

EL UNIVERSO DE RIÑON DE CERDO



*A mi Madre, Abuela y hermanos por su apoyo incondicional, así algunos estén en la distancia.
A Giulio Cappagli por ser un ángel en mi carrera y creer en mí. A Angelica Ruiz por ser mi gran
compañera en las tablas y en la vida. Mil gracias ...*

Allison Machado.

*A mi Madre que vistió cada una de las escenas de mi proceso de aprendizaje, acompaño con
sudor este camino artístico desde el inicio, a mi Hermano y mi Tío Jacob por apoyar mi sueño. A
Fernando Dávila por creer en mí desde el primer día que lo conocí y apoyar el talento, y en especial
a Allison Machado por ser mi ángel, mi motor y mi actriz favorita*

Angélica Ruiz.

EL UNIVERSO
DE RIÑÓN DE
CERDO PARA
EL
DESCONSUELO

LA VIVENCIA
DEL
ESTUDIANTE-
ACTOR/
DIRECTOR.

Proyecto de grado presentado a la Universidad del Valle para optar al título

de:

Licenciados en Arte Dramático.

Autores:

Angélica Ruiz.

Allison Machado.

Universidad del Valle.

Ciudad de Cali, Colombia.

2019.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	9
INVESTIGACIÓN DEL TALLER DE CREACIÓN	9
Ricaño y su universo.....	9
NUESTRAS BASES SON EL CAMINO A SEGUIR: ACERCAMIENTO A LA DIRECCIÓN TEATRAL. ENSAYO Y ERROR.	21
CAPÍTULO II	24
EL UNIVERSO DE RIÑÓN DE CERDO	24
EL PROCESO	24
ELECCIÓN DEL ELENCO.....	30
DIRECCIÓN Y METODOLOGÍA DE ENSAYO	35
Trabajo de mesa.....	38
Contexto histórico de la obra.....	38
Personajes que se nombran constantemente:.....	39
Cuestionamiento sobre los personajes principales del texto	49
Similitud de Riñón de cerdo para el desconsuelo con Esperando a Godot	50
Distanciamiento:	53
ACERCAMIENTO AL UNIVERSO DE RICAÑO	55
UNIVERSO DE RIÑÓN DE CERDO PARA EL DESCONSUELO	58
Análisis activo: circunstancias dadas, sucesos, Monologo interno.	58
Sucesos	61
Valoración de los hechos	63
Monólogo interno	64
Construcción de las acciones físicas.....	65
ESCENOGRAFÍA Y UTILERÍA.	67
VESTUARIO	76
REPERTORIO	78
CONCLUSIONES	85
BIBLIOGRAFÍA	87
TABLA DE ILUSTRACIONES.....	88

INTRODUCCIÓN

En el primer semestre del año 2016 la asignatura taller de montaje IV se realiza una modificación curricular convirtiéndose en el taller de creación dando a los estudiantes un nuevo horizonte hacia un montaje en el cual se les entrega la total autonomía del mismo, con la idea de que este proceso les permita la exploración de los conocimientos adquiridos durante toda los semestres posteriores con el fin de poner a prueba las capacidades de composición, interpretación y producción; dado que el resultado final de esta asignatura es el montaje de una obra creado por el colectivo de estudiantes los cuales asumen distintos roles dentro del mismo, roles tales como dirección, actuación, producción, escenografía, iluminación, etc.

En el ciclo de fundamentación y ciclo profesional la Licenciatura en Arte Dramático no ha incluido una asignatura autónoma de dirección; ésta se encuentra presente como un componente transversal en el desarrollo formativo, empleando elementos didácticos, pedagógicos y profesionales orientados hacia la competencia de dirección actoral. Al momento de realizar los distintos temas de cada semestre, desde animales hasta montaje de una compleja escena, los estudiantes en ausencia del maestro son un ojo evaluador del trabajo de los partenaires y estos a su vez del nuestro; evidentemente estando con el maestro se empiezan a entender o tener percepciones de lo que es ser alguien a cargo del

enfoque de cada tema y sobre lo que podría ser o no acertado en escena, nos enseñamos a nosotros mismo a crear universos creativos de la mano de la técnica corporal-vocal y manejos de diferentes técnicas de interpretación escénicas, como el sistema de Stanislavski, los modelos de Grotowski como de los tesoros de la pobreza, el teatro ritual de Antonin Artaud, entre otras.

Como consecuencia de todo nuestro proceso de fundamentación teatral y de conocer varios tipos de dirección como lo son nuestros maestros y de procesos de creación de personajes, sentimos que poseemos las herramientas suficientes para emprender el camino hacia la creación autónoma de un montaje escénico partiendo desde el ensayo y error; al existir un enfoque oblicuo en la dirección en la carrera profesional creímos conveniente sistematizar nuestra experiencia como estudiantes creadores de nuestros propios intereses artísticos basados en lo aprendido a lo largo de la licenciatura y colocarlo en práctica.

Al realizar este trabajo y registrar nuestro proceso con el Taller de creación, queremos compartir nuestra experiencia y resaltar por medio de las bases y fundamentos de la carrera un conjunto de instrumentos útiles para el cumplimiento de la exploración autónoma, es decir, a través de los semestres, en cada uno de los estudiantes quedan consignados conocimientos para el desarrollo de los proyectos escénicos y así se vuelvan tangibles en los procesos creativos; tomando como ejemplo a los autores trabajados, los teóricos investigados al igual

que sus diferentes técnicas empleadas por nuestros maestros en formación, en conjunto son instrumentos bastante útiles para el cumplimiento de esta exploración autónoma.

En el siguiente trabajo el lector podrá hallar la trayectoria de Alejandro Ricaño como autor, actor, dramaturgo y director, al igual que sus logros, guiados en su biografía y gustos estéticos pasamos a la tarea del director escénico prematuro y acto seguido nos encontramos con la estructura de creación del montaje, con su respectivo trabajo investigativo para la creación de escenas, personajes, estilo de la obra, vestuario y escenografía. De igual manera por medio del desarrollo de los primeros ensayos hasta la total realización del montaje el lector podrá tener y utilizar este material como referente siendo un creador “primerizo” que debe afrontar la tarea de creación como lo fuimos nosotros en este proceso. La pedagogía de la dirección o la metodología de dirección está basada en nuestros propios procesos como estudiantes, en el simple acto de la prueba y el error, guiados por todos aquellos pilares de la actuación durante nuestro proceso de formación.

CAPÍTULO I

INVESTIGACIÓN DEL TALLER DE CREACIÓN

Ricaño y su universo

La trayectoria Alejandro Ricaño y sus grandes logros han mostrado que su estilo particular en la denuncia de las conductas humanas tanto personales, políticas y sociales se encuentra la belleza de la cultura latinoamericana y en especial la de su país; nació en 1983 en Xalapa, México. Es dramaturgo, director y actor. Pese a su corta trayectoria en las artes escénicas, Alejandro Ricaño se dio a conocer en el teatro de autor (mexicano). Empezó a colaborar con estrellas de cine y su fama empezó a crecer. Además, con apenas treinta años le fueron otorgados varios premios de dramaturgia por sus obras dramáticas. Sus obras han sido representadas en varios escenarios. y festivales de teatro en el país y en el mundo, y uno de sus textos forman parte del segundo tomo de la antología *Dramaturgos de tierra adentro II (teatro)* (2003), compilada por Ricardo Pérez Quitt.

En una entrevista hecha por Jacqueline Eyring Bixler y Shana Morris en el 2010, muestra la fascinación que tiene por el mundo teatral, donde él se da la libertad de unir lo real con lo absurdo y surreal:

“... ¿Cómo te interesaste en el teatro? ¿Cuándo empezaste a escribir obras teatrales y cómo te has ido desarrollando como dramaturgo desde entonces?

Alejandro Ricaño: Originalmente quería ser pintor. Después cineasta. Terminé estudiando teatro y publicidad. La publicidad la dejé en seguida. Creo, sobre todo, que lo que me ha interesado siempre es contar historias. Cuando empecé a contar historias, a los 16 años, lo que tenía a la mano era el teatro. Más tarde, cuando quise hacer cine, me di cuenta de que estaba ya demasiado enamorado del teatro. Desde entonces no he parado de escribir. Lo que al principio era una necesidad, hoy es mi trabajo. Mi manera, creo yo, de cambiar un poquito el mundo. Concibo el teatro en su totalidad, no creo que el teatro sea literatura. Escribir teatro, para mí, es el primer momento de un acontecimiento escénico. De modo que, lo mismo escribo que dirijo o que actúo. Aunque la gente me ubica como dramaturgo, prefiero pensar en mí como un hombre de teatro. (Bixler & Morris, 2010)

En esta misma entrevista nos damos cuenta de su fascinación por la literatura de Beckett la cual vemos más reflejada en *Riñón de cerdo para el desconsuelo*, pero también Ricaño ha tenido otras influencias:

“... ¿Puedes identificar alguna influencia literaria en tu obra? Por ejemplo, ¿otro escritor cuya obra te haya inspirado o influido?

*Alejandro Ricaño: Pienso mucho en Beckett cuando escribo. En la narrativa de James Joyce. Alfred Jarry y su *Ubú rey* fueron un aliciente cuando empecé a escribir. August Strindberg me impactaba profundamente a cada texto suyo que leía. Como todo autor*

dramático, estoy convencido de que Shakespeare es y será inmejorable por mucho tiempo. De los griegos, me quedo con Aristófanes. La lista es inagotable. Sin embargo, debo admitir que soy un espectador de cine y que mis obras tienen, en gran medida, una influencia cinematográfica. Sideways, de Alexander Payne, ha influido en mis últimas obras. Me gusta mucho la estética y el humor de las películas de Wes Anderson. Y últimamente pienso en las películas de Charlie Kaufman". (Bixler & Morris, 2010)

Normalmente el teatro latinoamericano habla muchísimo sobre las problemáticas políticas, económicas y sociales de su propio país de origen, pero en cuanto a Ricaño ocurre algo interesante que se puede resaltar y es la descripción de comportamientos humanos en su cotidiano, que obviamente lo logran muchos autores en el transcurso de la historia, pero él logra impregnar ese toque latinoamericano y nosotras en el proceso lo sentíamos más cercano por su dialecto y su expresiones autóctonas tal como ocurre en el cotidiano colombiano y se evidencia en *Riñón de cerdo para el desconsuelo*; se deba a la combinación de sus referentes con su objetivo como escritor de resaltar lo humano, tanto así que logra que el espectador sienta que es su vida contada, en cada uno de los personajes de sus obras.



Ilustración 1. fotografía tomada del perfil personal de Facebook de Alejandro Ricaño

“... ¿Cómo se relacionan tus obras con la situación política y socioeconómica actual de México? ¿Dirías que tus piezas tratan temas específicamente mexicanos? Se nota, por ejemplo, un énfasis repetido en las relaciones de poder entre los personajes.

Alejandro Ricaño: Tengo únicamente dos obras que tocan temas “mexicanos” y que se relacionan directamente con la situación política socio-económica del país: Timboctou e Idiotas contemplando la nieve. La primera es un estudio sociológico de la violencia en México, que toca, inevitablemente, el tema del narcotráfico, y la segunda es una obra acerca de las estupideces que comete la clase media mexicana por satisfacer necesidades absurdas. Pero en general no tengo un tema recurrente. Al principio casi todas mis obras hablan sobre el teatro; algunas sobre personajes de la historia de la literatura dramática, otras simplemente sobre el quehacer escénico. Y ahora escribo prácticamente sobre cualquier tema. Lo que une a mis obras, principalmente, es el humor negro.” (Bixler & Morris, 2010)

El humor, y sobre todo el humor negro, siempre acompañado por un tono de esperanza, es característico de todas sus obras. La relativa facilidad representativa en cuanto a los requisitos materiales junto con la ligereza de contar historias amargas con un gran sentido del humor, le convirtió en un autor popular en el ámbito universitario, al mismo tiempo que en el teatro de masas. Sus obras conectan fácilmente con un público amplio, lo que, no obstante, no le quita calidad. Cuentan con una buena acogida tanto por el público, como por los académicos. Además de ser un buen dramaturgo, mostró que igualmente es hábil en la dirección dramática.

Sobre Ricaño no se ha escrito una biografía como tal, solo artículos que hablan poco de su vida, sobre su trabajo. En la tesis **“Narración y juego en tres obras dramáticas de Alejandro Ricaño: El elemento de narración hipertrofiada en *Más pequeños que el Guggenheim, Fractales e Idiotas contemplando la nieve*”**, Eva Vyškovská dedica un capítulo entero en el cual recopila información acerca del autor. El objetivo de ello es mostrar que Alejandro Ricaño, a pesar de su relativamente corta trayectoria en las artes escénicas, ha conseguido convertirse en un joven dramaturgo mexicano reconocido tanto por los académicos, como por el público. Gracias a esta tesis encontramos otros textos investigativos que nos servirían para la investigación y el acercamiento del autor, uno fue Fernando de Ita:

“... En sus obras, Ricaño logra con muy pocos recursos materiales lo que es común en el cine, pero bastante complicado en el teatro: un ritmo notablemente rápido con el cambio brusco de escenas, lugares y tiempo. La estructura casi filmica de sus obras de teatro está conseguida mediante el examen de la palabra y su poder creador de imágenes en las tablas. Su carrera en el teatro evolucionó a una velocidad respetable: de joven dramaturgo que se ganaba la vida de lavaplatos en un comedero en Xalapa a un dramaturgo “rockstar” con apenas la edad de Cristo. Al igual que su trayectoria, el tono de las obras ha ido evolucionando. De un teatro digamos conservador y dialogado se mudó a una dramaturgia

influida por los narraturgistas destacados como Edgar Chías y LEGOM, hacia un teatro comercial” (DE ITA, 2016)

Este telón de fondo —el México globalizado— aparece frecuente en la obra de Ricaño. En él, las historias de los personajes están presentadas, digamos, vistas por el lado menos oscuro que, por ejemplo, en las obras de LEGOM y Chías. La denuncia social de la globalización sigue siendo presente en ellas, no obstante, no se tematiza mediante la violencia explícita. Más bien, se deja saber, pero de una forma más sutil, además con la perspectiva de la comicidad.

A continuación, nos ayuda a entender más de su trayectoria y de sus intereses estéticos Vyškovská en su tesis, al esbozar el carácter de sus obras:

Sus primeras dos obras *Un torso, mierda y el secreto del carnicero* y *Riñón de cerdo para el desconsuelo*, son un juego con dos de las obras del canon dramático: *Ubu rey* de Alfred Jarry y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Las escribió cuando los demás jóvenes dramaturgos mexicanos estaban escribiendo sus obras bajo la influencia de Chías y LEGOM; Ricaño, no obstante, eligió un tema totalmente diferente a la temática de la narraturgia (no quiso hablar de temas de su país con constancia cómo la violencia y problemas sociales ya comentados al inicio).

Además, la forma del drama dialogado tampoco correspondió con lo que estaba de moda en estos años. Sus obras, pues, destacaban por tener forma y tema distintos. Ganó con ellos el Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo en 2005 y 2008. (Vyškovská, 2017)

El texto anterior trae a colación un tema interesante para entender más la estructura dramática del autor y es la NARRATURGIA. Se denomina narraturgia a la corriente teatral de dramaturgos mexicanos que empezaron a estrenar sus obras alrededor del año 2000. Se le ha dedicado al tema el número 26 de la revista Paso de Gato (2006). La narraturgia incluye nombres como Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, mejor conocido como LEGOM, Edgar Chías, Hugo Wirth y otros más.

Chías y Gutiérrez nos explican mejor cuales son las principales características de esta corriente en la que encontramos sumergido a Ricaño:

La principal característica de las obras que pertenecen a la narraturgia es la ruptura con el canon, que se puede advertir en las varias denominaciones que se le atribuyen a esta corriente: narración escénica, teatro narrado, narración teatral o narraturgia. Es precisamente el carácter narrativo, el que se opone al teatro convencional dialogado. No obstante, aunque los textos “narratúrgicos” a primera vista no parecen dramáticos, se trata

de textos escritos para ser estrenados. Desde el punto de vista formal, se funden la asignación de parlamentos y la enunciación acotaciones se suprime o integra en el texto. Los temas frecuentes es la violencia y el México globalizado. (CHÍAS & GUTIERREZ, 2006)

Además de las dos obras mencionadas, y los premios adquiridos durante su carrera:

- *La caja musical*
- *Los imperfectos*
- *Recuerdo inmaculado de un cine*
- *La bella Ana y La constante sospecha de un hombre*. La última fue estrenada en Budapest en el Festival de Cultura Mexicana y fue obra finalista del Concurso Nacional de Teatro Universitario de la UNAM.
- El joven dramaturgo ha sido becario en dos ocasiones del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Estado de Veracruz (FOESCA), del programa Jóvenes Creadores, así como de la Fundación Antonio Gala en España
- Con la estancia de becario en España surgió una parte de la obra *Más pequeños que el Guggenheim*, que terminó de regreso en México. Con esta obra parcialmente autobiográfica se le abrió el camino del éxito. En 2008,

a sus 25 años fue el ganador más joven del Premio Nacional de Dramaturgia “Emilio Carballido” que otorga la Universidad Autónoma de Nuevo León.

- Además, la obra bajo su dirección con el grupo Los Guggenheim tras varias temporadas de localidades agotadas en una sala pequeña de D. F., entró en la cartelera del teatro comercial bajo el nombre *Los insignificantes* con la dirección del propio autor. Se habló de esta obra como de una posible apertura para los dramaturgos nacionales en el teatro comercial, que hasta entonces había ofrecido solamente obras extranjeras, además obras con un éxito asegurado por las puestas en escena de Broadway o West End. (VALENCIA, 2014)
- En *Más pequeños que el Guggenheim* la forma de la escritura dramática cambió notablemente desde sus primeras obras: en ella ya el recurso de la narración en el drama y las posibilidades de la palabra con su poder imaginativo están aprovechados al máximo. Es una obra compuesta de las narraciones de los cuatro personajes que juntos, *unus pro omnibus, omnes pro uno*, como cuatro mosqueteros del mundo globalizado, cuentan su historia al público.

- Siguieron las obras *Idiotas contemplando la nieve* y *Timboctou*. Por la primera, a Alejandro Ricaño le fue otorgado por segunda vez el Premio Nacional de Dramaturgia, convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (Organización Teatral de la UV, 2017a).

Formalmente, el estilo de la escritura dramática no cambió notablemente. Las obras siguen siendo narraciones de historias por parte de los personajes combinadas con el diálogo propiamente dramático.

- Con las obras *Fractales* y *El amor de las luciérnagas*, también premiadas Alejandro Ricaño se acercó más a la narraturgia mexicana. Formalmente se trata de unos textos que casi carecen de las acotaciones, no están divididas en el diálogo y acotación y fácilmente puedan rayar con el género narrativo.
- En 2014 el actor de fama mundial Diego Luna le encargó escribir una obra. De su colaboración salió la obra *Cada vez nos despedimos mejor* que fue un éxito de taquillas agotadas casi antes de estar terminada la obra.

- En *Un hombre ajeno* trabajó de director con otras estrellas de cine como José María Yazpik y Osvaldo Benavides
- Además de las obras mencionadas, Alejandro Ricaño estrenó unas obras más. Solamente mencionamos la obra *Lo que queda de nosotros*, escrita junto con la actriz Sara Pinet.

Riñón de cerdo para el desconsuelo es una obra potente de Ricaño, abarca muchos temas y brinda muchas posibilidades de juego a los actores, al igual que al director de la obra. Nos llamó la atención su trabajo referencial y cómo un texto tan coloquial desenvuelve en su trama un mundo de autores literarios tan importantes.

**NUESTRAS BASES SON EL CAMINO A SEGUIR: ACERCAMIENTO A LA
DIRECCIÓN TEATRAL. ENSAYO Y ERROR.**

No se puede hablar de un solo método de actuación, ni de cómo enseñarle a alguien a actuar. Se ingresa a estudiar teatro pensando que se te van a enseñar paso a paso cómo convertirte en un actor, como moverte en el escenario y una infinidad de cosas, pero en el camino te das cuenta que eres tu quien tiene que ir construyendo tu propio modo de actuar, de caminar, de moverse en el escenario y aun así este varía en cada una de las obras, de personaje en personaje, de escenario en escenario, de ensayo en ensayo y al final no se puede hablar de un único método de actuación y menos de dirección, pero ¿existe acaso un escrito o unas leyes las cuales sean inamovibles y nos guíen por un buen camino en la actuación y dirección? ¿se puede enseñar a alguien a actuar, a dirigir o tener éxito con la puesta en escena de una obra? ¿cómo saber que se va en la dirección indicada?

En nuestra humilde opinión nadie podría tener la solución a estas preguntas, pero sí podrían llegar a coincidir cómo coincidimos nosotras con Harold Clurman en su libro de *La Dirección Teatral. Notas sobre la Puesta en Escena* al decir que:

La mayoría de los directores han adquirido su técnica trabajando en un principio como actores, asistentes de dirección, escenógrafos, productores o incluso dramaturgos. El gran director soviético Vakhtangov, según su discípulo

Nikolai Gorchakov, sostenía que los directores debían aprender su oficio en el mismo teatro sobre la marcha. Afirmaba que el futuro director debía acumular experiencia en cada ensayo y que paulatinamente iría elaborando “sus propias leyes de la dirección” (Clurman, 1990, pág. 12)

Para nosotras esta afirmación o pensamiento ha sido de apoyo a la hora de orientarnos como futuros creadores debido a la carencia de bases teóricas sobre la dirección escénica y para el desarrollo del montaje escogimos la ruta del ensayo y error.

No basta con hablar de los grandes directores teatrales, teóricos y pedagogos como lo son Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Artaud, Strasberg, Brook, Barba, entre otros tantos, todos estos han aprendido los unos de los otros y los más contemporáneos han sido alumnos de los grandes pilares o han trabajado bajo su método, pero así cómo los grandes directores han adquirido su técnica de trabajo con el paso del tiempo y con la observación, el actor igual debe ir adquiriendo una técnica y no solo de actuación sino también de dirección, porque como lo hemos mencionado anteriormente el actor es inconscientemente un director en potencia y aún más en nuestro país y en nuestro siglo cuando los jóvenes tiene tanto por decir y opinar del futuro que nos espera como artistas o del pasado opresor que hemos atravesado. Y no es que el presente no lo sea, pero como jóvenes artistas y futuros creadores es nuestra responsabilidad aprender y adquirir una

metodología, unas bases y fundamentos para los futuros trabajos artísticos ya que fuera de la escuela el mundo y sus exigencias no dan cabida a que no tengamos la capacidad de ser polifacéticos y que no tengamos las capacidades tanto de actuar, como de dirigir o de crear escenarios y mundos artísticos e innovar en el mundo teatral actual.

No es suficiente con seguir las teorías y aplicarlas por un tiempo hay que aplicarlas, renovarlas, reinventar continuamente y en este ejercicio se va hallando el camino. No podemos simplemente sentarse a admirar a los grandes directores y sus teorías o técnicas, sino que hay que intentar aplicarlo nosotros e ir descubriendo en el camino nuestro ensayo y error como esos intereses artísticos, culturales, políticos y sociales afloran en nuestro escenario teatral.

El actor no es espectador y el trabajo del director es ser espectador y es aquí cuando tenemos a uno de nuestros integrantes como ese actor que pasa a ser director-espectador y el resto pasamos a ser guiados por ese otro actor que ahora se encuentra en su rol de director-espectador.

CAPÍTULO II

EL UNIVERSO DE RIÑÓN DE CERDO

EL PROCESO

La construcción de la puesta en escena de *Riñón de cerdo para el desconsuelo* partimos desde nuestras primeras impresiones para el acercamiento a la dirección



Ilustración 2. Fotografía tomada el 17 de septiembre del 2016 por Gabriela Restrepo.

escénica, tomando naturalmente las experiencias de formación recibidas por el entrenamiento interpretativo ofrecidos principalmente por los talleres de actuación y montaje del programa de la licenciatura en arte dramático.

Desde este lugar dimos inicio al proceso de ser nosotros mismos quienes nos tendríamos de resolver la puesta en escena, que la asignatura de taller de creación, confronta las capacidades que ya debemos tener para trazar y desarrollar este acto de creación. Entramos a una conversación íntima con los autores que han influenciado nuestro paso por lo académico, por lo artístico, y sobre todo por la vida, y es allí donde nace esta pregunta: ¿De qué queremos hablar? De esta manera empezamos escudriñar y nos topamos con obras que despiertan cierto interés y otras en las que no vislumbramos una rápida conexión. Ese es el momento donde nos encontramos con *Riñón de cerdo para el desconsuelo*. Y he aquí la paradoja que nos ofrece Harold Clurman en su libro *La dirección Teatral*. Justamente en el capítulo “La elección de la obra”, nos abre la puerta a esta aventura diciendo:

GUSTAVE: - ¡Marie!
 MARIE: - ¿Qué?
 GUSTAVE: - ¿No vas a rogarme?
 MARIE: - ¿Qué cosa?
 GUSTAVE: - Que permita que te quedes.
 MARIE: - ¿Quieres que te ruegue?
 GUSTAVE: - ¡No me lo preguntes! Te debe nacer a ti.
 (Silencio)
 MARIE: - ¿Gustave?
 GUSTAVE: - Dime, Marie.
 MARIE: - ¿Puedo quedarme?
 GUSTAVE: - Esfuérzate un poco.
 MARIE: - Por favor, deja que me quede.
 GUSTAVE: - ¡Mierda, Marie!
 MARIE: - ¡Te lo suplico, Gustave, soy miserable sin ti, permite que me quede! (Pausa)
 GUSTAVE: - No. Lárgate.
 MARIE: - Desalmado de mierda.

"El director elige lo que encuentra".

En el anhelo de llevar a cabo las condiciones académicas del taller de creación, el desarrollo de la escogencia de la obra tiene un límite, en ese sentido, el tiempo estaba en contra de nosotras y Ricaño nos encontró. Los referentes que logramos adquirir en el proceso académico nos ofrecen herramientas, argumentos sólidos para detectar una cierta inclinación por un cierto número de obras que nos brindan experiencias de devoción, interés, elegancia, agrado y sobre todo encontramos en el autor un estilo. James Joyce y Samuel Beckett aparecen en *Riñón de cerdo para el desconsuelo* y hacen parte de esos referentes que conocemos. Los autores universales, personas reales, hacen parte de la trama, junto con personajes de ficción creados por Ricaño, desarrollan una historia ligada a lo referencial. Se evidencia una investigación ardua por parte del autor sobre los personajes emblemáticos. Esto juega y vuelve íntimo al espectador, logra que veamos su humanidad y no que imaginemos a estos personajes de una manera inalcanzables para nosotros.

No sabíamos si ésta iba a ser una elección acertada, pero ¿cómo saberlo? Tomamos a colación una pregunta bastante interesante que podríamos destacar de Clurman en su libro arriba citado y que va de acuerdo a nuestras inquietudes, diciendo:

¿Existe algún criterio, aparte de la calidad o de las preferencias personales, que sirva para guiar al director en la elección de las obras? (Clurman, 1990, pág. 32)

Lo que parece interesante es que Clurman deja abierta la pregunta para que cada uno de sus lectores halle una respuesta y realmente este fue nuestro caso, encontrar esta respuesta. y más en nuestra situación donde no contábamos con la experiencia en el campo de la dirección para poder desarrollarla.

Para nosotras, de acuerdo con lo que vivimos en este proceso, está más ligado hacia lo propiamente personal porque en la experiencia de semestres anteriores tuvimos acercamiento a referentes mencionados en la obra como son Joyce y Beckett. Nuestra formación está impregnada de sus textos y sentíamos que este texto de Alejandro Ricaño era un homenaje a su literatura. Llegamos a la conclusión que este tipo de preguntas nos la debemos de hacer todos en cualquier campo artístico para el crecimiento y el desarrollo íntegro de lo que queremos hacer o ser.

Bajo estas circunstancias cuando lo que conocemos es más fuerte que lo que necesitamos conocer uno elige lo que puede; no cualquier pieza, pero sí una que se ajuste a la carencia de tiempo y de actores para realizar el proyecto, condiciones que a su vez están a nuestro favor. Y es que de tantas obras escritas ¿cuál es la

razón por la cual se escoge una obra y no otra? En algunas conversaciones con el maestro Douglas Salomón¹ el director de *Incendios* de Wajdi Mouawad nos dice a manera de broma: “no escogí la obra, la obra me escogió a mí”

Posiblemente pudo ser y creemos que es lo más acertado, teniendo en cuenta las reglas del juego y bajo las condiciones con las cuales teníamos que llevar a cabo este proyecto; como por ejemplo el tiempo, los recursos económicos y humanos y que solo podían estar en el proyecto los actores de la cohorte, entre otras.

Pese a que como estudiantes tenemos en cuenta la opinión de los maestros, a su vez ellos abren una responsabilidad que recae sobre nosotros, es decir, la decisión. Es allí donde probamos todos los elementos aprendidos en la academia como son la autonomía, la disciplina, el criterio y la destreza. Como grupo era una tarea difícil en la cual había muchas cosas en juego, pero se tomaron buenas decisiones de las cuales salieron buenos resultados. Allí nace el proceso de montaje escénico del texto *Riñón de cerdo para el desconsuelo*.

¹ Docente de Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle.



Ilustración 3. fotografía tomada por Angelica Ruiz, en las primeras lecturas de la obra.

ELECCIÓN DEL ELENCO

En ser los primeros estudiantes en abordar la preparación de un proyecto en el marco de la asignatura taller de creación, que la licenciatura en arte dramático incorporó como modificación curricular en los procesos de formación de los talleres de montaje, para lo cual el taller de creación sería un espacio de confrontación de nuestros entrenamientos artísticos para llevar las riendas de la concepción autónoma del último montaje. Pese al entrenamiento que hemos recibido, enfrentar este nuevo lugar no era por supuesto cosa fácil; puesto que nos movíamos entre algunas cosas claras y otras por el contrario en lo que solemos llamar el mundo de las lagunas. El primer problema que enfrentamos era precisar el orden para ejecutar el proyecto y resolver algunos ítems para llevar a cabo el resultado final. La puesta en escena. Una ya estaba resuelta y era el texto. Al leer *Riñón de cerdo* se evidencian las primeras características del texto; su estructura dramática; que es contada en un solo acto, por dos personajes con comportamientos esquizofrénico, contada de forma cronológica, donde el autor juega con la realidad y la ficción. Conecta fechas reales de sucesos cotidianos de Joyce y Beckett con los eventos ficticios de Marie y Gustave. Una apreciación un tanto superficial pero que define el paso a seguir. La definición de los roles de cada uno de los integrantes estaba clara. Uno de ellos era de dirigir. En este rol de asumir la dirección, encontrar un texto era encaminar el posible sueño que se empezó a construir a partir de un impulso académico. Todos querían tomar el rol de la dirección y era complicado contar con los partenaires, así

que empleamos un cronograma de trabajo para poder realizar todos los proyectos sin ningún inconveniente.

Riñón de cerdo para el desconsuelo como hemos venido hablando, es un texto enriquecido de referentes universales, fársico y a la vez trágico, dado el buen sentido de humor que el autor construye. Al leerlo se tienen unas primeras impresiones de lo que podría ser su puesta en escena, pero ¿es sólo la calidad del texto lo que nos puede asegurar una acertada puesta en escena? Como bien plantea el director norteamericano Clurman:

“Elijan bien la obra”, les digo siempre a mis alumnos, “elijan bien a los actores, ¡y serán muy buenos directores!” En esta chanza hay bastante de verdad. La elección del elenco es el primer paso para la interpretación de una obra en la práctica. (Clurman, 1990, pág. 32)



Ilustración 4. Fotografía (selfie) tomada después de realizar la función en el teatro CASA NARANJA

En nuestro caso la elección del elenco no fue el primer paso, sucedió al revés. Primero se hizo una lectura de la obra para poder presentarla, como proyecto a trabajar y en medio de esta lectura surgió la idea de trabajar con Alex Ruiz y Allison Machado. No obstante esta elección tiene sus bases cimentadas en un proceso previo vivido desde fundamentación en el cual, hemos visto y conocemos las capacidades de nuestros partenaires y al ser esto una ventaja entramos en conversación con Clurman cuando en su libro dice que cada uno es responsable de los otros y somos instrumentos para el desarrollo y el funcionamiento del montaje; y en este caso, *Riñón de cerdo para el desconsuelo* funcionaba; había fluidez, se desarrollaba su universo desde el momento que la leímos. Nace un vaivén entre el equipo a trabajar.

Así, el director es el pincel y los actores son su lienzo.

El tener conocimientos previos los unos de los otros; en los aspectos de formación interpretativo ofrecidos en nuestra formación, más el reconocimiento personal, nos brindan herramientas para conformarnos en un colectivo durante el transcurso de permanecía y así brindarle a este acto de creación el estado de matrimonio planteado por Clurman:

“La dirección y la actuación se integran mutuamente en un intercambio recíproco, en una relación de ida y vuelta, como si fuera un matrimonio. Lo más importante que debe surgir del período inicial de trabajo es el entendimiento entre el actor y el director; cada uno aprende a

cómo colocarse frente al otro, cómo tratar con el otro. Esto tendrá una importancia cada vez más decisiva a medida que avancen las sucesivas etapas de los ensayos.”

Uno de los puntos para el desarrollo del montaje, era que a los actores les interesara el texto, la obra y la idea de la puesta en escena hecha por la dirección. un plus a favor era tener el casting, que para el caso de *riñón de cerdo* la obra daba la sensación de haber sido escrita para el grupo.

*El director sabe cuáles son sus “instrumentos”,
las limitaciones y las virtudes de cada uno de los
miembros del elenco. Cada uno es responsable de
los otros. Todo funciona con fluidez,
integradamente, en unidad (Clurman, 1990)*

DIRECCIÓN Y METODOLOGÍA DE ENSAYO

En el desarrollo y la búsqueda de una metodología como tal, no pretendemos hacer un estudio minucioso del oficio de la dirección; pero sí, evidenciar el proceso desde la perspectiva como intérpretes-estudiantes los cuales hemos entrenado la composición, elemento propio del director.

En ese orden de ideas para el montaje de *Riñón de cerdo*, la metodología está basada en la experiencia de aprendizaje ofrecida por la escuela y sobre todo en los tipos de acercamientos en los tipos de enseñanza que nos brindaba cada uno de los maestros a través de su alquimia. Sus cimientos están basados en la metodología de Stanislavski, pero cada uno encontró herramientas indagando otras metodologías y otras escuelas de teatro; combinando y creando sus maneras de ver el mundo actoral y sus derivados. Lo mismo nos ocurre a nosotros al vivir el proceso de taller de creación desde una inconsciencia del concepto y todo el trasfondo que conlleva la figura actor-director en la puesta en escena.

Los puntos que ya están desarrollados en la asignatura del taller de creación son: el trabajo del actor en su entrenamiento corporal y vocal, la dicción y el acercamiento de la comprensión de un drama. De acuerdo con lo que dice Uta Hagen en su libro *Un reto para el Actor*, la metodología es de cada uno, sin importar qué técnica utilizas, la idea es mantener el universo activo para la aceptación de cada uno de los personajes.

Para resolver algunas de las cuestiones hicimos una lista de cosas que teníamos que hacer en el proceso:

1. Solicitar el apoyo económico para el proceso
2. Leer la obra
3. Indagar referentes o su estado del arte
4. Buscar autores relacionados con Ricaño o en su defecto con la obra.
5. Empezar actuar la obra leyéndola
6. Hacer las improvisaciones y otros ejercicios de interpretación para la creación de personajes
7. Aclarar los objetos que se necesitan indispensablemente en la obra
8. Realizar las necesidades técnicas teniendo en cuenta la aprobación económica que se realizó
9. Ensayos exhaustivos en el espacio a realizar la obra
10. Ensamble con todos los elementos encontrados y hacer un análisis acerca de que está sobrando o que hace falta
11. Presentación final (Evaluación del Montaje)

Al realizar esta lista nos dimos cuenta que no solo es importante el proceso interpretativo también se empezaba a entrelazar las necesidades para la producción total del proyecto, la parte económica y sobre todo la creación en general de la puesta en escena. Los actores y en este caso este taller, nos abrió la visión y nos dio la posibilidad de acercarnos a una simulación real de una producción absoluta de una obra de teatro. Nos volvemos utileros, vestuaristas, escenógrafos, diseñadores de

sonido, dibujantes, etc... nos adaptamos a las circunstancias como los personajes se adaptan a la historia.

A partir de estas necesidades empezamos a evidenciar que la figura del director en nuestra época se ha modificado a través del tiempo con las nuevas tendencias artísticas y el crecimiento de conceptos que se vuelven herramientas para la construcción escénica. El director ahora es un guía que ve desde un punto más panorámico el desarrollo de la puesta en escena. El maestro Enrique Buenaventura en el desarrollo del teatro colombiano logró crear el método de creación colectiva.

La creación colectiva debe entenderse como una dinámica de medios de producción en donde el colectivo participa de manera activa en la composición del espectáculo. Este medio de producción consistió en el reconocimiento mismo del teatro como un oficio grupal, sin desdibujar la figura del director, dando herramientas para el desarrollo de la sinergia del montaje. Esta forma de vivir el arte crea lazos parecidos al de una familia artística donde aprendemos a conocer a cada uno de los integrantes. Teniendo en cuenta lo anterior; empieza a germinar la semilla del trabajo colectivo en donde la dirección juega un papel importante.

Para el montaje se tuvo en cuenta el estudio minucioso de la obra como tal; una lectura de la obra llevada a cabo con un grado de consciencia tal que logramos identificar su paralelo con Esperando a Godot, haciendo una investigación de su contenido histórico y referencial, se hizo un análisis activo basado en el sistema de

Stanislavski del cual sacamos el suceso de partida, suceso principal, circunstancias dadas, la línea de sucesos, descripción del personaje y ante todo **el tema**.

Trabajo de mesa

En nuestras primeras lecturas de la obra encontramos que se hacía un poco difícil hallar un ritmo en los diálogos, pues la obra carece de acotaciones y no se encontraban entre líneas muchas pausas, pero a medida que se repetían las lecturas era más evidente la intención de Ricaño en dar carta libre a los intérpretes y descubrimos que eso podía ser una herramienta para el desarrollo de la puesta en escena, ir imaginando los juegos que ocurrían en cada escena que nacían de la suposición del momento; así descubrir y construir el ritmo de la obra. A medida que ya no había una lectura superficial y hacíamos el ejercicio de detenernos a analizar, se mostraba un poco más a fondo la trama de la obra, y comenzó a evidenciarse los puntos que teníamos que empezar a desarrollar:

Contexto histórico de la obra

La obra sucede bajo el contexto histórico de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), específicamente en los siguientes sucesos:

- A. Conmemoración de Ulises cada 16 de junio después que se publicó en 1918.
- B. Invasión de Alemania a Polonia (1 de septiembre de 1939)
- C. La batalla de Francia (10 de mayo- 25 de junio de 1940)
- D. La muerte de James Joyce (13 enero de 1941)
- E. Liberación de París (19 de agosto 1944)

F. Publicación de *Esperando Godot* (escrita a finales de 1940, se publica en 1952 en francés y se publica en inglés en 1955)

G. Montaje escénico de *Esperando a Godot* (1953)

Personajes que se nombran constantemente:

Los personajes se nombran y hacen parte de la trama, pero físicamente no aparecen en escena. En muchas ocasiones hacen parte de una conversación o algo más importante, ellos les dan la acción a los personajes Marie y Gustave.

James Joyce:

No hay mucho que decir de este escritor universal dentro de *Riñón de cerdo*, es un personaje solo nombrado que no trae ninguna relevancia, pero más que eso, es una imagen importante para Gustave dentro de la obra y hay sucesos importantes a resaltar. Amigo importante y decisivo para Samuel Beckett. La idea es resaltar la relación que tuvo con él. Compatriota de su asistente personal, nace en Dublín el 2 de febrero de 1882 y muere en Zúrich el 13 de enero del 1941 a los 59 años de edad por una úlcera perforada. Pasó gran parte de su vida fuera de Irlanda. Joyce fue escritor e investigador que influye en una generación completa hasta el momento. Le gustaba muchísimo cantar, era tenor. Su fama nace con su icónico libro *Ulises* publicado el 1922 y por su controvertida novela posterior *Finnegans Wake* en 1939. Uno de los libros más conocidos por nosotras fue *Los Dublineses*, libro que recopila

cuentos de los cuales “los muertos” fue adaptado por el autor Frank McGuinness y montado en 5 semestre —Primer Montaje—, dirigido por el Maestro Everett Dixon.

Resaltando el amor que le tuvo a su esposa Nora Barnacle hay una recopilación de unas cartas de amor hacia ella, de ese amor nace su hija Lucia Joyce que posteriormente será inspiración para escribir el *Wake*.

En *Riñón de cerdo para el desconsuelo* Ricaño resalta más que toda la familiaridad que tuvo Beckett con Joyce en cuanto a la relación que sostuvo con su hija Lucia. Y toda la influencia literaria. En 1929 Beckett describe su trabajo: *“Aquí, la forma es contenido, y el contenido es la forma. Puede usted quejarse de que este material no está escrito en inglés. Pero es que no está escrito después de todo. No está escrito solo para ser leído. Se ha creado para ser mirado y escuchado.”* Pero hay un objeto a resaltar y es sobre el evento de la conmemoración a Ulises que hacen Marie y Gustave con riñón de cerdo cada 16 de junio, esta celebración se hace en la realidad. Celebrando el nacimiento de la obra maestra de Joyce. Reconocido también por su característica al escribir sobre el *Monólogo interno* en la literatura y posteriormente en el teatro.

Samuel Beckett:

Su vida y obra está descrita por muchas personas que lo conocieron y por muchos historiadores o personas que lo admiraban, nosotros vamos a basarnos más en lo

descrito en la obra de Riñón de cerdo para el desconsuelo. Ricaño no describe mucho sobre los inicios del autor, más bien la historia empieza cuando conoce a James Joyce.



Ilustración 5. La familia Joyce, de derecha a izquierda; de pie, James y Giorgio. Sentadas Nora y Lucia.

“SAM” como lo llama muchas veces el personaje de Gustave en la obra, es un hombre de admirar por su valor y sobre todo por su legado literario. Nace el 13 de abril de 1906 en Foxrock un pequeño barrio de Dublín, Irlanda. Dramaturgo, novelista, crítico y poeta; era escritor bilingüe (inglés, francés). Un deportista cuando era joven, jugó cricket, rugby y tenis. Cabe resaltar que fue una figura clave para el Teatro del Absurdo y una figura influyente en la literatura del siglo XX.

Pero lo curioso es ver desde otra perspectiva a esta figura icónica, donde vemos su lado humano. Nuestra conexión con él, inicia desde cuarto semestre, donde uno

de los módulos que vemos es *teatro del absurdo* y la estructura de ese género, pero la verdadera fascinación por su vida más que su literatura nace con el proceso de Taller de creación.

Becket se licenció en Filosofía, y trabajó como lector de inglés en École Normale Supérieure de París. Allí conoció a James Joyce gracias a su amigo Thomas MacGreevy, que era poeta, trabajaban juntos. Becket aclamando su trabajo “heroico” palabras textuales hechas por él hacia el *Ulises*, le brindaría la oportunidad de conocerlo más a fondo y tiempo después en convertirse en su asistente y trabajar juntos en la investigación de la última obra de Joyce *Finnegans Wake*.

Esa relación le abrió las puertas para conocer a Lucia Joyce, con la cual sostuvo una relación que no duró mucho. Ese suceso abriría un hueco entre la familia y en él lo iría encaminado hacia un alejamiento. Al cabo de un año Joyce y Beckett se reconciliaron. En 1930 gana un pequeño premio literario por un poema llamado *Whoroscope*, escrito a partir de una biografía que encontró de René Descartes.

Tras la muerte de su padre en 1933, su estado mental se deterioró donde tuvo que buscar ayuda psicológica, al cual conoció en una conferencia a Carl Jung, recomendado por su doctor Wilfred Bion. Esta conferencia dio un impacto donde años más tarde recordaría las palabras citadas en ella, “never properly born” (mal nacidos). Que influenciaron sus escritos y sobre todo su forma de vida. El aseguraba

a menudo conservar recuerdos prenatales, como una experiencia aterradora que le provocaba sentimiento de atrapamiento y sofoco durante su vida.

Iniciando los primeros sucesos de la segunda guerra mundial, Beckett toma la decisión de irse de Irlanda por sus ideales políticos, la cual él iba en contra del salvajismo Nazi y por no estar acorde con los pensamientos de su madre.

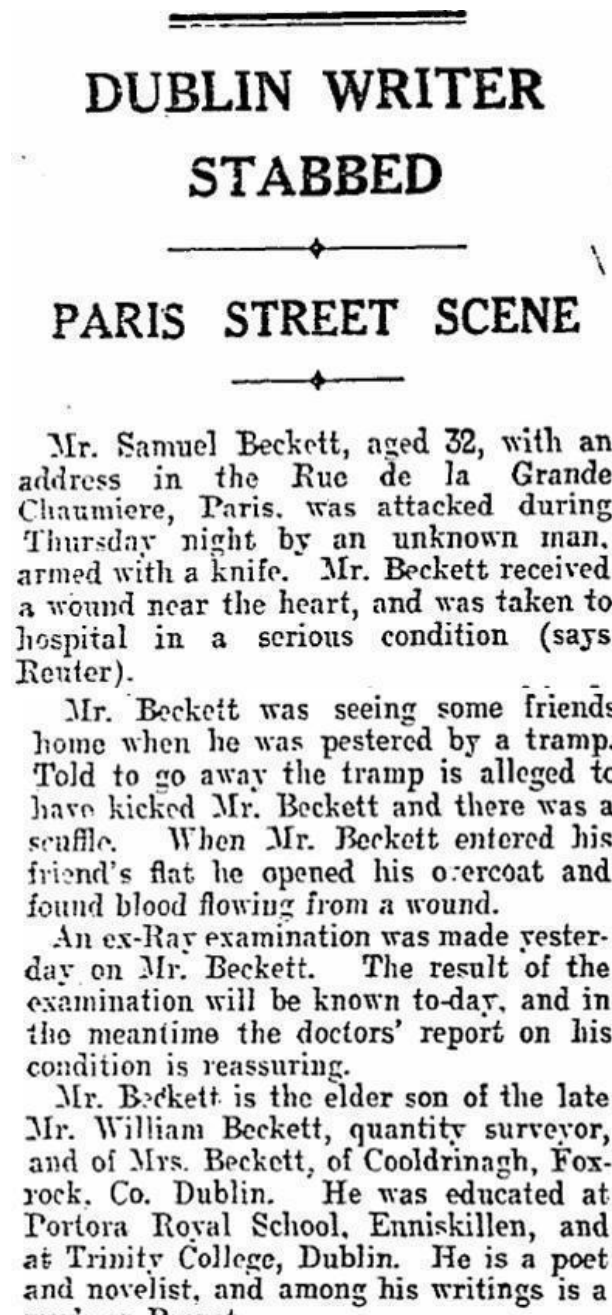


Ilustración 6. Recorte de Irish times

Eso le dio un impulso para irse a París. “prefiero ir a Francia en guerra que quedarme en Irlanda en paz”. En París, tras su estancia, empieza a frecuentar a Peggy Guggenheim, y conoce a varias personas como a los hermanos Van Velde, Duchamp, Giacometti. El 7 de enero del 1938, saliendo del cine con unos amigos, apuñalan a Beckett, el hombre que le hace daño se llamaba Robert Prudent, catalogado como proxeneta. Ese suceso llama la atención de Suzanne Deschevaux-Dumesnil, quien se convertiría en el amor de toda su vida.

Regresa a Dublín en 1939 y en ese momento estalla la guerra, toma la decisión de regresar a París. Se reúnen con los Joyce y se unen a la resistencia ayudando a traducir en inglés los comunicados de los Nazi para red Gloria. En 1941 muere su amigo Joyce en Zúrich. Suzanne y él escapan antes de ser arrestados por la Gestapo. Entre octubre de 1948 y finales de enero de 1949, escribe *ESPERANDO A GODOT*. En 1950 en agosto muere su madre y al mismo tiempo conoce a Roger Blin, quien queda impresionado por el manuscrito de su obra. Al año siguiente publica la pieza dramática. En 1953 se estrena su pieza más emblemática, llevándolo en 1969 a recibir el premio nobel de literatura.



Ilustración 7. Fotografía de Suzanne y Samuel Beckett

Lucia Joyce:

Hay tantas cosas que resaltar de este personaje, la existencia de ella era un conflicto permanente para Marie, porque Gustave está enamorado de ella, además que Beckett la tuvo como pareja suya. En 1989, cuando murió el escritor irlandés Samuel Beckett, la fotografía de una bailarina vestida de pescado fue hallada entre sus pertenencias. El retrato correspondía Lucia Joyce, segunda hija del escritor irlandés. Lucia sostuvo una relación breve con Beckett, hasta que él rompiera con ella. Diversos biógrafos señalan que fue precisamente este suceso el que detonaría en Lucia los primeros síntomas de esquizofrenia. También, afirman que ella pasaría el resto de su vida enamorada del dramaturgo.

Lucia nació en 1907 en Trieste, Italia, lugar a donde James Joyce y Nora Barnacle fueron a vivir tras dejar Dublín, en 1904. Segunda hija del matrimonio —tuvieron

un hijo mayor, Giorgio— Lucia comenzó desde muy joven una carrera como bailarina profesional. Se dice que tenía un gran talento como bailarina y coreógrafa, y que estuvo en varias de las academias y grupos de danza más innovadores y experimentales de la Europa de principios del siglo XX, incluida la compañía del hermano de Isadora Duncan. A muy temprana edad comenzó a presentar rasgos neuróticos, diagnosticados años después como esquizofrenia. Lucia era bizca y pasó una infancia difícil, mudándose de casa en casa, pues la familia Joyce vivió en precarias condiciones económicas la mayor parte de su niñez. Los registros sostienen que ella siempre tuvo una personalidad difícil y fue enfermiza desde muy pequeña. La gente cercana a los Joyce asegura que ella siempre tuvo, hasta los últimos años de vida del escritor, una relación especialmente cercana con su padre.

En un lapso de dos años, Lucia fue rechazada por tres hombres: el aprendiz de su padre, Samuel Beckett, el artista Alexander Calder y Albert Hubbell, otro artista que la hizo su amante un tiempo, para después volver a su esposa. También estuvo comprometida por un lapso de tiempo con un joven ruso; poco después, el compromiso fue cancelado.

A partir de esta lamentable racha, Lucia comenzó a manifestar actitudes abierta y violentamente sexuales, razón por la cual fue acusada de promiscuidad (en una ocasión, anunció públicamente que era lesbiana); intentó más de una vez incendiar casas, vomitaba sobre la mesa durante las comidas y, en una ocasión escapó para vivir en las calles de Dublín como vagabunda durante seis días. En el cumpleaños

número cincuenta de su padre, Lucia aventó una silla a su madre, tras lo cual su hermano decidió llevarla a una institución psiquiátrica. En ese entonces Joyce se encontraba en el proceso de escritura de la que sería su última novela, *Finnegans Wake*, obra inspirada, para muchos biógrafos de Joyce, por su hija.

Medicada con barbitúricos e incapaz de seguir su carrera como bailarina, en 1935 Lucia fue trasladada a un sanatorio mental ubicado en las afueras de París. Posteriormente su familia la llevó a otra clínica en Northampton, donde pasó el resto de su vida. Murió en 1982. La hija del genio de la literatura pasó sus últimos años inmersa en una profunda soledad (su familia rara vez la visitaba); en esta última clínica recibió, por cierto, la visita de Samuel Beckett en una ocasión.

Cuando Joyce hablaba de su hija, se refería a sus desplantes como “escenas del *Rey Lear*”. Siempre la defendió como una artista brillante, un ser fantástico y una de las únicas personas que, según él, podían comprenderlo realmente. Para Joyce, Lucia hablaba su mismo lenguaje. Una anécdota interesante, no solo por su condición histórica sino porque refleja tanto la íntima conexión entre Joyce y su hija, como la diferencia entre ambos, nos remonta a 1934. Carl Jung, por entonces ya un célebre médico y psicoterapeuta, trató a Lucia. Después de la consulta, Joyce preguntó al suizo: ¿Doctor Jung, notó que mi hija parece estar sumergida en las

mismas aguas turbulentas que yo? — A lo cual este respondió: —Sí, pero donde usted nada, ella se ahoga. —



**Ilustración 8. Fotografía de Lucia Joyce danzando
(fotografía encontrada tras la muerte de Samuel
Beckett)**

Las siguientes personalidades o figuras son más episódicos, aparecen según la situación o la linealidad de la historia teniendo en cuenta que muchos puntos de la línea de sucesos les ocurre a los personajes ya mencionados y ocurren en realidad.

Otros personajes que aparecen:

1. Suzanne (esposa de Beckett)
2. Franz Kafka
3. Arthur Miller (soldado)
4. Enfermera
5. Carnicero
6. Pierre Latour
7. Lucien Raimbourg
8. Jean Martin
9. Roger Blin

Cuestionamiento sobre los personajes principales del texto

¿Son reales? ¿Gustave y Marie existieron en la vida real? En cuanto a la investigación realizada, empezamos a indagar las personas que hacen parte de los personajes reales que aparecen como Beckett y Joyce ¿hay personas relacionadas con Beckett y Joyce, que se llaman Marie y Gustave?

En nuestra indagación sobre la vida de estos dos personajes encontramos que Joyce tenía un acercamiento con Carl Gustav Jung un psiquiatra que trataba a Lucia Joyce y la diagnosticó con esquizofrenia. Traemos al caso una anécdota del artículo

Anotaciones biográficas sobre la hija menor de James Joyce, musa trágica de uno de los escritores más importantes del siglo XX:

“... no solo por su condición histórica sino porque refleja tanto la íntima conexión entre Joyce y su hija, como la diferencia entre ambos, nos remonta a 1934. Carl Jung, por entonces ya un célebre médico y psicoterapeuta, trató a Lucia. Después de la consulta, Joyce preguntó al suizo: ¿Doctor Jung, notó que mi hija parece estar sumergida en las mismas aguas turbulentas que yo? — A lo cual este respondió: — Sí, pero donde usted nada, ella se ahoga.”

(artículo Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Teresa del Conde, recibido el 30 de enero del 2013)

Similitud de Riñón de cerdo para el desconsuelo con Esperando a Godot

¿Cuáles son las similitudes? Lo primero que hicimos fue hacer una lectura muy detallada de Esperando a Godot. Encontramos que la obra tiene similitudes en muchos aspectos. Lo primero que notamos fue que Ricaño utiliza aspectos de teatro del absurdo, con el toque del humor latinoamericano que está impregnado en sus palabras; no olvidemos que el teatro de lo absurdo es un movimiento también llamado teatro de Vanguardia, Nuevo Teatro o Teatro Crítico, incluye un grupo de dramaturgos, que escribieron en la década de los años 50 y 60 del siglo XX y que reaccionan a los conceptos tradicionales del teatro. El crítico Martin Esslin consagró de esta manera en 1961 el concepto de Teatro del Absurdo:

“El teatro del Absurdo consiste en expresar el sentido del sinsentido de la condición humana, así como lo inútil del pensamiento racional proponiendo un abandono absoluto de la razón.

Este teatro se caracteriza por la búsqueda de otros lenguajes dramáticos. Son herederos del pesimismo y angustia del Existencialismo. Rompen la lógica dramática haciendo desaparecer la coherencia en el diálogo o el lenguaje. Hacen uso de un humor sarcástico que nace de situaciones trágicas. A partir de esta nueva concepción adquiere importancia el lenguaje no verbal en la escena. *Riñón de cerdo para el desconsuelo* y *Esperando a Godot*; están impregnadas de ese estilo.

Otra similitud está en la escritura, hay muchos textos de en *Riñón de cerdo para el desconsuelo* que tiene la estructura de escritura de *Esperando a Godot* (Beckett, 1995)

Tabla 1. COMPARACION DE TEXTOS

Esperando a Godot	Riñón de cerdo para el desconsuelo
Vladimir: ¿qué podemos hacer para celebrar este encuentro? (reflexiona) levántate, deja que te abrace. (tiende la mano a estragón) (página 125)	Gustave: nunca está demás. (pausa). Consigue riñón de cerdo para el desayuno. Marie: ¡riñón de cerdo! Gustave: te y hogazas. Será nuestra manera de conmemorar a Ulises. (página 1)
Vladimir: cuando lo pienso... desde entonces... me pregunto... qué hubiera sido de ti... sin mí (decidido) (Página 126)	Marie: ...es lo que sucederá conmigo ¿Que va a ser de mí, sin ti? ¿Qué voy hacer hoy, después que te mueras?... (página 32)
Estragón: entonces adiós. Pozo: adiós. Vladimir: adiós. Estragón: adiós. (silencio. Nadie se mueve) Vladimir: adiós. Pozzo: adiós. Estragón: adiós. (silencio) (Página 162)	Marie: ¡me largo, Gustave! Gustave: Bien. Marie: Bien. Gustave: Bien. Marie: Bien. (pausa) Gustave: ¿lejos? Marie: A mi cuarto. Gustave: Bien. Marie: Bien. (Página 4)
Vladimir: ¡di algo! Estragón: Estoy pensando. (largo silencio) Vladimir: (angustiado) ¡Di cualquier cosa! Estragón: ¿Qué hacemos ahora? Vladimir: Esperamos a Godot. Estragón: Es cierto. (silencio) (página 176)	Gustave: ¡Di algo! Marie: ¿algo de qué? Gustave: lo que sea. Algo espontáneo. Marie: Bien. (piensa) (amplio silencio) Gustave: lo que sea. Marie: no se me ocurre nada. Gustave: cualquier cosa. Marie: ¡estoy en blanco! Gustave: ¡mierda, Marie! (página 7)

Distanciamiento:

Paralelamente nos encontramos con Bertolt Brecht en lo que concierne a la técnica del distanciamiento. En *El pequeño órgano* de Bertolt Brecht dice:

“Esta mirada difícil y fecunda es la que el teatro tendría que provocar con sus representaciones de la convivencia humana. El teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar.” (Brecht, 1983)

La propuesta hecha por Brecht muestra un teatro de vanguardia para la época, ofreciendo al espectador principalmente divertirse y que entienda que es solo una obra de teatro. Ricaño ofrece un poco de esto en *Riñón de cerdo*, donde la obra ofrece ideas y decisiones y que el espectador no se sumerja en un mundo ficticio y pierda el objetivo principal de la obra y es mostrar las conductas humanas. Para Brecht, el teatro debía mostrar y explicar una realidad cambiante y se requería de un distanciamiento emocional con respecto a la obra para que así el público pudiera reflexionar de una manera crítica y objetiva, en lugar de hacer que se identifiquen con los personajes. Las técnicas propuestas eran: los actores se dirigieran directamente a la audiencia, la exageración, el uso de luz de escena de manera no convencional, canciones y, de manera notoria, el uso de carteles y pancartas que anticiparon que iba a pasar. Así, el público se distanciaba de la obra, siendo consciente de estar viendo una obra de teatro de manera que podía reflexionar sobre la puesta en escena.

La actuación y el ejercicio de la interpretación puede entenderse como una orquesta de música clásica en la cual cada instrumento es un personaje y juntos crean una pieza, cada uno hace un aporte, cada uno dialoga con el otro instrumento y se dan cambios de ritmo desde el inicio hasta el fin de la pieza musical. Lo mismo acontece en una pieza teatral.

Eso es lo que logra *Riñón de cerdo para el desconsuelo*, crear esos espacios donde se distancia y el público hace parte de esa realidad, ellos entran en ese extrañamiento y hasta se pueden volver jueces de esa vida. Eso conforma una gran orquesta de sensaciones humanas creando así una pieza teatral. La obra se convierte en un espectáculo completo: la música, el decorado, el baile, el gesto o los juegos de luz son relevantes y el papel del director de escena se hace fundamental.

ACERCAMIENTO AL UNIVERSO DE RICAÑO

Llevando a cabo el estudio minucioso de la obra entendimos que su estructura está ligada a la obra *Esperando a Godot*, además se adentraba a la vida cotidiana de dos escritores universales y utilizamos esa información como línea de sucesos. Paralelamente estos datos nos daban señales de las circunstancias dadas de los personajes de *Riñón de cerdo para el desconsuelo*. El desarrollo práctico de las circunstancias dadas se articula a través de una hipótesis interesante ¿Qué haría yo en la situación del personaje junto con todo su entorno y época que le rodean? La respuesta activa a esta suposición es lo que se llama **si mágico**. El actor en este proceso de creación va encontrando matices y profundiza las acciones, dándole justificación y un sentido concreto. Las acciones tendrán una determinada forma exterior (aquella que el espectador ve) y la forma interior (aquello que el actor vive), en pocas palabras las circunstancias externas e internas.

Uno de los autores que habla de las circunstancias dadas es el maestro Lee Strasberg, miembro fundador del *Group Theatre*. En el libro *Actores y Actuación: antología de textos sobre la interpretación volumen II* de Jorge Saura:

“ Hizo un énfasis especial en la [verdadera emoción] a través de las improvisaciones y los ejercicios de memoria afectiva. Pero su concentración en el recuerdo emocional y el uso por

parte del actor de sus circunstancias personales más que las circunstancias de la obra es la causa de sus conflictos teóricos”²

Strasberg desestima la importancia del "sí mágico", por considerar que promueve a la imitación de conductas. Incluso reelabora el concepto de circunstancias dadas, cambiándolo por el de "ajustes" para modificar la conducta. Si las circunstancias tenían que ver con la situación del personaje en la obra, los ajustes se desentienden de la misma y eran pensados exclusivamente en función de producir la vivencia del actor. Por ejemplo, en el proceso de construcción de personaje se encontró algunas empatías con el personaje de Marie y otras no, su comportamiento codependiente con Gustave (Alex Ruiz) le causaba molestia a la intérprete, más este era el comportamiento del personaje y había que entrar a entenderlo. Se propuso que Marie tuviera acciones concretas que desconectarán a la actriz de su realidad más no de la de Marie. Según Strasberg esta pedagogía debería regir sus acciones en todo momento en la puesta en escena. Estos ejercicios nos llevaban a improvisar con los personajes y sus circunstancias. El Método eleva la improvisación como metodología actoral por excelencia, aspecto que diversas técnicas han adoptado; pero no todas las improvisaciones son iguales. Riñón nos daba la libertad de imaginar cosas que no estaban acotadas, como objetos, situaciones o en su defecto personajes. Una de las propuestas que hace Strasberg tiene que ver con sustituir el

² Actores y Actuación: antología de textos sobre la interpretación (1863), página 207

texto original por lo que el actor tenga ganas de decir, hasta tanto se llegue a las réplicas de la obra por una necesidad emocional. La experiencia con ello causó otras energías y otras formas de ver el texto. De acuerdo con estas metodologías van casi de la mano con Stanislavski, pero cambia en algunos aspectos; el maestro tiene algo concreto, pero también el ejercicio de la ignorancia es bueno, ya que como actor-director nos lleva a resultados interesantes.

Dentro del texto de Ricaño, aparecen personajes en la obra que existen -personajes que existieron en la vida real- pero dentro de la estructura dramática no existen. Son INEXISTENTES. Nosotras los llamamos Personajes NO actuados o Personajes secundarios.

Nuestra opinión acerca de estas personas en el proceso de montaje, es que a veces ellos eran tan importantes que teníamos la sensación que eran los principales y que Marie y Gustave eran los personajes que nos prestaba el autor para contar la historia, que solo eran el vehículo para hablar directa o indirectamente de sus vidas; lógicamente entendíamos que uno de los objetivos del escritor era hacer un homenaje a dos de los autores universales. La descripción que hacemos está ligada sobre la información ya conocida por los lectores, pero a veces los personajes cómo Marie o Gustave nos muestran otras facetas de la persona.

UNIVERSO DE RIÑÓN DE CERDO PARA EL DESCONSUELO

Análisis activo: circunstancias dadas, sucesos, Monologo interno.

Nosotros como actores tenemos varias herramientas que primeramente pasan de ser un concepto a ser aplicadas en escena, nociones tales como la energía, suceso de partida, atmósfera, entre otros. (...) Ahora ya no se está pensando en las “posibilidades” del texto; éste se ha convertido en un problema que debe resolverse, en una realidad con la hay que lidiar.

Pero entre tantas una herramienta que es indispensable para la creación actoral y que nos permite trabajar sobre algo concreto son las *Circunstancias Dadas*³. Este concepto fue conocido por el mundo gracias al estudio del maestro Konstantin Stanislavski; así que basados en su teoría encontraron otros aportes para la perfección de la interpretación actoral.

En el libro de Stanislavski *Un actor se prepara* (1936) él describe en el capítulo IV:

Acción:

“ ¿qué significa precisamente la expresión **circunstancias dadas**? - pregunto paúl.

Es el argumento de la obra, los hechos o sucesos del mismo, la época, el tiempo y el lugar en que se desarrolla la acción, condiciones de vida, la interpretación que den a ello el actor y el realizador, la producción, los decorados, el vestuario, utilería, efectos de iluminación y

³ Concepto de Stanislavski

sonido: todas las circunstancias, en fin, que se dan al actor para que las tomen en cuenta para la creación del papel''

Lo que trato de transmitir en estas palabras, las circunstancias dadas es todo aquello que mueve al actor, pues al tener esto claro, se abren las puertas de la creación y de la imaginación. Es también el estudio de todo aquello que rodea al personaje, cuando llegamos al punto de observación del personaje, encontramos varias preguntas como: ¿Qué? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Dónde? ¿Cómo? Las circunstancias dadas son una de las bases fundamentales para improvisar una escena en el trabajo de ensayos y deben ser muy concretas. El camino para crear las necesidades para un actor son las circunstancias dadas. Esto es lo previo. Pero también se puede trabajar en función del futuro.

Por último, Uta Hagen, legendaria maestra de actores y actriz, en el libro *Un reto para el actor* (2002) en el capítulo IV *El papel* y como subtema *¿Cuáles son mis circunstancias?:*

''Mi viejo amigo, el diccionario Webster, ofrece diferentes acepciones del término

*[circunstancias]: condiciones esenciales; particularidades fundamentales de un hecho o suceso, o condiciones que influyen y afectan a una persona. Una edición abreviada se refiere a ellas como **situación de las cosas**. Esta situación abarca evidentemente todo el conjunto de nociones de tiempo (¿cuándo?), lugar (¿Dónde?), y las condiciones externas, o, mejor*

dicho, el entorno (¿Que?) El tiempo incluye el siglo, la década, el año, la estación, el mes, la semana, el día, la hora y los minutos en que se sitúa la obra y vive el personaje..... todos ellos influyen y caracterizan nuestra personalidad y de lo demás individuos que participan en la obra. ''⁴

Creemos que ella hace más énfasis en los detalles de la obra, cada cosa, un árbol o un collar influye para la interpretación del actor, llegamos así a la conclusión que aprender a investigar y a definir las circunstancias dadas en profundidad ayuda a tener punto de vista como actor- y como personaje. Después de este pequeño análisis nos encontramos con lo que decía el maestro *Alejandro González Puche*:

“el actor actúa circunstancias”

Precisamente al tener una idea clara y concreta en el escenario se puede caer en el pequeño error de volverse un acto mecánico, así que debe de haber un equilibrio entre lo que se sabe y lo que se crea para que no se convierta en un acto técnico y tampoco emocional.

⁴ Un reto para el actor, Uta Hagen, 2002

Sucesos

Desarrollando varios de los puntos en el análisis activo nos encontramos con los sucesos, tomamos a colación un fragmento del *Último Stanislavski* de Knebel:

“Decía Konstantin Serguéievich en uno de sus ensayos: «Echen una mirada a una etapa cualquiera de su vida, recuerden cuál fue el suceso principal de ese fragmento, y entonces comprenderán de golpe cómo él ha influido en su comportamiento, en sus actos, ideas y vivencias, en su relación con la gente». En la obra los sucesos, o como decía Stanislavski, los hechos activos, constituyen los cimientos sobre los que construye el autor. El actor debe estudiar profundamente toda la cadena de hechos activos de la obra. Pero esto es insuficiente. Stanislavski dijo muchas veces que la acción no puede existir sin los motivos que originan su aparición. No es posible imaginar la pregunta «¿Qué hago?» sin su paralela, «¿Por qué lo hago?», es decir, que cada acción tiene forzosamente un estímulo que la origina.” (Knébel, 1996, págs. 41,42)

Algunos de los grandes sucesos que para nosotras tuvieron importancia dentro la obra, fueron aquellos que se ven a continuación, sucesos en su mayoría que ocurrían por acciones ejecutadas por Gustave, pero que tenía repercusión sobre el personaje de Marie:

No ser admitido en el concurso de poemas en el cual Samuel también estaba participando, descubrir que Samuel escribe teatro y que tenía una obra, la cual Gustave empezó a modificar. Toda esta situación se convierte en un gran suceso tanto para Gustave como Marie porque modifican su vida, a raíz de esto planean cómo obtener la obra, irrumpir en el apartamento de Samuel y re-escribirla. Marie y Gustave se vuelven cómplices y esta complicidad le brinda otra calidad de sentimientos a Marie hacia a Gustave, lo cual modifica sus acciones con tal de sentirse útil ante los ojos de Gustave.

El estallido de la guerra y seguir a Samuel a donde fuese que él estuviera, hace que en una escena Marie se sienta agotada al ver el egoísmo de parte de Gustave por solo querer complacer su obsesión hacia Samuel y como Gustave la olvida y la deja de lado, olvida su día de cumpleaños, lo cual podría no ser un hecho muy importante, pero lo es porque no se cumple años todos los días y porque llevan años compartiendo juntos y es increíble y cruel para Marie que él lo olvide y tras eso que no le de importancia haberlo olvidado porque toda su atención está en Samuel. Lo importante de toda la cuestión es que Samuel ha robado la poca atención que Gustave podría prestar a Marie y esta se siente sin propósito.

Matar al americano y ser llevado a juicio por ello, lleva a Gustave a extremos delirantes en los cuales Marie sigue presente y se vuelve necesaria para ejecutar los planes de Gustave referente a la obra de Samuel y mantenerlo lucido.

La terminación de las modificaciones de la obra y la sentencia a la horca dejan a Gustave sin propósito, pues ya cumplió con la tarea que se había propuesto y se siente desprovisto de un qué hacer, de un algo al cual aferrarse y de igual manera se siente Marie, al saber que su compañero será ejecutado por matar a un americano, ella se quedaría también sin propósito de vida, porque sin él, ella siente que no puede hacer nada, en este fragmento podemos verlo: (Ricaño, 2010, pág. 32)

MARIE: - Lo anoté en un papel porque sabía que iba a olvidarlo. (Saca un papel arrugado, lo aplana sobre su muslo. Lee) Dice... (Pausa) No entiendo mi letra... Era algo bonito, estoy segura. (Hace un último intento. Desiste) Lo que intento decir es que dependen el uno del otro, Gustave, por

eso cuando piensan colgarse del sauce para matar el tiempo, Didi le dice a Gogo que no quiere colgarse después de él porque acabaría rompiendo la rama siendo más gordo.

GUSTAVE: - ¿Y?

MARIE: - *¡Se quedaría solo, Gustave! (Silencio) Es lo que sucederá conmigo. ¿Qué va a ser de mí, sin ti? ¿Qué voy a hacer hoy, después de que mueras? Cada vez que despierte me voy a quedar sentada en la esquina de la cama sin saber qué hacer.*

Valoración de los hechos

“El actor se plantea interiormente la siguiente pregunta y resuelve el siguiente problema: «¿Cuáles de mis propios pensamientos, deseos, intenciones, virtudes, cualidades naturales y defectos podrían obligarme como actor-persona a relacionarme con los personajes y sucesos de la obra de la manera en que se relaciona con ellos el personaje que interpreto?»” (Knébel, 1996, pág. 45)

Este fue uno de los puntos más difíciles a resolver en medio de la creación del personaje y a su vez de las escenas porque entrar en la mentalidad del personaje sin juzgarlo desde el propio punto de vista que tenemos es una tarea difícil. Hay siempre que buscar esos puntos en común del personaje y de uno actor-intérprete para poder hacer como dice el maestro Stanislavski que es relacionarnos con el personaje y los sucesos de la obra de la manera en que la hace el personaje entendiéndolo desde nuestros pensamientos, desde nuestros impulsos como individuos.

El acoplarse con el personaje era un choque bastante fuerte por el carácter del personaje y el carácter de la intérprete que en momentos podía ser parecidos pero el papel de Marie

le exigía una completa entrega hacia el otro, porque ese otro era su propósito, que ese otro la necesitara era su razón de vivir y no podían estar el uno sin el otro.

Caso contrario al carácter de la intérprete la cual siempre ha manejado su propio espacio en soledad sin necesidad de depender. El único punto en común para poder crear ese vínculo y llegar a darle la valoración a los hechos era la capacidad de ayudar al otro, el espíritu de servir al otro que se encontraba en Allison.

Desde ahí se pudo crear un canal para unir al actor con el personaje.

Monólogo interno

Es preciso que el actor en el escenario sepa pensar tal y como piensa el personaje creado por él. Para ello es preciso imaginar el monólogo interno. No se ha de sufrir con la idea de que es necesario componer todos estos monólogos. Lo que se necesita es penetrar muy profundamente en el curso de los pensamientos del personaje creado, se necesita que estos pensamientos se vuelvan cercanos y queridos para el intérprete, y con el tiempo ellos surgirán por sí mismos durante la función (Knébel, 1996, pág. 108)

Para nosotras este monólogo interno va muy ligado a la valoración de los hechos ya que la manera en que el intérprete se acerca a entender y valorar los hechos de la manera más cerca a la de su personaje desde su propia perspectiva se va construyendo todo un monólogo interno cargados de intenciones que al momento de la acción se llevan a la voz, a la palabra y el cuerpo, se construye en acciones físicas que cargan de sentido todo el monólogo interno del actor para lograr el mundo por el cual transita el personaje.

Construcción de las acciones físicas

En el proceso de creación de un personaje la imaginación juega un papel muy importante. De igual manera tocamos ese sí mágico del cual ya hemos hablado y entran de nuevo las preguntas que ayudan a la construcción del personaje. Encontramos una muy buena en *El arte escénico* del maestro Stanislavski que dice:

Y será bueno para un actor, preguntarse a sí mismo: ¿Cuál es la diferencia, por leve y sutil que pueda existir entre el mismo y el personaje de la obra? Al hacerlo así no solo perderá el deseo de pintar su "autorretrato", sino que descubrirá los principales rasgos o características de su personaje. ¿Cómo incorporar esos rasgos que establecen una diferencia entre él y el personaje? (Stanislavski, El arte escénico, 1979, págs. 165-166)

Es aquí donde uno entra a jugar con la imaginación y visualiza su personaje, tratando de crear esos rasgos que hacen diferente al actor del personaje. Este fue nuestro caso para poder interpretar el personaje de Marie, teníamos que buscar esos puntos en los cuales el intérprete es diferente del personaje, imaginar al personaje físicamente e intentar adoptar su postura, sus gestos, su manera de caminar, de hablar, todo tal cual apareciera en nuestro imaginario guiadas por el contexto histórico, la línea de sucesos y el desarrollo del comportamiento del personaje a través de la obra, todo tal cual el personaje fuese diciendo; y no solo en su forma física sino también en cuanto a la línea de pensamiento, cada acción realizada por Marie dentro de la obra, cada palabra, cada movimiento eran sucesos importantes para la construcción de mismo.

Otro punto importante para la creación del personaje se ve compuesta de acciones físicas que deben buscarse por medio del contexto histórico y la línea de sucesos, el intérprete debe buscar la cotidianidad y mentalidad del personaje, buscar quién podía ser esa Marie, quien sería ese Gustave.

En las primeras lecturas planteamos el apego emocional como impulso creativo para el personaje de Marie, no sabíamos si era o no un buen impulso, pero era lo más evidente que saltaba a nosotros a partir de las lecturas dado el comportamiento de Marie hacia Gustave y viceversa. Teníamos el presentimiento que no era el impulso más preciso para la creación del personaje, debíamos hallar un impulso creador con más peso hacia un futuro, pero de momento para iniciar con nuestro borrador de lo que sería el montaje nos era útil.

Partiendo desde este impulso se tomó como primera directriz buscar en lo cotidiano de las relaciones humanas ese distintivo del apego emocional, analizar en personas y/o películas comportamientos repetitivos o característicos que se pueden llegar a tener con esta peculiaridad, pero de la cual no se es consciente sumándole a esto la experiencia personal.

En su libro Stanislavski nos habla mucho de no forzar y es importante, porque si nos forzamos a nosotros mismos por hacer aparecer ese cuerpo imaginario, esos rasgos, esas características que hacen único a nuestro personaje la cuestión quedaría ajena a nosotros, sería algo frío, calculado, no podríamos entregarnos por completo al personaje, y eso es lo que se busca, tener tal conexión y entrega que el juego entre

el personaje y el actor fluya, que el actor asuma la creación de su personaje como un juego y que disfrute ese juego.

ESCENOGRAFÍA Y UTILERÍA.

“El teatro, como práctica social colectiva, implica una doble presencia: la de los actores por un lado y la de los espectadores por otro lado. El encuentro, la conjunción y el intercambio entre estas dos presencias se inscriben dentro de un espacio. El arte de organizar este espacio se denomina, escenografía”. (Surgers, 2002)

Como todo, se comienza con una idea al principio y por las circunstancias del proceso se modifica constantemente. Todo inicia al momento de leer la obra, desde la perspectiva de la dirección y la influencia de los actores. Nos vimos en la tarea de plasmar la estética de Riñón de cerdo, las acotaciones al ser tan escasas nos daban un pequeño mapa de navegación, así que empezamos a someter nuestras mentes para la construcción desde nuestro imaginario del universo de Marie y Gustave. Estudiando sus comportamientos entendimos también en qué espacio se situaban, como vivían y vestían de acuerdo al tiempo cronológico de la historia.

Así como a través del paso del tiempo van cambiando los movimientos culturales, artísticos y la estética se ve influenciada y también a su vez modificada; la escenografía nos brinda la posibilidad de crear un mundo para el espectador de ficción. Un punto importante del teatro es el hecho de representar la ficción que requiere del imaginario del espectador. Hay dos espacios en el escenario: el espacio

real y el espacio ficcional. El espacio real es el teatro o sala, donde se realiza la función, el cual ofrece herramientas tales como tablado, telones, luces, camerinos entre otros para el desarrollo de la puesta en escena y la creatividad de sus actores. El espacio ficcional es el que crean los actores en conjunto con la escenografía, vestuario, utilería y maquillaje para darle vida a los personajes de la obra.

Según Surgers, la escenografía debe responder a dos preguntas fundamentales:

1. ¿Cómo focalizar la mirada, la escucha y la atención de los espectadores en los actores?
2. ¿Cómo lograr que los espectadores proyecten en el espacio real de los actores una parte del imaginario para que la ficción pueda entrar en la escena?

La escenografía debe trazar, y establecer algunas reglas del este juego Actor-espectador. Y en tal caso con *Riñón de cerdo* lograr contar la historia como si se estuviera viviendo allí de manera sensible e inteligible, la frontera simbólica, entre estas dos energías, es decir, necesariamente entre lo visto y lo no visto por la puesta en escena.

De acuerdo con la experiencia lo que se quería inicialmente era mostrar el hábitat de Marie y Gustave, ver ese departamento mediocre y pobre que se describe por sus circunstancias, pero lleno de su imaginario artístico, que no era tan malo. E igual por la época y ubicación, mostrar el detalle en su máximo esplendor como nos lo brinda autores como Chejov, o Tennessee Williams.

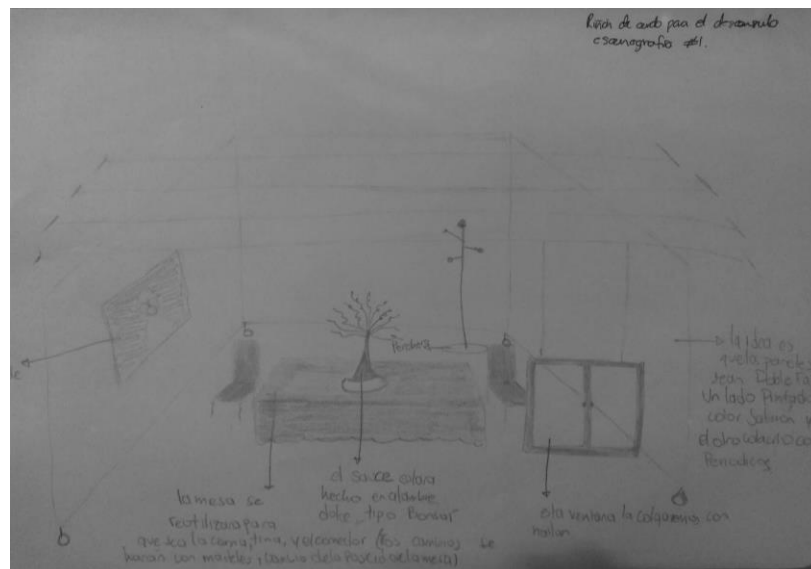


Ilustración 9. Boceto inicial de la escenografía de Riñón de cerdo para el desconsuelo (taller de creación)

A medida que avanzaba el proceso de montaje de la pieza teatral comprendimos que desprendernos de muchos objetos libró el espacio y nos ayudó a modificar las partituras de acciones físicas, lo cual a su vez modifica la pieza. Sumado a esto dependemos de un presupuesto y la naturaleza de la dramaturgia de Ricaño era minimalista.

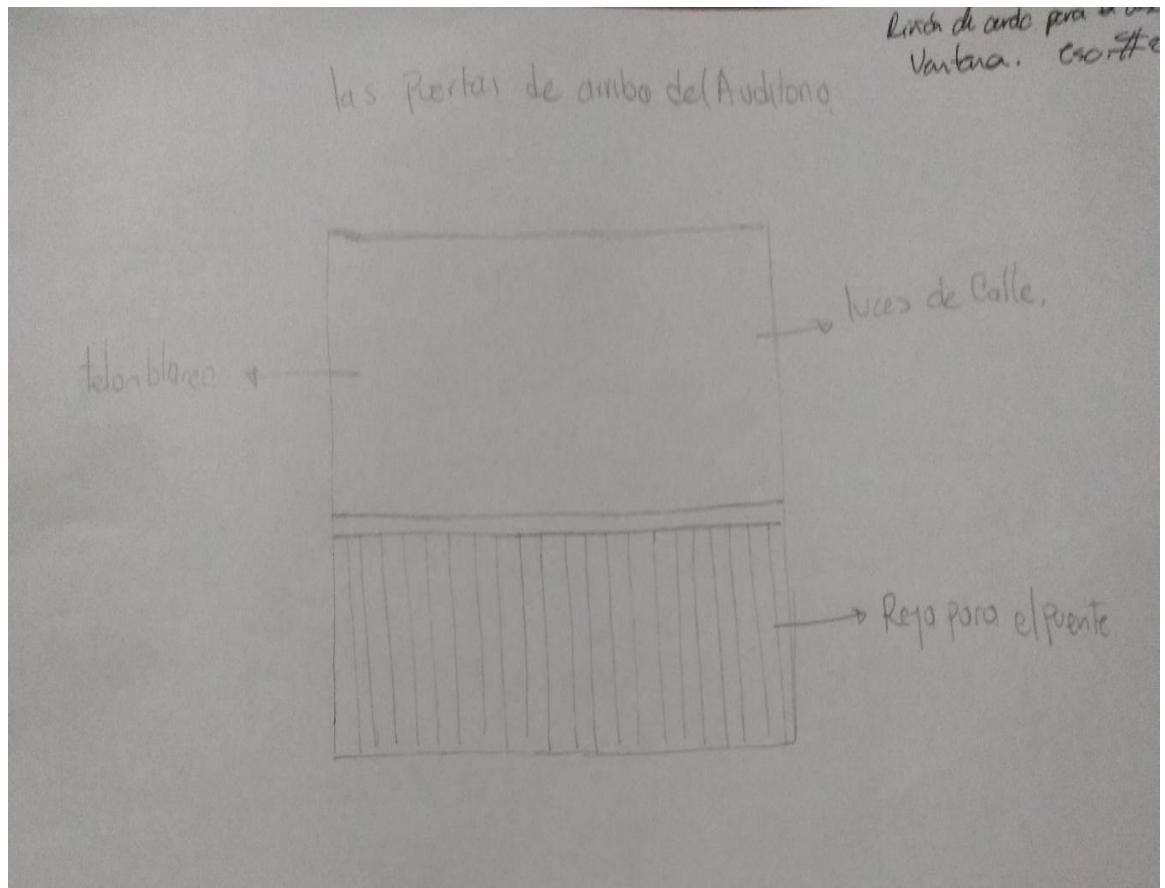


Ilustración 10. Teniendo en cuenta la estructura del auditorio cuatro de la universidad del Valle la compuerta que tienen en la parte superior queríamos utilizar para la escena 4 del puente.

En Riñón de cerdo para el desconsuelo se tomaron referencias escenográficas de *Esperando a Godot*. Uno de ellos es el sauce donde Estragón y Vladimir tienen la intención de colgarse.

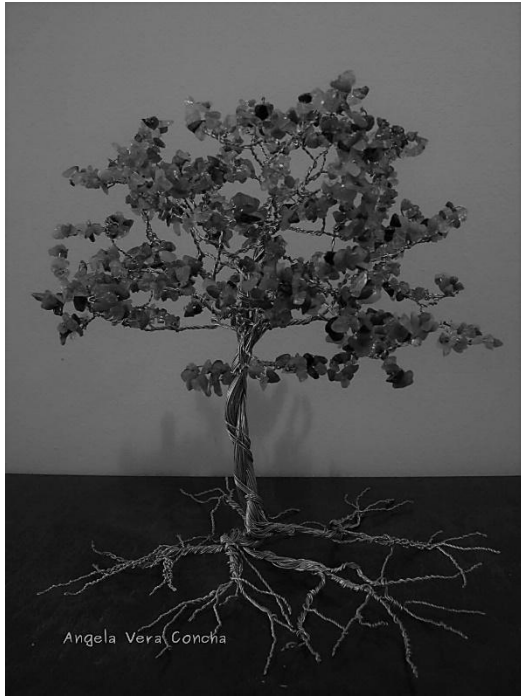


Ilustración 11. Propuesta del sauce hecha por Angélica teniendo en cuenta la imagen Esperando a Godot como un bonsái.

El tiempo nos apremiaba y el préstamo del auditorio cuatro nos dificultaba el ensayo con la propuesta escenográfica así que como última medida tomamos una decisión que cambiaría el rumbo de la obra y era hacer la muestra académica en el salón que daba la sensación de ser una habitación con ventanas grandes, era el más pequeño de las instalaciones de la facultad de Artes Integradas, de la Universidad del Valle. Además, lograr el efecto de la intimidad y la conversación propuesta por los actores con los espectadores, así se lograría un espacio más verdadero... Nos vimos obligados a construir otra vez la propuesta y esta vez a nuestro favor encontramos que el espacio real de los actores nos iba a servir para la creación del universo Ricaño.



Ilustración 12. fotografía tomada en el espacio decidido para la muestra para la evaluación de la asignatura Taller de Creación. por Angélica Ruiz

El cambio de espacio fue fructífero para nosotras ya que esta se convirtió en nuestra escenografía y así abrió rumbo para que jugáramos con la utilería, como por ejemplo la cama, la cual se convierte en dibujo plasmado en un pendón. Anexamos más objetos que se convirtieron en juego actoral como el maniquí, la biblioteca, muñecos de trapo de los personajes, las banderas de Francia, el radio, las medicinas entre otras....

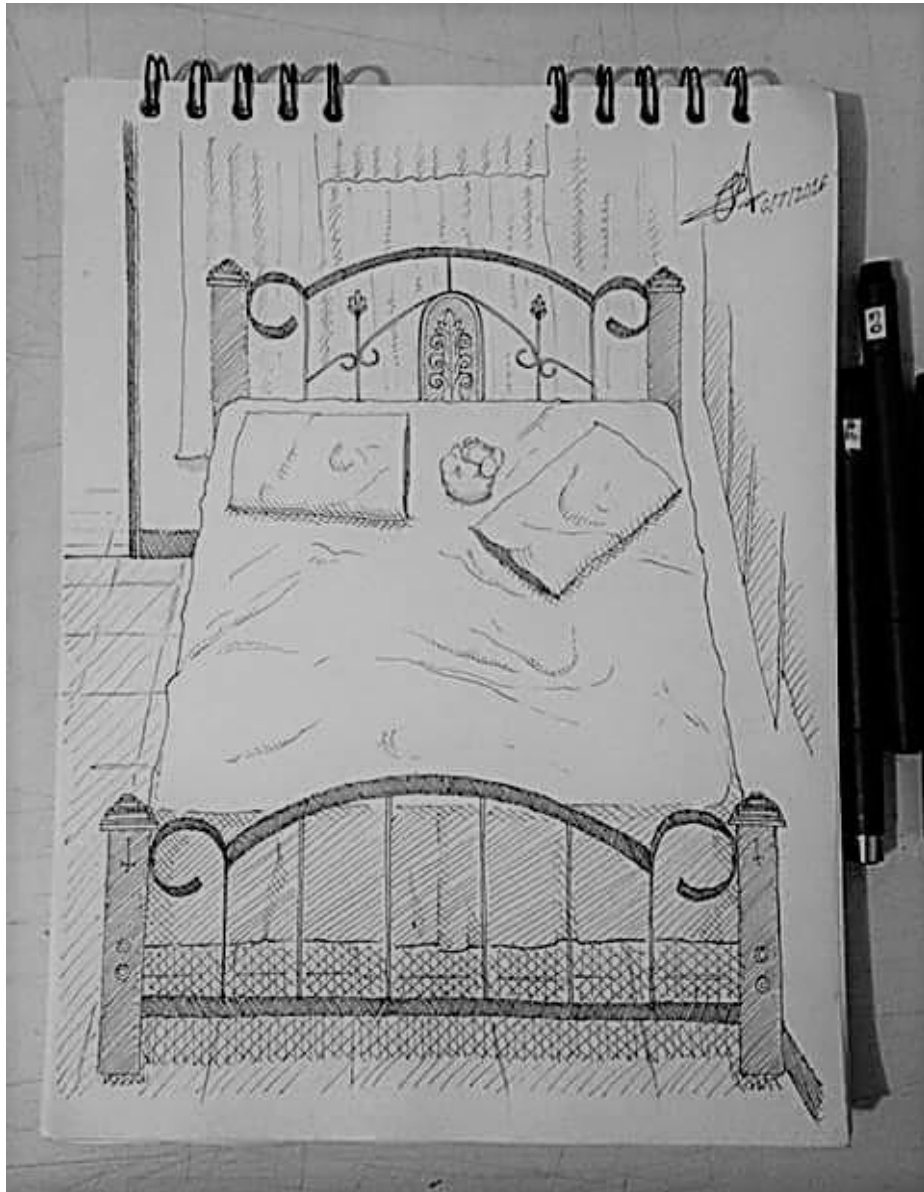


Ilustración 13. Boceto de la cama de la casa de Gustave y Marie.

Para la muestra final del día 12 de julio del 2016 se descubrió que la obra era íntima y que iba a ser difícil llevarla a un teatro.



Ilustración 14.fotografía tomada en el espacio decidido para la muestra para la evaluación de la asignatura Taller de Creación. por Angélica Ruiz. Muestra académica fotografías tomadas por Francisco Eliecer Garambella.



Ilustración 15.fotografía tomada por Gabriela Restrepo en la función del 17 de septiembre del 2016. El pendón de la cama en la función de repertorio.

VESTUARIO

El vestuario tal como la escenografía es un plus dentro de la puesta en escena, pero si no se es coherente con las circunstancias dadas de la misma puede afectar la obra. Teniendo en cuenta el tiempo que transcurre en *Riñón de cerdo para el desconsuelo* y su estética, por las fechas y las tendencias en la moda de la época tenemos como uno de las influyentes del siglo XX a Gabrielle Bonheur Chanel “COCO CHANEL”. Queríamos que quedaran impregnadas las tendencias antes y después de que estallara la segunda guerra mundial. Coco quería romper con la incomodidad de la mujer al vestir, quitó los corset y buscó la frescura que se encontraba en el armario masculino. Influencia utilizada en Marie una mujer de clase media, posiblemente vanidosa y encantadora y Gustave un hombre intelectual, el cual era influenciado por Samuel Beckett. Para nosotras fue de gran apoyo Ivonne Cuellar, diseñadora, modista y madre de Angélica Ruiz para el diseño del vestuario de la obra. En los primeros bocetos se quería recrear sin cambios el estilo clásico del famoso vestido negro que causó tendencia en los años 30 dándole un toque

caricaturesco a los personajes desde el vestuario y la escenografía tratando de recrear como una historieta colorida y llena de vida.



Ilustración 16. fotografía tomada por Gabriela Restrepo en la función del 17 de septiembre del 2016.

REPERTORIO

Siendo el primer grupo que realiza y finaliza con éxito la asignatura de Taller de Creación en la escuela de arte dramático de la universidad del Valle, para culminar con el semestre académico y para el cierre del semestre, se hace una muestra académica de la obra propuesta y desarrollada durante el marco de la misma, la cual coloca en evidencia los procesos llevados a cabo por el grupo de estudiantes que integran el proyecto; al finalizar se realiza la evaluación de la obra y el papel de cada uno de los integrantes (actor, director, productor) por lo general se dan una serie de observaciones constructivas para que la obra pueda continuar en el proceso de mejoramiento en la asignatura repertorio y proyección y posteriormente haga parte el siguiente semestre en la Temporada de Teatro Univalle. La obra debe cumplir con algunos requerimientos aplicados por parte los evaluadores para poder llevarla la puesta en escena a público, el cual por lo general no hace parte de nuestra carrera sino que es la comunidad universitaria.

Antes de llevar la obra a la temporada nosotros empezamos a gestionar una función para hacer la grabación de la obra para participar en un festival Internacional universitario de UNAM en México, lastimosamente la obra no se grabó en muestra y teníamos que hacer una función pre- temporada. Empezamos a buscar teatros y nos llamó la atención el Teatro la Máscara; pero por problemas de costeo no pudimos hacerla allí, así nos contactamos con el teatro Casa Naranja, para realizar la función. El teatro cumplía con el espacio pequeño para hacerse más íntimo

y eso era interesante así que sin ninguna duda se realizó. A modo de anécdota el día de la función teníamos todo listo y hubo una falla eléctrica y se fue la energía. Nos tocó empezar la obra así sin energía eléctrica y solo con la luz natural del lugar. Casualmente inicio cuando llegaba un momento donde había que colocar una canción que daba giro a la escena. Fue interesante porque el 50 % del público eran niños y después de terminar con la obra, nuestro miedo era que no entendieran la historia por ser una obra referencial, pero tuvimos la sorpresa que la obra gusto y hablaron mucho sobre el resultado. Lógicamente ellos no entendían el trasfondo del texto, pero la parte lineal y sobre todo el humor negro causó buenas críticas. Paralelo a esto se envió toda la documentación y por supuesto el video realizado para concursar en el festival, pero por los problemas de falla eléctrica que tuvo el video no entramos en la competencia, pero en general fue una interesante.



Ilustración 17. Función de Casa Naranja 18 agosto del 2016



Ilustración 18. Función de Casa Naranja 18 de agosto 2016

En nuestro semestre, fueron 4 las obras que se presentaron y que hicieron parte del proceso de repertorio y proyección, por lo que se debió plantear un cronograma para la función de cada una dentro de la temporada, *Riñón de cerdo para el desconsuelo* fue la obra seleccionada, para estrenarse el 16 y 17 de septiembre del 2016 a criterio de los maestros, para ser la primera obra de Taller de creación en presentarse dentro del marco de la temporada de teatro.

Aunque empezamos a trabajar antes de ingresar de las vacaciones, por la función hecha en el teatro Casa Naranja, teníamos un mes para realizar la función en el auditorio cuatro, sabíamos que debíamos reunirnos el mayor número de veces posibles para a ensayar, lo cual fue sumamente positivo durante el proceso, ya que nos permitió asumir y enfrentar las situaciones que solo surgen en momentos de

crisis durante los ensayos, a descubrir algo que a medida que construimos como artistas encontrábamos el placer de ensayar.

La forma de ensayar es definitiva para esta etapa del proceso y aunque existen metodología y teorías que nos guían, el repertorio es la oportunidad de construir herramientas para el trabajo profesional en la que se ha venido trabajando durante el proceso de construcción de la obra y en la que nosotros como próximos licenciados, en conjunto con los roles que cada uno adquirió en este proceso nos encontramos de acuerdo para prepararnos al momento previo de exponer nuestra obra al público.



Ilustración 19.fotografía en ensayos para estreno en la temporada de teatro 2016

En el proceso de aprendizaje en estos años de formación artística encontramos la manera de hallar los momentos precisos para los encuentros de ensayo, pero los inconvenientes llegan con la cuestión del espacio, como se está en temporada, todos los grupos y maestros desean ensayar en el espacio, así que el dilema fue concretar los ensayos en el auditorio cuatro; adicional a eso Angélica inicia ese mismo semestre a trabajar con la producción general de toda la temporada y era la asistente general de todo este proceso, así que la carga profesional era mucho más grande, probando así las capacidad que mostraría como directora y productora. La gran ventaja era que el elenco era pequeño y encontrar los espacios era mucho más sencillo a comparación con la experiencia que tuvimos con otros montajes.

Con la experiencia ya adquirida de otros montajes sabíamos que el trabajo debía ser equilibrado, que la carga de responsabilidad debería ser equitativa, pero quien asume el rol de dirigir tendrá sí o sí mayor responsabilidad que todos y por ende tendrá que hacer tal vez esfuerzos más grandes para conseguir el objetivo de construcción final de la obra, por ejemplo en este caso, los actores estaban ensayando las otras obras que hacían parte de la temporada, y los horarios de la producción consumían el tiempo total de la directora. Pero igual encontramos mecanismo para el trabajo teniendo así un buen resultado. Con la intención de generar un espacio íntimo en la escena, al hablar de presencia escénica hacemos referencia a la capacidad de los actores para actuar en tiempo presente y habitar el espacio y la

situación que plantea la obra, considerando que la presencia del actor no se resuelve solamente con un entrenamiento técnico (vocal y físico).

Los ensayos durante toda nuestra carrera estuvieron guiados por dos componentes que hacen parte de los conceptos teatrales que trabajamos durante el proceso de Riñón, y que sentimos que estuvieron ligados siempre a la manera en como quisimos desarrollar la obra, los cuales fueron presencia escénica e improvisación.



Ilustración 20.El resultado final después de buscar todas las posibilidades encontrar a una Marie y a un Gustave.

CONCLUSIONES

Todo el trabajo investigativo para esta monografía nos lleva a sacar unas conclusiones sobre el proceso vivido en nuestra carrera. La conclusión que inferimos es que las bases dadas durante toda nuestra fundamentación son apropiadas para el desarrollo de un proyecto artístico. Son bases bien cimentadas y que nos ayudan a la construcción de espacios escénicos donde podemos dar vida a nuevos personajes y también explorar nuestras capacidades artísticas. Aunque estas bases sean acertadas el trabajo del actor y del futuro director que puede nacer de todo este proceso es seguir indagando, no cerrarle la puerta al conocimiento ya sea de otras áreas para alimentar cada vez más las futuras creaciones artísticas. Siempre estar dispuesto a expandir el cuerpo, la mente, el conocimiento y tener esas ansias de saber más, para nutrir cada proceso venidero.

Para ser profesionales de teatro hay que entrenar las habilidades que ya tenemos y perfeccionarlas día a día, adquirir nuevos conocimientos que enriquecen ese proceso de crecimiento profesional

El teatro es de expansión individual y colectiva y al ser este de expansión colectiva podemos hallar en él un medio para transmitir a otras personas sensaciones, llenarlos de impresiones y probablemente sembrar en el espectador una reflexión.

Nos queda muy claro con esta monografía que la investigación, la acción, la unión y fluidez de las personas que van hacia un mismo fin que es la creación escénica son

factores importantes para obtener resultados fructíferos. Siempre tener cohesión y tratar de escucharnos bien los unos a los otros como grupo, pues cada uno es un universo con grandes ideas para aportar al crecimiento del otro, porque además de ser nosotros mismos testigos de esto, es nuestro compañero el que nos sirve de observador y nos ayuda a corregir el camino.

BIBLIOGRAFÍA

- Beckett, S. (1995). *Esperando a Godot*. España: Tusquets.
- Bixler, J. E., & Morris, S. (10 de noviembre de 2010). *Del humor negro al discurso esperanzador: Entrevista con Alejandro Ricaño*. Obtenido de Del humor negro al discurso esperanzador: Entrevista con Alejandro Ricaño.
- Brecht, B. (1983). *El pequeño organón*. España : Don Quijote .
- CHÍAS, E., & GUTIERREZ, O. M. (2006). Historias del falso elefante. *Paso de Gato: revista mexicana*. MEXICO D.F., 41-42.
- Clurman, H. (1990). *La direccion Teatral*. Buenos Aires : Grupo editorial Latinoamericano .
- DE ITA, F. (16 de JUNIO de 2016). *En Teatro mexicamo.com.mx*. Obtenido de Lo que queda de Ricaño: <http://teatromexicano.com.mx/5513/lo-que-queda-de-ricano/>
- Hagen, U. (2002). *Un reto para el actor*. ALBA editorial.
- Knébel, M. (1996). *El ultimo Stanislavski análisis activo de la obra y el papel*. España : Editorial Fundamentos .
- Proceso. (12 de enero de 2018). *proceso.com.mx*. Obtenido de “Riñón de cerdo para el desconsuelo”: <http://www.proceso.com.mx/85356/rinon-de-cerdo-para-el-desconsuelo>
- Ricaño, A. (2010). *CELCIT*. Obtenido de Centro latinoamericano de creacion e investigacion Teatral : www.celcit.org.ar
- Stanislavski, K. (1936). *Un actor se prepara*. Editorial Constancias.
- Stanislavski, K. (1979). *El arte escénico*. Mexico: Siglo XIX editores.
- Surgers, A. (2002). *Teatro occidental, una historia desde la escenografía*. Editorial Galaxia .
- VALENCIA, M. (20 de 06 de 2014). *Ricaño en tres actos. ¿El rockstar del teatro?* Obtenido de La ciudad de Frente [online]: https://issuu.com/frentemx/docs/frente_142
- Vyškovská, E. (2017). Narración y juego en tres obras dramáticas de Alejandro Ricaño. En E. Vyškovská, *Narración y juego en tres obras dramáticas de Alejandro Ricaño: El elemento de narración hipertrofiada en Más pequeños que el Guggenheim, Fractales e Idiotas contemplando la nieve* (págs. 13-14). Mexico, D.F. : Masarykova univerzita.

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. fotografía tomada del perfil personal de Facebook de Alejandro Ricaño	12
Ilustración 2. Fotografía tomada el 17 de septiembre del 2016 por Gabriela Restrepo.	24
Ilustración 3. fotografía tomada por Angelica Ruiz, en las primeras lecturas de la obra.....	29
Ilustración 4. Fotografía (selfie) tomada después de realizar la función en el teatro CASA NARANJA	31
Ilustración 5. La familia Joyce, de derecha a izquierda; de pie, James y Giorgio. Sentadas Nora y Lucia.	41
Ilustración 6. Recorte de Irish times	43
Ilustración 7. Fotografía de Suzanne y Samuel Beckett	45
Ilustración 8. Fotografía de Lucia Joyce danzando (fotografía encontrada tras la muerte de Samuel Beckett).....	48
Ilustración 9. Boceto inicial de la escenografía de Riñón de cerdo para el desconsuelo (taller de creación).....	69
Ilustración 10. Teniendo en cuenta la estructura del auditorio cuatro de la universidad del Valle la compuerta que tienen en la parte superior queríamos utilizar para la escena 4 del puente.	70
Ilustración 11. Propuesta del sauce hecha por Angélica teniendo en cuenta la imagen Esperando a Godot como un bonsái.	71
Ilustración 12. fotografía tomada en el espacio decidido para la muestra para la evaluación de la asignatura Taller de Creación. por Angélica Ruiz	72
Ilustración 13. Boceto de la cama de la casa de Gustave y Marie.....	73
Ilustración 14. fotografía tomada en el espacio decidido para la muestra para la evaluación de la asignatura Taller de Creación. por Angélica Ruiz. Muestra académica fotografías tomadas por Francisco Eliecer Garambella.	74
Ilustración 15. fotografía tomada por Gabriela Restrepo en la función del 17 de septiembre del 2016. El pendón de la cama en la función de repertorio.	75
Ilustración 16. fotografía tomada por Gabriela Restrepo en la función del 17 de septiembre del 2016.	77
Ilustración 17. Función de Casa Naranja 18 agosto del 2016	79
Ilustración 18. Función de Casa Naranja 18 de agosto 2016.....	80
Ilustración 19. fotografía en ensayos para estreno en la temporada de teatro 2016.....	81
Ilustración 20. El resultado final después de buscar todas las posibilidades encontrar a una Marie y a un Gustave.....	84

