14
CULTURA TEATRAL	Teoría y Análisis de Texto Dramático II: Análisis comparativo	4	0	8
	Historia del Teatro II: Teatro moderno	2	0	4
MÚSICO-VOCAL	Técnica Vocal II: Desarrollo y fortalecimiento del aparato fonador	1	3	5
	Música y Canto II: Teoría, solfeo y entrenamiento vocal II	1	3	5
CUERPO Y MOVIMIENTO	Acondicionamiento Físico II: Acrobacia de piso y baile coreográfico	0	4	4
FORMACIÓN HUMANÍSTICA	Lengua Española: Fondo del texto, estilo y lectura en voz alta	2	0	4
7 ASIGNATURAS		14	16	44

TERCER SEMESTRE

CAMPO DE CONOCIMIENTO	ASIGNATURA	HORAS		TOTAL DE CRÉDITOS
		TEÓRICAS	PRÁCTICAS	
ACTUACIÓN	Actuación III: Los elementos de la situación escénica	4	6	14
CULTURA TEATRAL	Teoría y Análisis de Texto Dramático III: Elementos universales del drama	4	0	8
	Historia del Teatro III: Corrientes innovadoras	2	0	4
MÚSICO-VOCAL	Expresión Verbal I: Lenguaje e imaginación	1	3	5
	Música y Canto III: Práctica de interpretación instrumental y vocal I	1	3	5
CUERPO Y MOVIMIENTO	Expresión Corporal I: El cuerpo neutro	0	4	4
	Acrobacia I: Desarrollo de acrobacia en el piso	0	4	4
FORMACIÓN HUMANÍSTICA	Historia de la Cultura I: Grecia	2	0	4
	8 ASIGNATURAS	14	20	48

CUARTO SEMESTRE

CAMPO DE CONOCIMIENTO	ASIGNATURA	HORAS		TOTAL DE CRÉDITOS
		TEÓRICAS	PRÁCTICAS	
ACTUACIÓN	Actuación IV: Formulación del carácter en acción	4	6	14
CULTURA TEATRAL	Teoría y Análisis de Texto Dramático IV: Estilo realista	4	0	8
	Historia del Teatro IV: Tendencias escénicas	2	0	4
MÚSICO-VOCAL	Expresión Verbal II: La energía del texto en el cuerpo del actor	1	3	5
	Música y Canto: IV Práctica de interpretación instrumental y vocal II	1	3	5
CUERPO Y MOVIMIENTO	Expresión Corporal II: El cuerpo en acción	0	4	4
	Acrobacia II: Principios de acrobacia semi-aérea	0	4	4
FORMACIÓN HUMANÍSTICA	Historia de la Cultura II: De Roma a la caída de Constantinopla	2	0	4
	8 ASIGNATURAS	14	20	48

QUINTO SEMESTRE

CAMPO DE CONOCIMIENTO	ASIGNATURA	HORAS		TOTAL DE CRÉDITOS
		TEÓRICAS	PRÁCTICAS	
ACTUACIÓN	Actuación V: Introducción al Siglo de Oro español y al Neoclásico francés	4	6	14
CULTURA TEATRAL	Teoría y Análisis de Texto Dramático V: Estilo idealista	4	0	8
	Mecánica Teatral	0	3	3
MÚSICO-VOCAL	Expresión Verbal III: Introducción al verso español	1	3	5
	Música y Canto V: Práctica de interpretación histórica (música renacentista y barroca) y Panorama histórico de la música (de la Edad Media al Barroco)	1	3	5
CUERPO Y MOVIMIENTO	Expresión Corporal III: Sistemas y técnicas en movimiento	0	4	4
	Acrobacia III: Desarrollo de acrobacia semi-aérea O Combate Escénico I: Principios Básicos	0	4	4
FORMACIÓN HUMANÍSTICA	Historia de la Cultura III: Tres siglos de tránsito hacia	2	0	4

SEXTO SEMESTRE

CAMPO DE CONOCIMIENTO	ASIGNATURA	HORAS		TOTAL DE CRÉDITOS
		TEÓRICAS	PRÁCTICAS	
ACTUACIÓN	Actuación VI: Exploración y formulación escénica del Siglo de Oro	4	6	14
CULTURA TEATRAL	Teoría y Análisis de Texto Dramático VI: Estilo grotesco	4	0	8
	Producción Teatral	0	3	3
MÚSICO-VOCAL	Expresión Verbal IV: Lectura e interpretación del verso español	1	3	5
	Música y Canto VI: Interpretación, Panorama Histórico (del clasicismo a la música contemporánea) y Panorama de la música en México	1	3	5
CUERPO Y MOVIMIENTO	Expresión Corporal IV: Análisis de movimiento	0	4	4
	Acrobacia IV: Integración de acrobacia de piso, semi-aérea y aérea O Combate Escénico II: Aplicación y verificación de la técnica	0	4	4
	Historia de la Cultura IV: Los últimos siglos	2	0	4
	8 ASIGNATURAS	12	23	47

SÉPTIMO SEMESTRE

CAMPO DE CONOCIMIENTO	ASIGNATURA	HORAS		TOTAL DE CRÉDITOS
		TEÓRICAS	PRÁCTICAS	
ACTUACIÓN	Puesta en Escena I: El artista frente al texto	4	12	20
	Curso-Laboratorio de Creación Escénica I: Principios de la investigación escénica	2	2	6
CULTURA TEATRAL	Generación de Proyectos y Producción Artística	2	2	6
	Plástica Teatral	2	2	6
CUERPO Y MOVIMIENTO	Expresión Corporal V: Construcción de personaje	0	4	4
	4 ASIGNATURAS Y 1 MONTAJE	10	22	42

OCTAVO SEMESTRE

CAMPO DE CONOCIMIENTO	ASIGNATURA	HORAS		TOTAL DE CRÉDITOS
		TEÓRICAS	PRÁCTICAS	
ACTUACIÓN	Puesta en Escena II: El artista escénico	4	12	20
	Curso-Laboratorio de Creación Escénica II: La estética escénica contemporánea	2	2	6
CULTURA TEATRAL	Introducción a la Dirección de Escena	2	2	6
CUERPO Y MOVIMIENTO	Expresión Corporal VI: Creación escénica	0	4	4
	3 ASIGNATURAS Y 1 MONTAJE	8	20	36

6.2 Descripción de ejercicios rítmicos de las materias

Actuación

♪ Secuencia de movimientos físicos en un determinado tempo:

El ejercicio consistía en proponer una secuencia de cinco movimientos individuales. Cada movimiento tenía que llegar a una postura fija para dar paso al siguiente. Estos podían suceder en un mismo punto o se podía realizar a lo largo y ancho del espacio en el que se desarrollara la clase. Se ponían en práctica por medio de distintos tiempos en los que el cuerpo podía ir desde lo más pausado y lento hasta lo fluido y desenfrenado.

♪ Trabajo grupal con teja:

El objetivo de este ejercicio recaía en la atención y la distribución de los cuerpos en el espacio. El grupo se repartía en el espacio en el que se desarrollara la clase y con una teja comenzaba un conteo de números. Los cuerpos tenían la tarea de desplazarse en distintos niveles y de diferentes formas o posiciones sin tener que chocar con otro cuerpo para ocupar todo el espacio y evitar una zona vacía. De esta forma, se buscaba equilibrar el espacio con el constante acomodo y la energía de los cuerpos al mismo tiempo que se depositaban la teja a través de un contacto visual con el otro y el conteo avanzaba.

♪ Coordinación grupal a través de distintos pulsos de desplazamiento:

El grupo tenía la premisa de permanecer en un mismo pulso al momento de moverse de un lado a otro en un mismo espacio de trabajo. Un participante externo se encargaba de definir el pulso por medio de un número o de un golpeteo con las palmas. De esta manera, el grupo enfocaba su atención y energía para procurar que nadie fuera en otro pulso o que alguien quisiera modificarlo. Este ejercicio se centraba en la coordinación y la comunicación de los cuerpos en un mismo canal.

Música

♪ Trabajo de solfeo con partituras rítmicas:

Con la ayuda de una partitura rítmica (pauta de notas que proporcionan información rítmica), las alumnas y los alumnos tenían la tarea de hacer sonar los tiempos que venían señalados a través de un aplauso o una emisión onomatopéyica.

♪ Coordinación de movimiento físicos con metrónomo:

En este ejercicio se definía una secuencia física individual en la que con la ayuda de un metrónomo se determinaban el pulso de cada uno de los movimientos. A nivel grupal, los cuerpos tenían que corresponder a lo que el metrónomo marcara para establecer un mismo ritmo.

♪ Interpretación escénica de partituras rítmicas:

Se formaban equipos a partir de tres personas con el objetivo de construir una escena en donde se reflejara la partitura rítmica a trabajar. La temática era completamente libre y el propósito era incorporar el sentido rítmico a la escena teatral.

♪ Reconocimiento de las distintas corrientes musicales:

Trabajo teórico-práctico en el que el docente daba a conocer las distintas evoluciones de la música a través de la historia. Las alumnas y los alumnos tenían la premisa de poder identificar cada estilo y corriente musical con sus máximos representantes.

Expresión corporal

♪ Exploración de los movimientos del cuerpo al ritmo de una canción:

El grupo tenía el objetivo de accionar cada parte de sus cuerpos en el espacio en el que se desarrollara la clase con la guía de una melodía. Este ejercicio partía de un trabajo individual y evolucionaba en un trabajo grupal en el que se podían establecer secuencias lideradas por los integrantes del grupo. La premisa estaba fundada en obedecer el ritmo de cada una de las melodías con la exploración de los movimientos del cuerpo.

♪ Reconocimiento de las distintas calidades del movimiento corporal en diferentes ritmos:

En este ejercicio, el objetivo era distinguir las cualidades que puede tener el movimiento corporal a través de distintos ritmos (en su mayoría percutivos). Así las alumnas y los alumnos desarrollaban diversas exploraciones en torno a las calidades que pudiera tomar el movimiento: pesado/ligero, fuerte/suave, directo/indirecto, precipitado/contenido.

♪ Ensamble grupal a través de distintos movimientos corporales y expresiones vocales:

Este ejercicio es la extensión del primer ejercicio enlistado de expresión corporal. Se basa en la agrupación de los cuerpos para lograr un solo cuerpo que genere una calidad y un sonido en particular. Estas calidades y sonidos son propuestos por los integrantes y la meta reside en mantener una unidad tanto energética como corporal.

Canto

♪ Expresión de movimientos básicos en frases rítmicas:

Este ejercicio consiste en incorporar distintos ritmos por medio de movimientos básicos tales como aplaudir, caminar, marchar, saltar, entre otros. Se establece un ritmo con alguna parte del cuerpo y así los demás lo tienen que replicar sin salirse de la línea rítmica del movimiento. De este modo, se

pretende que las alumnas y los alumnos comiencen a relacionarse con el ritmo a través de su cuerpo.

♪ Trabajo de solfeo con partituras melódicas:

A través de una partitura melódica (pauta de notas que proporcionan la línea a cantar) las alumnas y los alumnos son entrenados para distinguir el sonido de cada nota con su nombre. El objetivo consiste en reconocer las notas y cantarlas sin perder el tiempo y la sonoridad correcta.

♪ Interpretación vocal de canciones:

Las alumnas y los alumnos eligen una melodía a interpretar para demostrar sus avances en la clase. Se contempla que cada canción se ajuste y se muestre como prueba individual de lo logrado con el canto.

♪ Conformación de un ensamble coral:

De acuerdo a las distintas voces del grupo, este trabajo radica en el ensamble de todo un coro para interpretar un repertorio de canciones en las que cada voz reconozca su línea melódica y pueda unificarse con el conjunto.

Acondicionamiento físico

♪ Calentamiento corporal acompañado de música:

Se pretende que las alumnas y los alumnos construyan su propia rutina de calentamiento al ritmo de una música elegida. La materia busca fomentar una disciplina individual en la que el cuerpo pueda accionar a partir de un ritmo establecido.

♪ Secuencia de movimientos físicos al ritmo de una canción:

Este ejercicio se centraba en la relación de los movimientos del cuerpo en torno a una canción. Se buscaba ejecutar una coreografía de movimientos en el espacio que estuviera sustentada en la participación de la canción como eje

rítmico. De tal forma que la coreografía no estuviera aislada sino relacionada con el pulso de la canción.

♪ Trabajo individual y grupal con teja:

A modo individual, el trabajo con la teja consistía en elaborar cinco posiciones en las que se pudiera atrapar la teja con el cuerpo. Esto podía suceder en un mismo punto o en distintos puntos del espacio en el que se desarrollara la clase. Después, el trabajo pasaba a realizarse con alguien más para que la teja pudiera depositarse en el otro y los movimientos estuvieran sincronizados. Grupalmente, los cuerpos compartían un mismo pulso con la premisa de depositar la teja en el otro sin que esta se cayera. Esto permitía reconocer una sincronización de los cuerpos y una coordinación con el ritmo que se producía.

Danza Urbana

♪ Incorporación de un ritmo en una secuencia de pasos de baile:

Se trata de comenzar a adiestrar el cuerpo con un ritmo específico de baile. La maestra propone una serie de pasos a seguir con la guía de la música del género de baile y las alumnas y los alumnos lo replican. Se pretende que los pasos de baile sean el material de trabajo con el que se acerquen a los distintos ritmos de forma que cada quien elija su secuencia.

♪ Asimilación de las calidades del ritmo de cada estilo de baile:
rock & roll, tango, danzón y salsa.

El objetivo de la clase es lograr que el cuerpo pueda ser capaz de integrarse a los distintos géneros de baile y reconozca a su vez los ritmos que distinguen a cada género. De este modo, las alumnas y los alumnos dan una presentación en la que demuestran sus habilidades dancísticas en parejas de los géneros aprendidos en la clase.

6.3 Entrevistas

Hugo Arrevillaga

23/04/2020

¿Qué concepto tienes del ritmo?

Desde mi perspectiva, digamos que tratando de ser afín a lo que la definición podría dictar en cuanto a ritmo, es que es la sucesión de acciones o sonidos en determinado intervalo de tiempo, haciendo como una repetición me parece en cada tanto de esa repetición de tiempo. Desde mi perspectiva, eso es el ritmo.

¿De qué forma entiendes el ritmo dentro de la escena teatral?

Yo creo que el ritmo para mí tiene que ver particularmente con la consecución de acciones, de gestos, de sonidos, de textos que se van entrelazando unos a otros, no a manera de una repetición. Si en un determinado intervalo de tiempo, que creo yo, estaría acotado por una temática en particular, es decir, estos trozos rítmicos de los que a veces hablamos, la puesta en escena o particularmente en el análisis de texto, tienen que ver particularmente con justo este cambio de idea dentro de una escena o de una secuencia de acciones planteadas en un espacio determinado o indeterminado.

En ese sentido, para mí el ritmo se va construyendo a partir de la secuencia congruente. Congruente no quiere decir no bajo los términos de la lógica aristotélica o realista, sino congruente en tanto a que respete el universo que plantea en sí mismo cada obra, cada historia, cada dramaturgia. Entonces, creo que en ese sentido, el ritmo tiende a ser justamente la manera en la que se van entrelazando acciones, gestos, incluso sonidos, también atmósferas. Todo eso que compone a la escena dentro de una puesta en escena y que en tanto que una acción o algo determine un personaje para llegar hacia otro lugar y dar en ese otro lugar como una acción más, como reacción a lo que lo estimuló anteriormente. Entonces, de esa manera se va entretejiendo el ritmo.

Insisto, esto no tiene que ver con una respuesta, digamos lógica o aristotélica, porque justamente tal vez uno de los de las obras o de la dramaturgia más

desafiante en tanto al ritmo para mí puede ser la dramaturgia de Beckett o de Ionesco, por ejemplo, en la dramaturgia del absurdo, pero particularmente en Beckett, donde de pronto pareciera que una acción nos lleva a otra, aparentemente sin una consecuencia lógica. Pero dentro de su propio universo, de su propio lenguaje y de su propio comportamiento de los personajes y de la situación hay una lógica.

En ese sentido la congruencia de un paso al otro es lo que va a entretejiendo el ritmo. Yo creo que el ritmo es una, encontrarlo es una derivación de análisis. Es decir, no podemos buscar per se el ritmo. No es que tengamos que buscar ritmo y creo que ese es uno de los grandes errores a veces, sobre todo en los actores y actrices principiantes o que están dentro de la academia, que creen que el ritmo se va encontrando en tanto a la velocidad con la que lleven las acciones o el texto, o los gestos, etcétera. Y no tiene nada que ver con eso. El ritmo no tiene nada que ver con la velocidad con la que uno emprende texto o acciones. Al contrario, podemos tener unas escenas con un ritmo extraordinario donde necesariamente no va a una velocidad precipitada y al contrario, puede ir súper denso súper lento, pero tener un gran ritmo por la congruencia que hay dentro de ese mismo universo del paso de una cosa a la otra.

No pienso mucho más que en el teatro, en el ritmo, por ejemplo, de ciertas escenas en la filmografía de Tarkovski, como por ejemplo Nostalgia, donde de pronto hay unas escenas muy lentas, o en Béla Tarr Satantango en Damnation, donde hay tomas que son muy largas, pero donde el ritmo es muy potente, es muy vibrante, a pesar de que aparentemente no está pasando nada. Pero el puro acto de contemplación en sí mismo puede para mí ser un acto provisto de mucho ritmo, si es que tiene una congruencia dentro del universo que plantea.

Entonces, bueno, para mí a grandes rasgos es eso Rodrigo, espero que no te haya enredado demasiado. Es una postura muy personal. Esto, evidentemente no es la verdad en nada, es una reflexión. Lo que yo aquí te pongo muy

personal a partir de la experiencia que he tenido en el trabajo. Pero evidentemente esto no es no es algo teórico, ni mucho menos.

¿Cómo se establece un ritmo grupal dentro de una puesta en escena?

Creo que la manera en la que uno establece un ritmo común en el proceso de trabajo para mí tiene que ver desde, digamos que, la unificación del discurso. Esto no quiere decir que los puntos de vista encontrados o incluso los debates que se desarrollen en las mesas de trabajo no propicien el ritmo grupal. No se trata de establecer una misma manera de pensar y una misma postura dentro del grupo entero. Al contrario, incluso creo que la diversidad de opiniones, de puntos de vista, de ideas, de posturas frente al texto y la historia, incluso frente a los personajes, establecen en gran medida justamente ese ritmo.

De lo que hablo es que creo que para mí algo importante de establecer dentro del proceso de trabajo la escucha, es que tengamos la paciencia, la sabiduría para escuchar a nuestros compañeros y sus puntos de vista, la serenidad y el compromiso de hacerlo. Y no sólo escucharlos, sino de ir alimentando el discurso a partir de esos que vamos escuchando. Entonces, de esta manera, digamos que en esta especie de convivencia grupal me parece que para mí la convivencia tiene que ver justamente con la escucha y el diálogo, que me parecen fundamentales no solo en el proceso artístico de una puesta en escena, sino en general en la vida, que cada vez estamos menos abiertos a esa escucha genuina y humilde frente al otro. Tiene que ver justamente con esto.

Dentro de los procesos de diálogo en la mesa y en la convivencia que se va estableciendo durante el proceso de trabajo, a veces incluso sin darnos cuenta, se van estrechando lazos al interior. No me refiero a lazos de amistad y compañerismo y todo este tipo de cosas que están muy bien. Pero digamos que mi labor como director no es hacer un club de amigos, pero sí un ensamble donde cada una de las partes respete y alimente. Aunque, insisto, el punto de vista del otro no sea el mío, pero que alimente con mi atención y con mis

propias ideas, que a veces son contrarias al discurso de los demás, la visión de los demás.

Entonces empezamos a compartir en el proceso de mesa no solo puntos de vista, sino de pronto algunas imágenes, no sé, algunos eventos personales que por alguna razón, de pronto nos vamos dando cuenta que se empiezan a sincronizar la vida cotidiana, la vida fuera del proceso artístico, la vida personal, con lo que la obra trata en sí misma, todos esos temas que plantea el discurso, la historia. Y de pronto, yo no sé, tú lo recordarás les fui diciendo que estuviéramos muy atentos de todo lo que pasaba fuera de los ensayos, incluso en las cosas más ordinarias o más aparentemente superficiales, porque de pronto todo iba a tener un vínculo con el discurso, con la historia o con el trabajo artístico ¿no? Esa especie de sincronicidad que se empieza a establecer que también valdría la pena llamarle coherencia de la cual habla mucho la meditación trascendental es justamente al compartirla, al exponerla con los demás. Es a veces lo que va estableciendo de manera misteriosa, secreta y silenciosa e invisible, unos lazos muy estrechos, esos lazos estrechos que empiezan a unir a todas las partes. Actores, actrices, creativos, incluso espectadores que no llegan todavía a las salas, establecen el ritmo grupal. Todo eso parece muy místico, parece mágico, parece demasiado subjetivo, pero tengo plena seguridad de que de que todo esto de lo que te hablo es justamente lo que va fortaleciendo el ritmo.

Yo desde mi lugar de dirección, pues no, no hago otra cosa más que fomentarlo, alimentar todo ese proceso, abrir el diálogo, plantear algunas líneas de investigación, incitar, invitar a la reflexión, provocar preguntas, establecer muchas preguntas, muchas, muchas, muchas más que afirmaciones. Y en todo ese deambular entre pocas cosas certeras y entre pocas afirmaciones, nos vamos permeando todos de una sensación de unidad, de congruencia, de coherencia, de unificación de respiración común que establece el ritmo finalmente. De ese ritmo al ritmo sobre la escena prácticamente no hay nada. Es decir, sin darnos cuenta, sin que yo como

director vaya marcando el ritmo con un tambor, por poner un ejemplo muy burdo, pero sin tener que haber hecho eso empezamos a tener una respiración común, empezamos a ser una comunidad, un ensamble artístico, un conjunto de seres humanos que miran y buscan un fin común. Insisto, no obstante, que podamos tener puntos de vista totalmente distintos y e incluso que ni siquiera seamos grandes amigos hermanados por la circunstancia artística, ni mucho menos. Somos seres humanos, cada uno en su individualidad valiosísima, generando un ensamble con voces diversas y con ideas diversas, afortunadamente, pero con un gran respeto por el punto de vista de los demás y admiración podría decir también en gran medida. Y me parece que es así como se establece ese ritmo grupal.

¿Con qué elementos se puede reconocer un ritmo grupal dentro de una puesta en escena?

Pues es todavía más interesante porque el espectador sin haber pronosticado nada, sin haber esperado absolutamente nada, sin saber nada sobre el proceso de creación, va, se sienta en una sala, empieza a vivir esa experiencia escénica y de pronto tienes la sensación de que allá hay un grupo de personas que caminan con firmeza y con sensibilidad y con certeza hacia un lugar común, hacia un objetivo común. Como una flecha constituida por todos esos elementos diversos y que cada uno en sí mismo es muy seductor para el espectador. Me refiero a los actores y actrices que vemos sobre la escena, me refiero a la escenografía, me refiero a la iluminación. En nuestro caso, la multimedia, el vestuario, a la sonorización, la música. Y cada uno de esos elementos muy distintos pero muy similares, van hacia un mismo lugar. Podría decir como sobre el carril de la historia. Como si la historia fuera de pronto para todos una senda, un cauce dentro del cual vamos con mucha fuerza, con mucho ímpetu y con mucha fe hacia un lugar para desembocar en algún mar inhóspito y misterioso en la conciencia de los espectadores. Y entonces todos los que están ahí de espectadores lo perciben, perciben que allá hay ritmo.

Le llamamos ritmo nosotros desde la profesión, pero el espectador común, que no tiene por qué conocer ninguno de estos términos ni saber cómo es que eso se desarrolla, qué poco le importa, incluso no tendría por qué importarle, percibe que van juntos, que vamos juntos porque él se adhiere o ella se adhieren a ese tránsito, a ese viaje. Y eso es muy seductor para el espectador, porque ya no suele ocurrir tanto en la vida cotidiana que veamos a un grupo de personas, que a pesar de su inferencia vayan a un mismo lugar, con fe, con mucha fuerza, con mucha credibilidad y es muy seductor para el espectador. Porque entonces vuelves a creer en la humanidad y vuelves a creer en la sociedad y vuelves a creer en los grupos comunitarios y pues eso. Te seduce nuevamente ser humano porque sabes que sí, los seres humanos pueden acordar ir juntos a un lugar en específico, llamémosle eso, un destino mejor, un futuro mejor, un lugar de esperanza.

No lo sé. Pero entonces, pues el teatro con ritmo justamente es un teatro que, más allá de lo que la propia historia, el mismo discurso nos esté diciendo, se vuelve un ejercicio de fe y esperanza en nuestros propios actos. Nos damos cuenta que realmente en conjunto en comunidad sí podemos lograr lo que queremos, lo que hemos soñado, etc. Entonces la percepción de ese ritmo, de esa caminata común, es algo muy interno, es algo muy muy inconsciente e incluso. Desde la superficie puede ser, no sé, que alguien diga no mames, es una banda, no tenía ni idea de qué pedo con la obra, esos actores actrices no sabían el texto, no tenían la energía suficiente. En fin, y a eso dirán o le llamarán falta de ritmo o falta de energía, o simple y llanamente esa obra no me gustó, que está muy bien, pero cuando eso ocurre tiene que ver con que esa comunidad de artistas, no sólo los que están sobre el escenario físicamente, sino todos los que diseñaron y pusieron algo: productor, gestor, diseñadores; todos los que pusieron algo, aportaron algo para que esa puesta en escena esté ocurriendo en ese instante.

Si el espectador no percibe que esa obra lo enganche, lo lleve de la mano, lo tome como una marabunta, como un tumulto de personas lo jale y lo meta a

ese cauce vertiginoso, pues es porque ese grupo de personas de artistas tal vez no se ensamblaron desde el inicio. No sólo no saben de qué va esa obra, sino no saben por qué están haciendo eso. No saben por qué están ahí. Necesitaban trabajo, fueron, lo hicieron, lo propusieron. Tal vez copiaron algún diseño de algún lugar. Los actores, pues lo resolvieron como regularmente saben hacerlo. Repiten el mismo personaje en varias puestas en escena, en fin.

Y entonces esa obra no funciona y no tiene ritmo. Pero en el otro caso, en el caso donde uno ni siquiera se pregunta absolutamente nada, ni siquiera dice me gustó, porque es tan fuerte lo que ocurre dentro de ti que simple y llanamente explotó en ti esa obra, pues ya el ritmo queda de lado. Ya nadie dice qué gran director, qué gran dramaturgo, qué grandes actores. No, te quedas en silencio. Porque pareciera que tú hiciste esa obra, es decir, el espectador. Y entonces a nadie le importa si tiene ritmo, ¿no? Simple y llanamente percibes que tú estás respirando y que tu respiración está acelerada y que quieres hacer cosas y entonces hay ritmo porque estás vivo, estás respirando, que ahí estás.

¿Qué implicaciones tiene el ritmo en el trabajo corporal de un colectivo de actrices y actores?

Pues yo creo que, como te decía en las respuestas anteriores, el ritmo es una derivación de un montón de partes de etapas del trabajo. El ritmo es el resultado, es la consecuencia de, no podríamos pensar o yo, desde mi punto de vista como director, difícilmente pensaría que el ritmo se antepone a cualquier etapa del proceso ¿no? Es decir, yo no llegaría a un trabajo de mesa a pedir ciertos lineamientos que tengan que ver con el ritmo, incluso con el tono que también me parece que tienen una comunicación estas dos partes de la puesta en escena: ritmo y tono.

Entonces, para decirlo con precisión, las implicaciones que podría tener el ritmo en el trabajo corporal, desde mi punto de vista, es que podemos ver como resultado, después de llegar como consecuencia a un montón de etapas del

trabajo, desde la mesa hasta la escena, y teniendo ya un ritmo establecido o estableciéndose sobre el escenario. Las implicaciones que tendría sobre el trabajo corporal es, antes que nada me parece un ensamble, una congruencia física, una coherencia general que es perceptible para el director, para los espectadores, para el elenco, hay una especie de ensamblaje y de unificación en el mejor de los sentidos.

Esto no quiere decir que todos estén teniendo el mismo ritmo o la misma coloración física o tonal incluso, sino que me parece que teniendo el hallazgo de un ritmo consensado, trabajado en ensamble y apuntalado por el director, como el ritmo que el director o la directora necesitan de esa puesta en escena en particular, tendrían entonces ya una densidad física, una tonicidad física y un grupo de acentos físicos también, que ya corresponden a un ensamble, a un mismo universo, a una puesta en escena finalmente ¿no? Entonces empezamos a ver ya de una manera unificada, yo no tengo otra palabra más, pues creo que más clara para denominarlo como ensamblada. Hay un ensamble, hay ya una comunicación muy estrecha entre las piezas. Sin pensarlo sin premeditarlo, sino, insisto, como consecuencia de un proceso de trabajo. Y entonces ese ritmo nos permite ver diferentes etapas de densidad en el trabajo físico de ese ensamble y es lo que particulariza en ese universo.

Finalmente podemos ver, insisto, cuando tenemos una lectura de una puesta en escena como espectadores, que ahí hay un universo en sí mismo donde todo lo que ahí ocurre corresponde a ese universo, es derivado de ese universo o alimenta ese universo y por lo tanto, tenemos la sensación desde fuera que hay comunicación, que es una obra estrechamente cerrada, con sensibilidad, con intuición y con ritmo finalmente ¿no? Incluso el tono puede ser distinto, pero podemos pensar que ahí estamos viendo cómo un ritmo, cómo esta respiración de la que te hablaba en otras respuestas, una respiración que corresponde justamente a la respiración de ese animal misterioso y extraordinario en el que se convierte en nuestra puesta en escena.

Ese ritmo también es como la pulsión, el ritmo cardíaco de esa puesta en escena. Pero, y esto quiero reiterártelo una y otra vez, ese ritmo no es sino el resultado de un montón de hallazgos. Digamos que es la parte final a la cual el artista escénico accede casi como recompensa por esas largas horas de trabajo que ha estado en ensamble con sus compañeros artistas y desde la perspectiva de un director directora y bajo la propuesta dramaturgica de un dramaturgo o dramaturga.

Marco Antonio Silva

26/05/2020

¿Qué concepto tienes del ritmo?

Yo haría una diferencia en el ritmo con relación a las pausas y los silencios. La pausa es cuando en la escena está por decirse algo más a hacerse algo más o abre la puerta para una nueva acción dramática o acción del personaje o eslabón para poder vincular a un personaje con la situación o con otros personajes. Y el silencio, que son esa otra parte importante para mí del ritmo, es cuando se crea un cierre de la acción del momento de un cambio en la situación.

Entonces, con relación a la puesta en escena de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* creo que una de las condiciones era poder entender qué hay antes de la canción y qué hay después de la canción, es decir, desde mi punto de vista los personajes no pueden ser los mismos una vez que ha pasado una canción. La canción no puede ser un simple pretexto o el espacio vamos a decir musical no puede ser un simple pretexto para evadirse de la situación. Desde mi punto de vista tendría que ver con un cambio en, primero, el estado de ánimo, luego en el temperamento y carácter de los personajes.

Entonces creo que el ritmo es aquella parte de la puesta en escena donde reconocemos un pulso, un palpitar del corazón de la obra. Sea esta una oficina burocrática, sea esta un palacio en medio de Dinamarca o una situación en medio del bosque. Es ese corazón que hace una sístole y diástole con

determinadas características y que no sólo mantiene un solo pulso sino que tiene diferentes pulsos. Esto es, no hay ritmo si todo es monótono, no hay ritmo si todo es estridente, no hay ritmo si hay una esquizofrenia actoral o escénica y no hay ritmo si hay confusión. Yo creo que el ritmo obedece a un orden.

¿De qué forma entiendes el ritmo dentro de la escena teatral?

Uno podría entender en términos de la acción dancística el ritmo como una serie de como una cuenta, como un pulso pues vamos a decir claro ¿sí? Más rápido, más lento pero finalmente claro, no confuso. Y dentro de la escena me parece que el ritmo lo que le da es volumen a la situación dramática. Es decir, que un ritmo interesante que no quiere decir un ritmo insistido complicado o necesariamente confuso brinda a la escena una cantidad de capas posibles para que el espectador descifre de manera dinámica de manera activa lo que está viendo en escena.

Yo no creo que si una obra de teatro o una puesta en escena le brinda al espectador todo el material ya digerido entonces es poco creativa la relación que el espectador guarda con la escena. Yo creo que es un acompañar una antesala de eso lo que sucede en la escena lo que le puede dar ritmo. Esto para mí es fundamental porque yo no creo ni en la danza ni en las coreografías ni en las puestas en escena. Yo en lo que creo es textos escénicos y los textos escénicos para mí son estas texturas estas cualidades sensoriales que la escena abre ante los ojos del espectador.

¿Cómo se establece un ritmo grupal dentro de una puesta en escena?

Yo creo que lo primero que tiene que existir es claridad de parte del elenco de los actores del equipo de actores tiene que existir claridad con respecto al tipo de juego que se está jugando al tipo de tono que se está manejando, esto es, si todos en el equipo entienden que, vamos a poner un ejemplo muy frívolo, muy obvio, todos en el equipo entienden que estamos jugando béisbol, pues nadie va a esperar tener un balón para patearlo y meterlo dentro de la portería.

Si todos entienden que estamos jugando golf nadie va a esperar tener un bate para pegarle a la pelota de golf.

Creo que en ese sentido de ser el ritmo grupal de la puesta en escena es una vez más, tener claridad con respecto de dónde comienza y dónde acaba una escena dentro del propio proceso dramático. La escena comienza el momento en que este personaje se pone de pie y dice determinada frase y termina cuando este personaje se sienta y terminó de decir otra frase. Yo creo que el ritmo grupal está íntimamente ligado a tener todo el elenco una visión clara, un propósito claro de hacia dónde se dirigen los personajes y cuáles son los obstáculos que van a enfrentar.

Si cada personaje o cada actor se va por un rumbo diferente, lo único que vamos a tener no es ritmo, vamos a tener una cacofonía, una suerte de estridencia, insisto, una locura ¿sí? que no va a llevarnos a ningún lado. Esto no quiere decir que la escena tenga que tener una falta de intensidad, sino que la escena puede tener toda la intensidad posible por parte de los actores y actrices, pero esa intensidad va en una dirección.

En el caso concreto de *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo* el ejemplo más claro es cuando esta suerte de virus contagia a todos y los transforma en otras cosas; va construyéndose hasta llegar a un clímax en donde finalmente sucede lo que sucede en la puesta en escena, que es un desenlace trágico, digamos ¿no? o cómico trágico o tragicómico.

¿Con qué elementos se puede reconocer un ritmo grupal dentro de una puesta en escena?

Yo creo que el más claro es cuando, voy a poner otra vez un ejemplo, se hace una indicación de que el colectivo de actores que el elenco dé una palmada al mismo tiempo. Si eso no se logra, entonces no está definido el ritmo, y creo que lo primero es que hay que tener claridad en por qué y cómo y dónde se sucede ese acento físico, musical, emocional, dramático en la propia puesta en escena.

Yo creo que no hay una gran cantidad de elementos, yo creo que son tres o cuatro muy claros. Uno es la visualización que tienen del actor o la actriz con respecto de la situación dramática que está viviendo. La otra parte sería la coincidencia, es decir, que dos personajes se escuchen o veinte personajes se escuchen y actúen en consecuencia, es decir, la escucha y la visualización son parte fundamental. Y la última, que yo vería como parte fundamental para poder reconocer un ritmo grupal, sería, paradójicamente, el silencio que todos guarden o guarden algunos para poder escuchar a otros

¿Qué implicaciones tiene el ritmo en el trabajo corporal de un colectivo de actrices y actores?

Pues me parece que es una parte fundamental, porque si el ritmo está presente en algunos y ausente en otros, pues lo único que se logra es que hay una suerte de maquinaria que camina a tropezones, que no tiene una cadencia y que si al estar ausente la cadencia, lo que nos revela lo que nos enfrenta es una incoherencia en la situación, en la respuesta de los personajes a la situación y una precipitación al abismo de la incomprensión.

Es decir, el espectador que observa lo que observa en la escena finalmente se queda muy lejano, está muy ausente de poder seguir la historia que se cuenta y más aún, si no puede seguir la historia que se cuenta, mucho menos se puede entusiasmar, estimular o enriquecerse con la historia que tiene delante. Hasta ahí.

Andrea Montoya

27/04/2020

¿Qué concepto tienes del ritmo?

Una onda de movimiento que se repite cada cierto tiempo, una sucesión de algo.

¿De qué forma entiendes el ritmo dentro de la escena teatral?

Lo entiendo como un cierto pulso que llevan las personas en escena, una conexión entre el tiempo de la escena y los corazones de las personas que están viendo y viviendo la escena. Supongo que este ritmo o pulso tendría que ayudar a que una historia, ficción o movimiento escénico tenga cierto sentido, cuente una historia o cumpla un objetivo.

¿Cómo se establece un ritmo grupal dentro de una puesta en escena?

Estando presente, escuchando, respirando, movimiento es vida.

¿Con qué elementos se puede reconocer un ritmo grupal dentro de una puesta en escena?

No sé qué tanto se pueda reconocer y verificar un ritmo, creo que se verifica al final: cuando te das cuenta si le pusiste más atención a ver si existía o no ritmo o a la escena en general. Puede ser que mientras más sentido, vida, etc. tenga la escena es porque más ritmo hay en ella, casi imperceptible.

¿Qué implicaciones tiene el ritmo en el trabajo corporal de un colectivo de actrices y actores?

Es necesario un ritmo en común, porque es lo equivalente a estar en sintonía. Si tomamos el ritmo como el corazón y todos los demás órganos de un cuerpo no están en sintonía no hay vida, sólo arritmias en todos lados.

Bruno Uribe

25/04/2020

¿Qué concepto tienes del ritmo?

El ritmo para mí es un recurso fundamental que puede ser utilizado desde en la música hasta en el teatro, teniendo en cada arte su propia característica.

¿De qué forma entiendes el ritmo dentro de la escena teatral?

Dentro de la escena teatral, a mí me gusta ubicarlo como la fluidez y el manejo energético, así como la atención que tiene el grupo de actores y producción a

la hora de comenzar la función. Desde el comienzo de una puedes darte cuenta y sentir el ritmo. Cada función es diferente.

¿Cómo se establece un ritmo grupal dentro de una puesta en escena?

Con mucho trabajo, ensayos, y disposición del equipo creativo y actores, es algo que como grupo ir sintiendo cada ensayo y día de trabajo.

¿Con qué elementos se puede reconocer un ritmo grupal dentro de una puesta en escena?

Yo puedo reconocer el ritmo cuando una obra se siente ágil, digerible y se ve una sincronía en el equipo de actores.

¿Qué implicaciones tiene el ritmo en el trabajo corporal de un colectivo de actrices y actores?

El disponer el cuerpo y la mente para lograr un ritmo conjunto en una puesta en escena siempre va a implicar que ese trabajo se vea cuidado, y también es algo que se siente, en el cuerpo y energéticamente como espectador y también estando en escena disponiendo tu cuerpo y mente. Se siente bien. Se ve bien.

6.4 *Ya No Sé Qué Hacer Conmigo*

Soundtrack

1. Apocalipsis Zombie (Musso, 2017, track 01)
2. Así soy yo (Musso, 2006, track 03)
3. Sólo estoy sobreviviendo (Musso, 2012, track 03)
4. Nada me da satisfacción (Musso, 2009, track 05)
5. Ya no sé qué hacer conmigo (Musso, 2006, track 06)
6. Me hace bien me hace mal (Musso, 2006, track 10)
7. Nada es gratis en la vida (Musso, 2006, track 01)
8. Habla tu espejo (Musso, 2014, track 08)
9. Breve descripción de mi persona (Musso, 2009, track 12)
10. Invisible (Musso, 2017, track 02)
11. Natural (Musso, 2006, track 07)
12. Me amo (Musso, 2009, track 11)
13. Cuando sea grande (Musso, 2012, track 02)
14. Pobre papá (Tavella, 2006, track 05)
15. No llora (Musso, 2014, track 03)
16. Lo malo de ser bueno (Musso, 2012, track 06)

6.5



Rodrigo Natanael Ríos Aguirre

Bitácora de Informe Académico

**El ensamble rítmico de la colectividad
actoral en la puesta en escena *Ya no
sé qué hacer conmigo***

a 04 de diciembre 2019

¿Cómo es que está proyectándose el lenguaje corporal de un colectivo de actores que se relaciona a partir de un ritmo dentro de la puesta en escena *Ya no sé qué hacer conmigo?*

Día 1 (05/09/19) CUT-UNAM, CDMX

*Primera clase con Marco Antonio Silva (coreógrafo) en la Caja Negra del CUT

Una de las cosas con las que inició la sesión Marco fue que nos remarcó que él no cree en la danza, sino en los movimientos extra cotidianos que emiten un significado. Veo que puede aportarme mucho al desarrollo y experimentación de mi tema que parte de un ritmo. Hay algo escondido en el ritmo de una acción que contiene un mensaje a descifrar. Ahora ¿Cómo llegar a un ritmo grupal en el que se comparta un discurso?

Durante la sesión estuvimos hablando acerca de unos conceptos que él nos compartía. Debatimos sobre cómo es que estos conceptos son indispensables en el material de un actor para crear un significado y más si se trata de un trabajo totalmente físico. Los conceptos vistos en la clase fueron los siguientes:

- **Presente, pasado y futuro**
- **Vocabulario, lenguaje y discurso**
- **Promesa, cambio y sorpresa**
- **Energía, brillantez, precisión y claridad**

Todos estos conceptos los vimos ejemplificados en los cuerpos físicos de nuestros compañeros y así entendí cómo es que sería el modo de trabajar con Marco Antonio: desde el cuerpo y a partir de una intención.

Después, le mostramos a Marco los ejercicios que hicimos en la clase de Acondicionamiento para que él pudiera ser consciente del otro entrenamiento físico que estábamos llevando a cabo. Tanto Hugo como Marco nos dieron la nota de que algo estaba faltando en todo el entrenamiento físico: la intención y la profundización de cada movimiento. Nos comentaron que había que volver

a enfocar nuestra atención al momento de realizar los ejercicios con el objetivo de proyectar algo más de lo que se estaba viendo.

Después nos puso un ejercicio en parejas en el que teníamos que llegar a una sincronía con el compañero, incluir la propuesta del otro y sumarle la nuestra para evolucionar a un movimiento corporal más elaborado y dinámico. Marco nos indicó que el objetivo era aceptar y fluir con lo que el otro proponía y no anteponer restricciones. Con este ejercicio pude observar el proceso del contraste y la calidad de los movimientos que pueden contener un significado a transmitir. Marco nos pidió que dentro de este ejercicio fuéramos integrando a más compañeros para lograr un espectro de proyección más amplio y pudiéramos compartir un ritmo que nos uniera de alguna forma u otra en una misma energía.

¿Cómo es que el ritmo puede desprender un vínculo intuitivo en mis compañeros?

Día 2 (12/09/19) CUT-UNAM, CDMX

Iniciamos la sesión con Marco Antonio Silva en el Foro del CUT todos juntos con un calentamiento que él nos propuso. El calentamiento consistía en una serie de ejercicios que partían de un pulso que él marcaba. Ejercicios que iban desde estirar la columna y el pecho hacia el cielo, flexionar las rodillas, estirar el cuello; todos lo hacíamos al mismo pulso y escuchando la respiración de los demás. Después Marco Antonio nos indicó que siguiéramos con todo el cuerpo a una persona que él eligiera. Inmediatamente todo el grupo reaccionaba ante la persona que se encontraba en movimiento y creábamos un conjunto que se desplazaba al mismo tiempo. Cuando paramos el ejercicio, Marco Antonio nos preguntó ¿cuál era la cualidad del ejercicio? Sonaron conceptos como: unidad, comunicación, ritmo, energía, entre otros. Nos colocamos en un punto del espacio para continuar con otros ejercicios de calentamiento. Realizamos estiramientos de piernas (sobre todo ingles), abdominales y aprendimos una nueva respiración que Marco Antonio llamó respiración de aguilita. Al terminar los ejercicios, comenzamos a incorporar una canción de *El cuarteto de Nos*

(Nada es gratis en la vida) en un nuevo ejercicio que él nos propuso. Le pidió a Rebeca que llegara de una forma rápida al suelo, nos indicó que en el momento en el que ella cerrara los ojos nosotros comenzáramos a cantar la canción en un volumen muy bajo mientras nos acercáramos a ella. Luego nos pidió que entre todos levantáramos y cargáramos a Rebeca al mismo tiempo que cantábamos la canción. Nos dejó a nosotros la libertad de decidir en qué momento bajarla. Después realizamos un ejercicio en el que una persona tenía que colocarse en medio del círculo que nosotros formamos y tenía que realizar varios movimientos y desplazamientos con todo el cuerpo teniendo los ojos cerrados. Los demás teníamos la tarea de cuidar que la persona en el centro no se golpeará con algo externo sin tener que estorbar su desarrollo. Fueron cinco las personas que realizaron el ejercicio. Parecía ser una especie de danza que implicaba el movimiento de todo el cuerpo porque no había algún corte en el ritmo sino que todo fluía.

Al final nos pidió le mostráramos los ejercicios que nos dejó de tarea acerca de los conceptos de promesa, cambio y sorpresa. Revisó a cuatro personas, les dio notas a mejora en el planteamiento de sus ejercicios. Me faltó mencionar que en un punto de la clase nos enseñó una serie de movimientos con los pies y con los brazos que tenían que ir acompañados de un ritmo constante. En esos movimientos nos explicó la importancia de involucrar cada una de las partes del cuerpo para desarrollar un solo movimiento.

Día 3 (30/09/19) CUT-UNAM, CDMX

Comenzamos la clase en la Caja Negra del CUT. Nos colocamos en círculo y Marco nos pidió que le cantáramos un fragmento de una canción de *El Cuarteto de Nos*. Elegimos Habla tu Espejo. La cantamos e inmediatamente después nos pidió que en una palabra condensáramos lo que nos provoca cantar la canción. Cada quien dijo una palabra distinta que contenía una emoción. Así es que Marco nos pidió que al cantar esa canción le agregáramos esa emoción que cada quien tenía consciente y que incluyéramos un movimiento que consistía en chocar las manos e inclinar el torso hacia el suelo.

Fue así como poco a poco fuimos sumando más intenciones a cada parte de la canción y al final logramos darle más sentido a la canción a partir de la interacción con nuestro cuerpo y con las diferentes emociones que fueron surgiendo.

Pasamos a ver un ejercicio que Marco llamó El laberinto, el cual consistía en elegir a una pareja y hacer todo un recorrido por el espacio en el que ambos se estuvieran comunicando a través de movimientos corporales. Estos movimientos corporales tenían que tener contrastes, zonas de riesgo, figuras geométricas y figuras no geométricas. El nombre de El laberinto se debía a que dentro de este recorrido la pareja no podía perder la comunicación a pesar de estar muy distanciados o tener a otros compañeros de obstáculo. Mi pareja fue Alejandro y en un inicio no había elaboración profunda del ejercicio y solamente nos quedábamos en zonas cómodas y por lo tanto comunes. Después, fuimos profundizando cada vez más en la proposición de los movimientos de tal modo que poco a poco se comenzaban a vislumbrar pequeñas historias que surgían del movimiento y la comunicación con el compañero. Marco nos indicó que ese era uno de los objetivos del ejercicio.

Después nos pidió que formáramos una media luna con las sillas y nos sentáramos en ellas. Le pidió a Hugo que pusiera otra canción de *El Cuarteto de Nos* y Hugo eligió Así soy yo. Marco nos pidió que marcáramos el ritmo de la canción con palmas. Nosotros adoptamos un ritmo en común y lo ejecutamos con las palmas. Sin embargo, no todos compartíamos el mismo pulso, algunos marcaban su propio ritmo y otros estaban descuadrados con el ritmo de la canción. Nos indicó que lentamente formáramos una masa al centro del espacio y que las mujeres comenzaran a cantar la canción una vez que llegáramos al centro todos juntos. Al terminar esta acción, nos pidió que regresáramos a nuestras sillas y comenzáramos a marcar el ritmo con las palmas. Toda esta secuencia daba como resultado una relación de las partes en las que nos manteníamos estáticos marcando el ritmo y otra en donde

utilizábamos todo el cuerpo para desplazarnos de un lugar a otro y así conservar el ritmo en nuestra forma de cantar.

El castillo, el siguiente ejercicio que nos enseñó Marco, consistió en proponer una forma de organizar las sillas en el centro para representar un castillo. La acción era en conjunto y cada quien tenía que adaptarse a la propuesta del compañero que tenía cerca para abonar a la imagen del castillo. Esto lo tuvimos que realizar dos veces consecutivas para generar una armonía entre todos y no perder el ritmo que ya habíamos asimilado con el ejercicio anterior. Además de poner en práctica el ritmo de la canción, también observamos que se necesitaba de una gran consciencia corporal y espacial para no interferir en la comunicación con el colectivo.

El siguiente ejercicio que realizamos se llamó La Jungla. En este ejercicio Marco nos pidió que avanzáramos en conjunto hacia los cuatro puntos cardinales. En cada punto cardinal había un estímulo diferente que nos modificaba como colectivo y esto se podía ver reflejado en la manera de caminar hacia un punto o hacia otro. Observé que la mirada ocupa un papel primordial en la estructura de todo el cuerpo y por ende de la expresión corporal.

Vimos otro ejercicio que se llamó Metro Pino Suárez. En este ejercicio la indicación era cruzar por el centro del espacio para llegar al otro lado. El obstáculo que había de por medio era la masa que se generaba con todos los otros compañeros tratando de cruzar hacia el otro lado y que producía un choque de fuerzas, como sucede normalmente al salir de una estación del metro en una hora concurrida. Marco también nos pidió que empleáramos un lenguaje guirigay para expresar todas las emociones que nos invadieran al momento de cruzarnos con los demás. Después de varios intentos, le pidió a un compañero que emitiera un grito para marcarnos la pauta de detenernos y formar una fila en diagonal. Le pidió a una compañera que comenzara a cantar otra canción de *El Cuarteto de Nos* al llegar a la fila y la canción que se escogió fue Cuando sea grande. Los demás teníamos que marcar un movimiento de

brazos para generar un lazo comunicativo en el que existiera una conexión sin la necesidad de estar cantando la canción. El ejercicio fue desarrollándose más hasta que todos terminamos por cantar el inicio de la canción a un mismo pulso. Me parece que el objetivo de este ejercicio recaía principalmente en compartir un movimiento corporal que estuviera dado por el ritmo de la canción y que a su vez estuviera ligado a un aspecto coreográfico en el que colectivamente estuviéramos conectados.

El último ejercicio que vimos se denominó El cementerio. Marco nos pidió que eligiéramos una parte del espacio para visualizar e imaginar nuestra lápida. Nos indicó que realizáramos tres movimientos en los que representáramos nuestro encuentro con nuestra propia lápida y que imagináramos el emblema de cada uno grabado en la lápida. Nos pidió que cantáramos otra canción y escogimos Apocalipsis Zombie. En este último ejercicio pude ver la conjunción de todos los anteriores y me di cuenta de que colectivamente estábamos accionando a partir de un ritmo dado por la canción pero también lo que nos conectaba era el canto.

Por último, Marco retomó la canción Apocalipsis Zombie para comenzar a montarnos una coreografía. En la construcción de la coreografía estuvo muy presente el factor del ritmo ya que eso fue lo que detonó una serie de movimientos corporales que se acercaban a establecer una especie de tono actoral en el colectivo. El ritmo de la canción en sí daba pie a movimientos que fácilmente se pueden relacionar con algunos tipos de baile como la salsa, cumbia o el reggae. Es importante mencionar que algunos de mis compañeros no permitían la libre expresión de su cuerpo al momento de realizar la coreografía y otros que sí lo incorporaban por completo a la canción. Pienso que esto en gran parte se debía a qué tan afines eran al ritmo que establecía la canción. Marco cerró la sesión explicándonos que esta última parte había sido para que él nos conociera en un aspecto rítmico y coreográfico. Nos comentó que dentro del grupo había diferencias en cuanto a los que se

dejaban llevar por el ritmo que dictaba la música y otros que se mantenían al margen.

Día 4 (28/10/19) CUT-UNAM, CDMX

Iniciamos la sesión con Hugo en la Caja Negra del CUT. En esta sesión llevamos a cabo una lectura en voz alta incluyendo cada una de las canciones. Formamos un círculo con las sillas y cada quien se dispuso a leer sentado junto a su computadora. Llegamos al intermedio de la obra y Hugo nos dio notas sobre la lectura. Comentó que había una falta de intenciones en todos los textos y que la energía estaba muy baja. Por lo tanto, el ambiente de trabajo era poco fértil y se veía reflejado en las canciones que cada uno cantaba.

¿Qué elemento hay que detonar para que la energía grupal crezca y se refleje en la lectura? ¿Qué tan efectivo resulta estar sentados frente a una obra que requiere una gran cantidad de acciones y que estas acciones sean las que desemboquen en las canciones? ¿Cuál está siendo nuestro punto de partida?

Marco Antonio llegó al final de la lectura y nos dio algunas notas que nos ayudaron a abordar la lectura desde otro lado más dinámico. Nos recordó los conceptos de energía, brillantez, precisión y claridad para poder darle una intención más contundente a los textos que decíamos. Es curioso que la forma de acercarnos a una comunicación grupal sea a través del ritmo y esto nos lleve a una convivencia más energética y por lo tanto viva. Marco hizo un breve análisis acerca de las palabras que definían a nuestros personajes y nos pidió que ejemplificáramos esa palabra con alguna situación. Al hacer este ejercicio pude observar que había que poner en acción una palabra que a nosotros nos diera una guía clara de lo que podría ser nuestro personaje para poder potenciarlo y exponerlo a un movimiento extra cotidiano. En mi caso, mencioné que mi palabra era aparentar y Marco me preguntó si esa palabra venía de una emoción que mi personaje estuviera viviendo. Yo respondí que la emoción escondida era el miedo y fue así que Marco me propuso la acción de respirar entrecortadamente mientras decía mis textos. Es decir, la acción y el ritmo que conlleva cada acción detonan una posibilidad de expresar corporalmente el

mundo que habita cada personaje. Así mismo, en las canciones hay estímulos que nos transmiten un ritmo que nos provoca y nos hace cantar la canción de otro modo que no sea el convencional. Por ejemplo, cuando cantamos Nada me da satisfacción, Marco nos marcó un movimiento con el brazo derecho y eso provocó que la manera en la que cantáramos la canción fuera distinta. Luego nos pidió que en algún momento de la canción gritáramos la frase I can't get no satisfaction en homenaje a *The Rolling Stones* y eso nos motivó a darle otra energía a la canción.

En contraste con la primera lectura que hicimos con Hugo y con el resultado que logramos con Marco pude distinguir que la energía principalmente fue distinta, la intención estuvo arraigada en datos concretos y el ritmo grupal se pudo congeniar en una nueva expresión corporal que físicamente nos dejó en otro estado.

Día 5 (08/11/19) CUT-UNAM, CDMX

Lectura con Marco en Ortofonía y notas a las canciones

El plan de la sesión de hoy consistió en realizar una lectura en voz alta para que Aurelio Palomino (nuestro vestuarista), Auda Caraza (escenógrafa) y Marco Antonio escucharan los avances que habíamos realizado con Hugo.

Marco nos pidió que dentro del transcurso de las canciones cada quien, dependiendo del titular de la canción, realizara algún movimiento que se pudiera mantener durante toda la canción para que los demás lo siguiéramos y nos incluyéramos dentro de cada ritmo. Pude observar que efectivamente la incorporación de un movimiento sencillo y básico puede generar una relación entre todo el grupo y las canciones se vuelven más dinámicas. Este hecho también nos modifica energéticamente e incluso nos da nuevas características de nuestros personajes que se pueden vivir de una forma más lúdica y orgánica.

Dentro de la lectura hubo compañeros que comenzaron a levantarse de sus lugares para darle más movimiento y fluidez a sus textos. Esto inevitablemente ocasionaba que los que no estuvieran sentados tuvieran el impulso de levantarse y reaccionar con todo el cuerpo a lo que estuviera sucediendo. Al igual, cada canción nos va alterando y nos va congregando en un mismo pulso en donde la proyección tanto de voz como de cuerpo es más explosiva y más presente.

Poco a poco siento más la necesidad y el impulso de realizar acciones al momento de estar diciendo mis textos para darles un ritmo distinto al del cotidiano. Pienso que las canciones son los estímulos más fuertes que hay en el texto y sobretodo es el ritmo que contiene cada una lo que nos invita a habitar de otro modo la realidad y así poder expresar el sentido por medio de otra vía de comunicación.

Día 6 (18/11/19) CUT-UNAM, CDMX

Lectura con ojos cerrados

En el ensayo de hoy, Hugo nos pidió que realizáramos una lectura de todo el texto pero con los ojos cerrados. Se nos había encomendado memorizarnos nuestros textos con el fin de iniciar una exploración de los personajes y una mayor capacidad de juego con los textos.

Durante la lectura, pude observar que mis compañeras y compañeros que aún no tenían el texto memorizado se mantuvieron en una disposición pasiva. Sus cuerpos permanecían adheridos a las sillas y la atención estaba puesta en recordar los textos más que en jugarlos y escuchar el estímulo del otro. De modo que surgieron pausas prolongadas, errores en los textos, dispersión de energía y una escucha reducida. Observé que el terreno de seguridad que da la memoria otorga movimiento y apertura a las numerosas propuestas que puedan surgir en el momento. Esto debido a que el cuerpo no está concentrado en una postura en la que tenga que recurrir a recordar sino que se encuentra

en un estado de alerta constante que termina por eliminar las pausas en el camino y conserva la energía.

Al término de la lectura, Hugo nos recalcó la necesidad de recurrir continuamente a la locura y a la diversión en pro de explorar las posibilidades de cada uno de nuestros personajes. También nos mencionó que las acciones que propusiéramos tenían que ser congruentes con la ficción y la línea de pensamiento de nuestro personaje.

Si las acciones se derivan de la no pasividad de los cuerpos ¿Puedo confiar en el movimiento continuo como un recurso para detonar las características de un personaje?

Día 7 (20/11/19) CUT-UNAM, CDMX

¿Cómo lograr que una acción modifique un texto? ¿Cuál es el camino para procurar que el texto no se estanque y se amolde a una sola forma de decirlo?

Me hago estas preguntas en torno a la petición que me hizo Hugo. Se me pidió que para abordar mi primer texto y más específicamente sobre el peso de la palabra “supongo”, yo realizara algunos pasos de baile antes de la pronunciación de esta palabra. Tal vez el objetivo sea el de sumarle movimiento al texto en sí y de esa forma olvidar las formas preestablecidas. La palabra “delirio” se hizo presente en el ensayo. El delirio como puerta hacia la creatividad y arma contra el prejuicio.

Día 8 (21/11/19) CUT-UNAM, CDMX

¿Qué es lo que nos aporta cada canción en el desarrollo de la obra?

Hugo nos comunicó que agradece mucho la ferocidad y la energía que se desprende grupalmente de cada canción. Pareciera que las canciones representan el momento de efusividad de cada personaje y así de manera grupal entramos en una sincronía de alta energía.

Día 9 (17/01/20) CUT-UNAM, CDMX

Trabajo coreográfico con Marco Antonio

Arrancamos el proceso de montaje coreográfico de las canciones con la guía e intervención de Marco Antonio Silva. Para esto, comenzamos con la primera canción de la obra que se titula “Apocalipsis zombie”. Durante todo el montaje de esta pieza, pude observar que no era sino a partir de la entrada de la música que como grupo lográbamos ir al unísono con nuestros movimientos. Marco nos recalca la necesidad de tener acentos corporales y de entrar con el ritmo de la música. ¿Acaso la coreografía nos daba una conexión o era la presencia de un ritmo que todos podíamos reconocer lo que nos mantenía en una misma energía grupal que funcionaba para la pieza?

Día 10 (20/01/20) CUT-UNAM, CDMX

Incorporación del ritmo de las canciones en los movimientos

Después de haber tenido varios acercamientos con las canciones de la obra, estoy reconociendo que estamos adquiriendo mayor afinidad en cuanto a los movimientos que realizamos en cada una de las coreografías. Es decir, como grupo todos conocemos qué canción va después de una escena y esto nos ata de un hilo mediante el cual nuestros movimientos se detonan a partir del ritmo de dicha canción en cuestión. De esta forma, las siguientes coreografías con Marco no han sido un problema en cuestión de aprehensión y de asimilación en los cuerpos. Incluso ahora tenemos mayor contacto con la utilería de la obra y se produce otro tipo de ritmo que no tiene que ver con las canciones sino con lo que está sucediendo en escena.

El reto se está tornando en saber cómo ligar una escena con la otra sin perder la calidad de energía que ganamos en las escenas en donde cantamos y bailamos la coreografía.

Día 11 (23/01/20) CUT-UNAM, CDMX

Un momento para las preguntas.

¿Qué es lo que estamos produciendo grupalmente a partir de las distintas transiciones de las canciones? ¿De qué modo estamos trabajando con el cuerpo y con la música que pareciera ser que no es necesario comunicarnos con las palabras en escena? ¿Acaso esto es lo que define un tono en escena? ¿Será que nuestro antecedente con el ritmo nos ha permitido abordar este musical de una manera fortuita? ¿A qué se debe la falta de energía en las escenas en donde no hay mucho movimiento ni mucho menos música? ¿De qué forma nos estamos ensamblando y de qué forma nos aislamos en cada uno de los ensayos?

Día 12 (06/03/20) CUT-UNAM, CDMX

Función número 11

Dos de las pistas no se reprodujeron por el programa que se estaba utilizando durante la primera parte de la obra. El colectivo en escena comenzó a ensamblarse simplemente en un mismo pulso que se hizo evidente a través del juego con el cuerpo de cada una de las actrices y actores. Se generó una base percusiva con cada uno de los cuerpos y esto sirvió de acompañamiento para las y los solistas de las canciones.

Al parecer, la constante con el ritmo ha permitido que el grupo tenga una memoria rítmica que le permita comunicarse a través de los cuerpos sin la necesidad de tener la pista de fondo. Y al mismo tiempo, se genera una energía grupal con la que cada canción se proyecta en los cuerpos y se produce una sinergia colectiva dentro de la escena.

¿Es este el rastro del trabajo rítmico corporal? ¿Qué ocurriría si en toda la obra no existieran las pistas? ¿El ritmo puede surgir a través de la relación de los cuerpos en escena?