

4
247



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DE LA BIOMECANICA DE MEYERHOLD
A LA BIOMECANICA APLICADA
(ESTUDIO SOBRE UNA EXPERIENCIA TEORICO
PRACTICA TEATRAL)

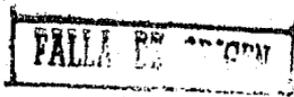
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA

DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

MARCO ANTONIO NOVELO VILLEGAS



México, D. F.

1990

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE
ARTE DRAMATICO



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	PÁG.
INTRODUCCION	1

PRIMERA PARTE

CAPITULO I

LA BUSQUEDA DE UN LENGUAJE CORPORAL EXTRACOTIDIANO.	7
a). Las fuentes	7
b). La commedia del l' arte	9
c). El entrenamiento del actor en Oriente	12
d). Protagonistas de la reelaboración del lenguaje corporal en Occidente	13
e). Meyerhold; el entrenamiento del acto la clave	16

CAPITULO II

LA BIOMECANICA DE MEYERHOLD	20
a). Cómo hacer visible la emoción	20
b). Dos tendencias de actuación.	27
c). La teatralidad	32
d). Dos interrogantes acerca de la biomecánica de Meyerhold.	37

CAPITULO III

BIOMECANICA Y ACCIONES FISICAS	42
a). La búsqueda de la sinceridad actuarial	42
b). Biomecánica y acciones físicas; afinidad y diferencias	46

SEGUNDA PARTE

CAPITULO IV

"CAMALEON"; LA EXPERIENCIA DEL TRABAJO PRACTICO. . .	49
a). Los inicios	49
b). Diario de trabajo	51
c). Constancia gráfica del proceso de trabajo . . .	75

TERCERA PARTE

CAPITULO V

CONCLUSIONES ACERCA DE UNA EXPERIENCIA TEORICO-PRACTICA TEATRAL	96
a). Observaciones con respecto al montaje de 1985..	96
b). Conclusiones acerca del modelo de entrenamiento	98
c). Reglas elementales de la biomecánica aplicada..	100
d). La tercera tendencia de actuación; ¿un eslabón perdido?	104
e). Comentario Final	105
BIBLIOGRAFIA.	109
BIBLIOGRAFIA ADICIONAL	111

INTRODUCCION

INTRODUCCION

A veces uno se pregunta cómo es que sucede, qué es lo que desencadena tantos procesos mentales, tantas acciones. Parece increíble que un pequeño detalle pueda significar tanto en nuestra vida, pero pasa.

Aquella tarde de 1985, nos encontrábamos montando la escenografía para el ensayo de la obra "Despertar de Primavera". La mayor parte del grupo llevaba ya cinco meses de trabajo y apenas unas semanas. Por esta razón había perdido gran parte del entrenamiento físico y de las explicaciones de la directora. Es cierto que el nombre de Meyerhold no era del todo desconocido para mí, pero en lo referente a la biomecánica, que era el modelo a utilizar en el montaje, sólo tenía una vaga idea. Por tal motivo, cuando la directora dijo:

- El cuerpo tiene que mostrar la plasticidad de la danza y su agilidad en la acrobacia, pero al mismo tiempo quiero que los textos sean naturales y las emociones sinceras. Quiero en resumidas cuentas, un profundo trabajo interno del actor.

...pensé que lo que ella pedía era incongruente. Por lo que yo sabía, Meyerhold no se preocupaba por la emoción del

actor y mucho menos por su trabajo interno. Esto parecía totalmente lógico ya que la emoción que produce un actor al hacer un salto mortal no va a corresponder a la del mismo actor en una situación cotidiana, además ¿cómo se puede decir un texto que parezca natural estando de cabeza?

Sin embargo, por temor a parecer un ignorante, no externé mis dudas. Debo admitir que si hubiera preguntado aquella tarde, me habría ahorrado muchos dolores de cabeza, pero me quedé callado y desde aquel momento nació un gran conflicto en mi cabeza.

Yo pensaba que lo que la directora nos pedía era una locura y cuando un actor pierde la fe en su director, empieza a nadar contra la corriente.

Todo mi cuerpo se empeñaba en cumplir con la tarea que venía de fuera, pero mi cerebro se resistía a creer en la propuesta. Así, pasó lo que tenía que pasar: terminaron los ensayos y después las funciones y yo nunca pude darle vida al personaje. En todo el tiempo que había pasado desde que descubrí mi vocación como actor, no había sufrido una frustración tan grande como la que experimenté ese último día de función al darme cuenta de que el personaje no había nacido, no había cuajado nunca.

Durante algún tiempo le eché la culpa de mi fracaso a la directora, pero después ya no pude justificarme más en eso. - Perdí la seguridad. Lo que yo creía mi vocación y mi camino se hallaba en peligro. Tal vez yo no servía para esto. Me invadieron los miedos y fantasmas del acto y un buen día, casi por casualidad, me encontré investigando en la biblioteca sobre Meyerhold y lo que proponía en su biomecánica.

Así fue como empezó a gestarse el presente estudio. La forma del mismo ha variado mucho a lo largo de los años que me tocó elaborarlo. Pero ahora, el trabajo global puede ordenarse de la siguiente manera:

Primer objetivo: Identificar lo que es la Biomecánica de Meyerhold.

Este primer objetivo se cumple gracias a la información teórico-histórica que aparece en los primeros dos capítulos del estudio.

Segundo objetivo: Identificar lo que he llamado "Biomecánica Aplicada" y que no es otra cosa que lo que la directora nos pedía en el montaje de 1985 (la fusión armónica entre el comportamiento corporal extracotidiano, con un tipo de actuación y expresión verbal muy cercano al comportamiento cotidiano).

Este objetivo lo cubren los capítulos III y IV que corresponden respectivamente a un estudio comparativo entre la biomecánica de Meyerhold y el proceso de acciones físicas de Stanislavski y a un diario de trabajo que abarca once meses de entrenamiento con un grupo piloto de actores que posteriormente y con el nombre de "Camaleón" se consolida como grupo estable de teatro con repertorio propio. Debo aclarar que en la etapa correspondiente al diario de trabajo e inspirado directamente por la experiencia de Meyerhold, utilicé técnicas circenses como la acrobacia, pirámides humanas, pulsaciones y malabares.

Tercer objetivo: Distinguir los principios de la Biomecánica Aplicada.

Esto se refiere al establecimiento de las reglas elementales para que la fusión entre el comportamiento corporal extracotidiano y la actuación y expresión verbal cercana al comportamiento cotidiano sea armoniosa. Con respecto a la biomecánica aplicada, surgió la inquietud de si este tipo de actuación nos abría la posibilidad de encontrar una tercera tendencia de acercamiento actorial que no fuera ni formal ni vivencial.

Tanto este último punto como el referente a las reglas de

la biomecánica aplicada se desarrollan en el capítulo V.

De esta manera, tenemos que el presente estudio está organizado en tres partes muy diferentes una de la otra por haberse realizado de acuerdo a objetivos distintos y en distintas etapas.

La parte inicial abarca los tres primeros capítulos y corresponde a los dos primeros años del trabajo global. En esta época creí encontrar la respuesta a mi conflicto actoral en - las experiencias ajenas; en las palabras de los maestros del pasado; en la seguridad de una biblioteca. Esa información - era necesaria, pero fue suficiente para darme la tranquilidad y la afirmación vocacional que yo buscaba.

La segunda parte corresponde al tercer año del trabajo - global y representa la experiencia en carne viva al llevar los proyectos elaborados en el escritorio a la práctica con otros actores que como yo tienen necesidades y objetivos cambiantes y en constante evolución.

La tercera y última parte es la síntesis de todos los esfuerzos producto del análisis teórico y de la experiencia práctica a lo largo de estos años.

Por tal motivo no debe sorprender al lector que la narración y redacción de estas tres partes pueda ser distinta una de la otra; lo importante es que las tres aparecen aquí porque son necesarias para que el estudio esté completo.

Por otro lado, en el texto se incluyen notas de pie de - página que aclaran someramente conceptos, sintetizan biografías o remiten mediante la abreviatura cf (confrontar) a textos especializados. Esto con objeto de facilitar la lectura de aquellos que no son expertos en el tema.

Asimismo, aparece al final del trabajo una bibliografía de los libros utilizados directamente en el texto, además de otra adicional de títulos útiles para quien desee profundizar en lo presentado en este estudio.

PRIMERA PARTE

CAPITULO I

LA BUSQUEDA DE UN LENGUAJE CORPORAL EXTRACOTIDIANO

a). Las fuentes:

En su origen, las manifestaciones teatrales estuvieron íntimamente ligadas con la religión y sus rituales.(1) Los cazadores del Neolítico se vestían con pieles de oso y realizaban una danza para apoderarse del alma de su presa. Con esto creían asegurar el éxito en la cacería. De manera similar han existido rituales a lo largo de toda la historia de la humanidad. Desde las culturas más primitivas hasta las más desarrolladas, el comportamiento extracotidiano (2) del cuerpo ha sido un elemento fundamental para marcar la diferencia entre el mundo de los hombres y el de las fuerzas superiores. Las danzas y los cantos inspirados en el movimiento de los animales, las acciones de guerra y los sucesos de cacería constituían el puente entre uno y otro mundo.

Chamanes, brujos y sacerdotes utilizaron su cuerpo y su voz durante los momentos rituales de una manera muy distinta

(1) Conjunto de reglas establecidas para la realización de cultos y ceremonias religiosas.

(2) Es todo aquel comportamiento que no se emplea en la vida cotidiana. - Se ve más claramente en el artista expuesto a una situación de representación y en el oficiante expuesto a una situación ritual; es más consciente y estudiado que el comportamiento cotidiano; su objetivo es estético y simbólico.

al de la vida cotidiana. No eran especialistas en el manejo del cuerpo o de la voz, sino que utilizaban todos los medios expresivos a su alcance. Bailaban, cantaban y narraban a un tiempo los sucesos importantes para la comunidad. Así, el ritual y el fenómeno teatral marchaban de la mano. Sin embargo, hubo un momento en la historia donde ambos fenómenos comenzaron a marchar por caminos independientes.

La mayor parte de los investigadores en este tema (3) - coinciden en señalar a la antigua Grecia, cuna de la civilización mediterránea, como el lugar donde ambas comienzan a avanzar por caminos distintos.

Ya en los albores del imperio romano existían actores - ambulantes que empleaban temáticas profanas para su trabajo.

Después, con la aparición de las primeras ciudades surgen a la vida urbana, además de los actores, los juglares, - los prestidigitadores y titeriteros. Estos artistas ambulantes descubrieron a lo largo del tiempo una serie de principios empíricos e intuitivos para llamar la atención del público. Generalmente se representaban en plazas públicas recitando versos, haciendo cabriolas o anunciando la representación de alguna historia. Esto excitaba la curiosidad de la gente y algunos de los transeúntes se detenían a presenciar el es

(3) cf Berthold, Margot. Historia Social del Teatro, t.1. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1974, p. 117.

pectáculo y pagaban con una moneda si lo que veían era de su agrado.

b). La Commedia del l' arte:

Para el siglo XVI, aparece en Italia una de las manifestaciones teatrales más importantes y con mayor influencia en las corrientes teatrales de nuestro siglo: la commedia del l' arte (4). Que es un teatro popular que nace en las calles y que se escenifica en ellas combinando la utilización de máscaras, trajes vistosos, acrobacias y juegos de palabras con temas sencillos de la gente del pueblo. Sus representantes eran en el sentido original de la palabra, artesanos del teatro y actores profesionales. Habían recibido la influencia directa de los artistas ambulantes y heredado su comportamiento corporal y vocal extracotidiano. También tomaron algunos elementos de los carnavales con sus desfiles de máscaras y festejos satíricos.

Con el paso del tiempo, los personajes de la commedia del l' arte se tipificaron (5). Utilizaron diversos dialectos que caracterizaban su estrato social. Los criados hablaban con el dialecto de Padua y Bérnago, los señores con el veneciano o el toscano. El contraste entre la forma de hablar de unos y otros

(4) cf Berthold, Margot. Historia Social del Teatro. t.2. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1974, p.p. 98-108.

(5) Esto quiere decir que se convirtieron en modelos de características muy definidas que incluían en sí la representación de todos los flojos (por ejemplo) o los avaros, glotones, etc.

acentuó el efecto cómico y los actores se especializaron en un tipo determinado de personajes.

Una de las características esenciales de la commedia del 1' arte que llamó poderosamente la atención de los investigadores europeos el siglo XIX y XX, fue la capacidad de improvisación de sus actores. Para ellos era suficiente trazar una línea general de la acción con una intriga, un desarrollo y un desenlace previo a la representación. Los detalles, bromas y malentendidos, acrobacias y juegos de palabras, surgían en el momento. El "soggetto" o tema, se escribía en una hoja y se colocaba detrás del escenario. Este orientaba a los actores sobre la progresión de la acción y la secuencia de las escenas.

La parte graciosa de la commedia del 1' arte corría a cargo de los "zanni" (gesticuladores), representados por actores que hacían el papel de criados. Estos podían ser inteligentes y maliciosos, o amables y tontos. Generalmente había dos de estos personajes, cada uno con sendas características para acentuar los contrastes y provocar escenas de malentendidos y equívocas.

Objeto de las burlas de los "zanni" eran los personajes "pasivos" Pantaleón, El Doctor y el Capitán. El primero es un viejo comerciante de Venecia, rico y desconfiado, que tiene una

hija casadera o pretende grotescamente el amor de alguna mu--
chacha. El Doctor se dice letrado en todo pero incurre cons--
tantemente en errores al tratar de demostrar su sabiduría con
citas en latín o construyendo silogismos absurdos. El Capitán
es un militar fanfarrón y miedoso.

Por otro lado, tenemos a los "innamorati" (enamorados),
que tienen que salvar los obstáculos marcados por los persona
jes "pasivos". Para tal efecto son ayudados por los persona
jes "zanni". Tanto estos últimos como los personajes "pasi--
vos" estaban ataviados con máscaras que apoyaban la tipifica--
ción de los personajes.

Gracias a los libros de historia del teatro, podemos ver
que la commedia del 1' arte fue la cristalización de la tradi--
ción de comportamiento extracotidiano elaborada por los artis--
tas ambulantes a lo largo de los siglos de trabajo y base fun--
damental en el trabajo de los actores de teatro callejero en
la década de 1960 a 1970 en E.U. y Europa.

También algunas de sus características son utilizadas ac--
tualmente con buenos y malos resultados por teatreros calleje--
ros en nuestro país.

c). El Entrenamiento del Actor en Oriente:

Por otro lado, la tradición teatral en Oriente (6), también tuvo una influencia decisiva sobre las propuestas escénicas que se desarrollaban en la Europa del siglo XIX y de la primera mitad del XX, y que pesaron grandemente en este último siglo en América Latina y en nuestro país.

Uno de los puntos que más interesaron a los europeos fue la enorme disciplina en el entrenamiento del actor. En el Kathakali, por ejemplo, los actores practicaban diariamente con sus músculos faciales y sus ojos, para desarrollar su expresividad más allá de toda cotidianidad. Sus estudios duran ocho años y tienen una preparación pre-representación (maquillaje y concentración) que no dura menos de cuatro horas. Los actores chinos a su vez han desarrollado una gama importante de habilidades extracotidianas por lo que son cantantes, bailarines y acróbatas al mismo tiempo, y al igual que sus colegas - indús, trabajan por lo menos ocho años antes de ganarse el privilegio de pisar un escenario. También en el Nó Japonés, los aspirantes a actor tienen siempre algo que aprender desde la edad de siete años hasta la de cincuenta.

En Oriente, el ser actor es un privilegio que se gana con

(6) Cf: Aslan, Odette. El actor en el siglo XX. Barcelona. Editorial Gustavo Gil, S.A. 1979. pp. 112-118.

En Oriente, el ser actor es un privilegio que se gana - con toda una vida dedicada al trabajo, al entrenamiento continuo y a la disciplina. El teatro conserva fuertes reminiscencias rituales y sus representaciones están marcadas por su convencionalismo (en el sentido de que no intentan crear una ilusión de realidad), el simbolismo y una tradición milenaria de códigos y habilidades extracotidianas.

d). Protagonistas de la Reelaboración del Lenguaje Corporal en Occidente:

Empapados por estas influencias y como resultado de motivaciones muy particulares, surge en Europa (Francia, Alemania, Inglaterra y Suiza principalmente), E.U. y Rusia, un grupo de gente de teatro y danza preocupada en reelaborar y desarrollar un lenguaje corporal para el artista escénico. Entre esta gente destacan la norteamericana Isadora Duncan - - (1878-1927) (7), que aunque fue bailarina, influyó de una manera importante a la gente de teatro al concederle gran importancia a la expresión emotiva, dándole un sentido más teatral al formalismo sistemático del ballet.

El inglés Edward Gordon Craig (1872-1966) (8), quien bus

(7) CF. Cardona, Patricia. Danza Moderna, Los Precusores. Cuadernos de danza. t.1. México UNAM, 1980. p. 7

(8) CF. Guerrero Zamora, Juan. Historia del Teatro Contemporáneo. t. 2 - Barcelona, Juan Flors Editor, 1961 pp. 341-348.

ca revelar por medio del movimiento corporal el mundo interior del actor. Y el suizo Adolphe Appia (1862-1928) (9), - quien afirma que el reproductor del movimiento en el espacio escénico es el cuerpo del actor por lo cual es el elemento - escénico más importante. Sin embargo, a pesar de su interés en el tema, ninguno de los tres elabora una propuesta concreta útil para el trabajo escénico del actor.

Entre los que sí concretizaron propuestas encontramos - al alemán Rudolf Von Laban (1879-1958) (10), quien reelaboró poses y gestos del ballet para expresar la vida interior del bailarín. De esta manera Von Laban coincide con las investigaciones del francés Francois Delsarte (1811-1871) (11) que intentó expresar y traducir procesos mentales mediante gestos y posturas universalmente reconocibles. Delsarte llegó así a postular la ley de la correspondencia, en la que a cada función espiritual le corresponde una función corporal; y a cada función corporal un acto espiritual. Por otro lado, Von Laban también postuló una ley, la del movimiento que establece que pese a ser diferentes en el resultado y objetivo, las leyes físicas (gravedad, peso, resistencia, etc.), que gobiernan al movimiento se aplican e intervienen por igual en la vida diaria, el trabajo, el deporte, el arte escénico y las demás actividades del hombre.

(9) Cf: Guerrero Zamora, Juan. Historia del Teatro Contemporáneo. t. 2, - Barcelona, Juan Flors Editor, 1961. pp. 349-353.

(10) Cardona, ob. cit. p. 9.

(11) Aslan, ob. cit. pp. 57-60

Una de las más valiosas aportaciones de Von Laban es sin duda su sistema de notación del movimiento humano, que equivale a la notación musical y que al igual que ésta, permite reproducir fiel y exactamente cada detalle anotado en la partitura. Este sistema conocido como "Notación Laban" aún no ha sido superado.

Otro francés, Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) (12) desarrolló un sistema de coordinación entre la música y el movimiento corporal conocido como "Eurritmia" o "Rítmica de Dalcroze" que sigue utilizándose en la actualidad. Este sistema se propone comunicar más eficazmente al cerebro con el cuerpo para hacer del sentimiento una experiencia física utilizando como medio al ritmo.

Por último menciono en esta breve lista de investigadores a dos rusos: El primero es Hipólito Zybin (1883-1965) (13) quien llegó a México en 1928 y decidió quedarse aquí con la idea inicial de estudiar y restaurar los bailes aztecas. Después de un tiempo de estancia en nuestro país, la SEP y el INBA autorizaron la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica de Zybin, que con el subsidio de ambas instituciones se inauguró el 29 de abril de 1931 y que a la postre es el primer intento serio de sistematizar la enseñanza de la danza en México.

(12) Aslan, ob. cit. pp. 60-63.

(13) CF. Escuela de Plástica Dinámica. Cuadernos del Cid-Danza No. 2, México. CID-Danza, 1985. pp. 1-4.

Zybin, seguramente influido por la efervescencia que se vive en Europa por la cultura física y la reelaboración del lenguaje corporal en las artes escénicas, propone al término de plástica dinámica (arte que expresa al mundo vivo a través de la máquina humana entrenada) en contraposición al tradicional de danza, porque según él, la plástica dinámica abarca una mayor cantidad de posibilidades que el ballet.

La propuesta de Zybin fue demasiado adelantada para el momento histórico y cultural que vivía México. Aquí aún no existían escuelas profesionales de danza o de teatro y él proponía la creación de una de estudios polilaterales para la formación de actores completos. Por tal razón, la escuela de plástica - dinámica desapareció en 1932, pero no sin dejar fruto. Ese mismo año se creó la Escuela Nacional de Danza.

El segundo hombre de teatro ruso y que por su importancia para esta investigación dejó al final de esta lista, es Vsevolod Meyerhold (1874-1942) (14) que realiza un modelo de formación de actores al que llama Biomecánica, que se lleva a la escena en una serie de espectáculos (15).

e). Meyerhold; El Entrenamiento del Actor, la Clave:

A Meyerhold no le satisfacía el realismo; quería explorar

- (14) Cf. Meyerhold, V. El actor sobre la escena (Introducción de Edgar Ceballos) México, UAM-Ed. Gaceta. 1986 pp. 9-24.
 (15) Uno de los más conocidos es su montaje "El cornudo magnífico" en 1922, que además es el primero en el que se utilizó la biomecánica.

nuevos caminos no realistas para crear un espectáculo teatral diferente. Este espíritu renovador correspondía a la gran ebullición que existió en los círculos intelectuales y teatrales de principios del siglo XX (como lo mencionamos en el inciso anterior) y a los cambios sociales que envolvieron a la Rusia Zarista y posteriormente al naciente estado soviético, con su imperiosa necesidad de sacudirse de encima cualquier elemento que recordara el pasado opresivo. Meyerhold se encontró inmerso en una sociedad que exigía renovarse en todo incluyendo el arte, los espectáculos y la formación de actores.

Después de formar la Sociedad del Drama Nuevo se dio cuenta de que estaba repitiendo lo hecho por el Teatro del Arte (16). Analizó las causas y concluyó que para crear un espectáculo nuevo necesitaba de nuevos actores. Entonces, concentró su atención en el problema del entrenamiento de los actores.

Viendo que el actor carecía de una formación adecuada para expresarse a través de su cuerpo, Meyerhold buscó enriquecer su entrenamiento. Había observado en su estancia en el Teatro del Arte que los actores recibían un entrenamiento físico limitado y que ese punto era relegado a un nivel de importancia secundario. Esto era causado principalmente por el ti

- (16) Compañía fundada en 1897 por Constantín Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, bajo los lineamientos del Naturalismo Francés. En ella se montaron obras de Chejov, Tolstoi y Gorki (entre ellos) y se creó todo un estilo de actuaciones verídicas con un trabajo de equipo. Uno de los objetivos fundamentales del director artístico (Stanislavski) fue lograr un acercamiento en la actuación, con el comportamiento en la vida cotidiana y lograr un alto grado de veracidad. Entre los actores fundadores de la compañía se encontró Meyerhold.

po de repertorio que manejaba el Teatro del Arte(17) y en general, por el estilo de actuación en uso que manejaba un comportamiento corporal muy cercano al cotidiano en el actor y - hacía más énfasis en el texto y en la forma de decirlo.

Para Meyerhold el teatro era un fenómeno extraordinario y por lo tanto, el actor no podía moverse ni comportarse en - escena ordinariamente. Por esto, tenía que encontrar la mane - ra de enriquecer los medios expresivos de sus actores.

Lo que se hizo fue tomar las enseñanzas de los acróbatas, malabaristas y prestidigitadores, pero no como estos artistas de circo, cuyo logro es maravillarse con su virtuosismo al espec - tador, sino integrando ese virtuosismo aislado, al servicio - de una trama coherente y con una progresión dramática que pro - vocaba, además de admiración, tristeza; alegría o conciencia sobre algún problema específico.

Sobre la marcha fue descubriendo algunas constantes que posteriormente erigió como bases teóricas; sin embargo, no fue sino hasta 1922 cuando pudo presentar al público los avances logrados con su modelo de entrenamiento interdisciplinario al que llamó Biomecánica.

Desde su primera representación, Meyerhold y su biomecá-

(17) Principalmente obras realistas como La Gaviota y Tío Vania de Chejov. También piezas de Ibsen, Hauptmann, Gorki y Tolstói, entre otros.

nica fueron un acontecimiento por lo revolucionario que resultaba el montaje y en especial el comportamiento del actor sobre la escena. Para Meyerhold la ley fundamental de la biomecánica era muy sencilla: "Todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos". Aunque nunca definió concretamente lo que era la biomecánica, sí dejó patente que desde su punto de vista era más revelador un gesto que un texto.

En la actualidad, se ha ignorado, desvirtuado o modificado la experiencia biomecánica de Meyerhold. Por tal motivo - me parece importante estudiar tal experiencia detenidamente y decidir si tiene vigencia y valor para el actor de nuestra época.

CAPITULO II

LA BIOMECANICA DE MEYERHOLD

La Biomecánica en su sentido amplio y literal es el estudio de las leyes del equilibrio y del movimiento en los seres vivos; sin embargo, Meyerhold al proponer su nueva forma de entrenamiento actoral la llamó de la misma manera. Por tal motivo, hago la aclaración en el título de este capítulo de que se trata del modelo de entrenamiento elaborado por Meyerhold y no de un estudio médico o terapéutico. El presente capítulo entonces, está dedicado a los puntos teóricos fundamentales de la biomecánica de Meyerhold.

Por otro lado, es necesario comentar que los planteamientos meyerholdianos no siempre son claros y concretos por lo que es difícil su estudio. Sin embargo, aún tomando en cuenta este inconveniente, no podemos negar la increíble intuición de Meyerhold y la cantidad de caminos que abrió para investigaciones posteriores(1). De ahí la importancia y trascendencia de este hombre de teatro.

a). Cómo hacer visible la emoción:

Al comenzar sus investigaciones, Meyerhold se preguntó -

(1) Investigadores tan importantes como Jerzy Grotowski y Eugenio Barba mencionan entre las influencias que marcaron su trabajo a Meyerhold y su biomecánica.

cuál era el mejor camino para motivar la emoción en el actor, comenzar por la psicología al estilo de Stanislavsky(2) o construir el movimiento físico para llegar a través de él a la emoción.

Meyerhold encontró la respuesta a esta interrogante en las observaciones de William James, filósofo y psicólogo norteamericano (1842-1910), que sostenía que la emoción era el resultado de los distintos estados del cuerpo, porque según él, el estado del cuerpo viene primero y después le sigue la emoción.

A este respecto se puede citar a James, filósofo y psicólogo americano (..) quien nos cuenta un caso interesante: "Un hombre comenzó a correr fingiendo que estaba aterrorizado porque le perseguía un perro. No había ningún perro, pero se puso a correr como si tuviera miedo. Mientras corría nació en él una sensación real de miedo(3).

Apoyándose en este ejemplo, Meyerhold concluyó que aún más importante que sentir la emoción, era expresarla a través de una acción física. Para él en contraposición a Stanislavski, ya no fue tan importante si el actor sentía o no la emo-

(2) Ver Capítulo I, nota (16).

(3) Meyerhold. Ob. cit. p. 63

ción, sino el efecto a provocar en el espectador.

Al continuar investigando el experimento de James, Meyerhold descubrió que podía ordenar el proceso de la acción física en tres fases: la intención, la realización y la reacción.

...cada elemento dentro de la tarea interpretativa del actor está basado invariablemente en tres fases:

- a) Intención
- b) Realización
- c) Reacción(4)

La intención es un proceso mental por medio del cual se crea una necesidad o un objetivo en el actor que lo lleva a realizar una acción física. Utilicemos el ejemplo del perro y el hombre. A este último se le proporciona un dato: "Hay un perro que se acerca y quiere morderte". Esta información pasa a su cerebro. Aún no se ha realizado ninguna acción física, pero este dato ya ha creado una serie de tensiones musculares como traducción de la necesidad de seguridad. El hombre se enfrenta a un problema que exige una solución inmediata.

La realización está marcada por una serie de reflejos físicos y vocales enfocados a satisfacer la necesidad o el obje

(4) Meyerhold. Ob. cit. p. 64.

tivo de la primera etapa. Por eso la realización es siempre una o varias acciones físicas. Regresemos al ejemplo, la realización corresponde a la acción física de correr, que también puede estar acompañada de una acción vocal como un grito. A través de estas acciones, el hombre responde a la necesidad de seguridad que se le presenta.

La última etapa corresponde a la reacción, que es una disminución de tensiones, resultado de la consecución del objetivo o satisfacción de la necesidad de la etapa anterior. En caso de que éstos no queden satisfechos, el ciclo queda inconcluso y la reacción prepara al hombre para el inicio de un nuevo ciclo. Por lo tanto, es hasta esta etapa donde conocemos si las necesidades u objetivos han quedado satisfechos.

En el ejemplo, la reacción está marcada por una disminución de tensiones musculares, el descenso en los niveles de adrenalina y la falta de oxigenación en el cerebro a causa de su súbita combustión en los músculos de las piernas, esto hará que el hombre experimente un leve mareo. Todo estos síntomas nos proporcionan la información que necesitamos para cerrar el ciclo: el hombre ha escapado del peligro. La reacción es el desenlace, el epílogo de la acción. Sin ella el ciclo queda incompleto.

Es necesario aclarar aquí que Meyerhold ya no se preocu-

pó de la emoción como tal, sino de sus manifestaciones físicas, porque son éstas las visibles y que en resumidas cuentas dan la idea al espectador de la emoción del personaje; corres ponda ésta o no a la que experimenta el actor. Dicho de otra manera, lo importante para Meyerhold no es si el actor compar te la emoción del personaje, sino que el público vea la emoti vidad del personaje.

Veamos gráficamente las etapas de la acción:

- a). Intención, el hombre recibe la información del peligro.



- b). Realización, corre para evitar ser mordido y se sube a un árbol.



- c). Reacción, lo vemos con los síntomas antes descritos - al comprobar que el perro se aleja. En este momento - se inicia un nuevo ciclo, formando una cadena a lo largo de toda la acción de la historia.



Cabe mencionar que la división de la acción en tres partes fue utilizada por Meyerhold durante el proceso de montaje, para organizar los puntos climáticos de la acción, darle lógica y coherencia a las actuaciones y unidad al conjunto.

Mi experiencia directa me mostró que es útil esta división para ayudar a los actores a observar detalles importantes de cada acción, para facilitar el entendimiento de las mismas y elevar el grado de precisión y coherencia de las escenas en conjunto. Sin embargo, el uso constante de esta división hace muy lento y pesado el montaje, y en sesiones prolongadas - el actor pierde precisión, frescura y en ocasiones el objetivo global del personaje en la escena por concentrarse sólo en los detalles. Por lo tanto, creo que es muy útil este recurso si se emplea sólo en escenas importantes y donde el actor requiere de una ayuda especial del director.

El siguiente paso para el mejor entendimiento de la propuesta meyerholdiana, está en conocer las dos tendencias de actuación (5) y la forma en que cada una se enfrenta a la tarea creativa del actor.

(5) Este concepto se desarrolla ampliamente en el siguiente inciso.

b). Dos Tendencias de Actuación: (6)

Hasta la fecha se conocen dos formas por medio de las --
cuales el actor encara su trabajo creativo. Estas formas se
refieren a la posición que toma frente al personaje a interpre-
tar en una obra. Si el actor se identifica con el personaje,
es decir, lo toma como si fuera él mismo bajo una circunstan-
cia dada, entonces está refiriéndose al personaje en primera
persona: "yo soy el personaje", y reacciona como reaccionaría
él mismo (actor) bajo circunstancias similares. Así, está en
carando su labor creativa desde una postura vivencial. Pero -
si por otro lado, el actor no se identifica con el personaje,
es decir, lo toma como si fuera cualquier persona menos él y
necesita imaginar y copiar de los modelos que se le presentan
en la realidad las características de tal personaje, creando
una forma de caminar especial, o una forma de hablar especial,
entonces este actor se refiere al personaje en tercera perso-
na: "el personaje es así", y en base a lo que ha imaginado y
copiado, reacciona de una manera que puede no parecerse en na-
da a la forma en la que él mismo reaccionaría ante circunstan-
cias similares. Aquí estamos frente a un actor que encara su
labor creativa desde una postura formal.

En general, estas son las dos maneras con las cuales el
actor puede acercarse al personaje, pero también existe otro

(6) Cf. Serrano, Raúl. Dialéctica del trabajo creador del actor. México,
Editorial Cártao. 1982. pp. 35-39

parámetro para saber si el actor toma una postura o la otra y ésta se refiere a la forma como el actor se relaciona con los otros actores y con el público.

El actor vivencial, al hacer reaccionar a su personaje - de una manera muy similar a la propia, necesita que sus compañeros lo estimulen también, de una manera muy similar al de la realidad. Entonces, la atención del actor se concentra en recibir tales estímulos y reaccionar a ellos, dando a su vez estímulos a sus compañeros como en un juego de ping-pong. Por tal motivo, el receptor primario de los mensajes del actor es su compañero o compañeros actores. El público pasa, al menos en el momento de la representación, a un segundo plano de importancia.

Esto responde a un proceso lógico, si el actor como jugador de ping-pong pone gran parte de su atención en recibir y contestar esa pelota a su compañero, entonces el público deja de tener un lugar preponderante.

Por otro lado, el actor formal, al construir una serie - de características externas a él para representar al personaje, concentra gran parte de su atención en mantenerlas. Y como sus compañeros actores también están concentrados primordialmente en eso, la interacción entre ellos pasa a un lugar

secundario de importancia.

Ahora bien, tales características están creadas para que el público vea al personaje. Por lo tanto, el actor formal está más preocupado en lo que ve el público que en darle es tículos a sus compañeros actores. Además, el actor formal recibe ese nombre porque su atención está centrada en cuestiones formales (manera de hablar, de moverse, de mirar, etc.) mientras que el actor vivencial está más concentrado en "vivir", entendiéndose por esto, reaccionar a los estímulos tan sinceramente como él mismo lo haría en la vida real.

Veamos a continuación un pequeño cuadro que sintetiza esta información:

ACTOR VIVENCIAL	ACTOR FORMAL
<u>CON RESPECTO AL PERSONAJE</u>	
a) Se identifica con el <u>perso</u> naje: "yo soy así". b) El personaje reacciona de una manera muy similar a como reaccionaría el actor ante circunstancias similares.	a) Se identifica con el <u>perso</u> naje: "el personaje es así". b) El personaje reacciona de una manera que puede no <u>pa</u> recerse en nada a la forma en la que el actor <u>reaccio</u> naría ante circunstancias similares.
<u>CON RESPECTO A LOS OTROS ACTORES Y AL PUBLICO</u>	
a) La interacción entre los actores es prioritaria. El receptor de los mensa <u>je</u> s emitidos por el actor es en primera instan <u>cia</u> su compañero y en <u>se</u> gunda el público. b) El actor <u>hace</u> las acciones del personaje.	a) La interacción entre los actores es importante, <u>pe</u> ro más aún la relación de los actores con el públi <u>co</u> pues el receptor inme <u>diato</u> de los mensajes del actor es el público. b) El actor <u>muestra</u> las acciones del personaje.

Ahora, después de revisar las características de cada tendencia, veamos qué postura adopta Meyerhold para apoyar su biomecánica.

Habiendo diseñado el tipo de actuación propuesto por su maestro Stanislavski, Meyerhold decide buscar por su parte

nuevos caminos que lo conduzcan a una manera diferente de interpretar a los personajes. Después de diversos razonamientos y deducciones (que vimos anteriormente en este capítulo), Meyerhold decide que es más importante el gesto que la emoción y con esta decisión se inclina hacia un trabajo detallado del gesto y su desarrollo a través del comportamiento extracotidiano tanto en el movimiento como en la voz. Esto significa un énfasis en las cuestiones formales. Asimismo, el comportamiento extracotidiano se adapta más naturalmente a un acercamiento formal, principalmente por la dificultad que tiene el actor de identificarse con el personaje y por su característica de espectáculo cuyo destinatario directo e inmediato es el público.

Por otro lado, apoyándose en la no identificación del actor con el personaje, o buscando esta distancia entre uno y otro, Meyerhold pide a sus actores una perfección en cada movimiento, una estilización del gesto que lo acerca a lo que Brecht (7) desarrollaría más adelante: el distanciamiento.

Todo movimiento, todo gesto lo consideraba como resultado de un exacto cálculo matemático. Fijada en las fórmulas de su "Biomecánica", adquirió la razón

- (7) Bertold Brecht (1898-1956) Poeta y hombre de teatro alemán. Bajo el nombre de efecto de distanciamiento, propone un tipo de teatro opuesto al tradicional, rechaza la identificación tanto del espectador con el personaje, como la del actor con él mismo (personaje) en favor de una actitud crítica de la obra y de la realidad representada en ellas. Entre sus obras destacan: "La ópera de los tres centavos", "Madre coraje" y "La buena persona de Sechuán".

una significación simbólica. Lo asiático oriental resuena tanto como el "efecto de distancia--miento" de Brecht. (8)

Finalmente es importante conocer la relación que buscó Meyerhold entre público y espectáculo para comprender cabalmente el manejo que él hacía de esta tendencia de actuación.

c). La Teatralidad:

En la segunda mitad del siglo XIX, las corrientes literarias y teatrales se inclinaron hacia una relación más directa con la realidad social circundante.

En 1881 apareció publicado "El naturalismo en el teatro" de Emilio Zola, que sentó bases para toda una generación de directores que explotó las posibilidades de la cuarta pared, la cotidianidad y la psicología de los personajes, creando una ilusión de realidad en la escena.

La renovación, la actualización de los métodos escénicos se imponía hacia el cumplimiento de una aspiración general (...) la semejanza con la verdad (9).

(8) Berthold. Ob. cit. p. 252.

(9) Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo. t.2. Barcelona, Juan Flors Editor, 1961. p. 293.

Antoine (10) en Francia, Brahms (11) en Alemania y Stanislavski (12) en Rusia, trabajaron el naturalismo en sus respectivos teatros con montajes impactantes y renovadores.

...decorados de habitaciones cerradas con ventanas y puertas practicables, techos de vigas que descansaban sobre pesados pilares de madera, troncos de árboles naturales, auténticos encalados, que caían de las paredes. Fue famosa la decisión que tomó - (Antoine) cuando, furioso por el fracaso del decorador, hizo colgar en el escenario piezas de carne fresca de unos ganchos de carnicero(13).

Todos ellos rompieron con los decorados planos, bidimensionales para transformar el espacio escénico en un lugar habitable. Esta relación del actor con el espacio escénico significa un nuevo enfoque del hombre y su mundo. Ya no está - la figura humana separada del mundo bidimensional al cual no puede entrar, está inmersa en ese mundo, es parte de él y la relación entre ambos es determinante.

- (10) André Antoine (1859-1943). Director francés, creador del concepto de "cuarta pared" (que significa que el espectador ve a través de una - cuarta pared imaginaria lo que sucede en el escenario sin ser visto por los personajes; el espectador se convierte en una especie de testigo anónimo de un hecho) empleado en el teatro naturalista. Fundó el Theatre Libre en 1887.
- (11) Otto Brahms (1856-1912) fundó en Berlín en 1899 el Freie Bühne según el ejemplo del Theatre Libre.
- (12) Cf. cit. (16). Cap. I.
- (13) Berthold. Ob. cit. p. 210.

Todo esto significa un avance importante con respecto a la concepción del hombre en el mundo. El hecho de transportar la vida cotidiana del hombre a la escena es un intento de observar tales acciones al microscopio y darle importancia - al individuo común.

Se observó al hombre y su relación con el medio social a fondo, pero se dejó de lado la relación del hombre con su fantasía. Ante esto, surge una corriente que se inclina hacia el simbolismo.

Malarmé(14) soñaba con un "teatro soberbiamente realista de nuestra fantasía"(15).

Entre la gente que apoyó esta corriente y que posteriormente la llevó a teorías muy personales encontramos a Appia, Craig y Meyerhold(16).

Meyerhold, apoyándose en la historia del teatro, propuso un regreso a la teatralidad. Esto es que el teatro debe presentarse de una forma teatral. El teatro representa una ficción (a este respecto Mendoza(17) nos expone un panorama

(14) Stéphane Mallarmé (1842-1898). Poeta francés miembro del movimiento simbolista. Su poesía es delicada y abstracta. De entre sus obras sobresale "L'après-midi d'un faune" publicado en 1876. Fue incansable defensor de la libertad creativa del poeta.

(15) Berthold. Op. cit. p. 226.

(16) Cf. Cap. I. pp. 5-8.

(17) Cf. Mendoza, Héctor. "Actuar" en Teoría y praxis del teatro en México. México. Grupo Editorial Gaceta. 1982 pp. 251-302.

muy conciso y claro de la relación que existe entre la ficción y el teatro en su obra "Actuar" y por mucho que se parezca a la realidad jamás será la realidad. En el teatro podemos ver a Otelu estrangular a su esposa, pero invariablemente ella "re vivirá" para agradecer los aplausos del público.

Meyerhold comprendió que era innecesario tratar de crear una ilusión de realidad en la escena ya que la realidad y el teatro se rigen por distintas leyes.

...muy pronto la propia dinámica de la escuela bio mecánica impulsa a Meyerhold y sus colaboradores a nuevos experimentos y los telones son suprimidos, desapareciendo igualmente todo tipo de elementos de tipo realista. Poco después se elimina la boca del escenario, haciendo avanzar a éste hasta el centro de la sala, con lo que queda convertido en una especie de pista de circo, en medio de la cual se montará lo que se llamó "la construcción", una serie de elementos ensamblados, rampas, escaleras, -ruedas giratorias, sobre las que los actores, convertidos en funámbulos, declamarán los parlamentos de la obra, alternando sus recitados con acrobacias y equilibrios(18).

(18) Hesse, José. Breve historia del teatro soviético. Madrid. Alianza - Editorial, 1971. p. 142.

En lo personal me parece válido explorar en la cotidianidad humana para hacer teatro, pero también se puede explorar el lado extracotidiano para crear un espectáculo. Meyerhold se inclinó por la segunda posibilidad y utilizó la rica herencia extracotidiana de teatralidad. Para él, el público asiste al teatro aceptando de antemano una convención conscientemente: ver a un grupo de actores representar una ficción.

Así, Meyerhold eligió una línea de trabajo: la teatralidad, que para él es en esencia, que el público jamás olvide que está en un teatro y que lo que sucede en el escenario es ficticio.

Lo importante para Meyerhold reside en exaltar lo extracotidiano de la vida, haciendo un énfasis en las posibilidades no explotadas del ser humano y en el valor estético que es capaz de desarrollar un individuo bien entrenado.

El concepto de teatralidad se conecta directamente con la supremacía del gesto sobre la emoción y con la tendencia formal en la actuación que propone la biomecánica meyerholdiana. El valor estético de la misma se comprobó en las puestas en escena que en su tiempo realizó Meyerhold y está con signado en los libros de historia del teatro(19). Sin embar

(19) Hesse, José. Breve historia del teatro soviético. Madrid. Alianza - Editorial, 1971. pp. 141-150.

go, al realizar este trabajo de investigación me asaltaron algunas dudas en relación a la biomecánica de Meyerhold, sus alcances y limitaciones.

d). Dos Interrogantes acerca de la biomecánica de Meyerhold:

Durante el proceso de investigación de este trabajo surgieron en mí dos preguntas fundamentales cuya correcta y oportuna solución fue importante para alcanzar el primer objetivo del trabajo: identificar la biomecánica de Meyerhold.

La primera pregunta consistió en decidir si la biomecánica meyerholdiana es una técnica, un estilo personal del director o un puñado de ejercicios y principios aislados.

El primer paso para resolver este problema consiste en descubrir si Meyerhold realmente se propuso crear una técnica de actuación.

Es difícil saber si Meyerhold, al abandonar el Teatro de Arte ya tenía esta idea en la cabeza. A este respecto encontré la siguiente cita:

El nuevo arte (20) no sólo tiene necesidad de nuevos

(20) El momento histórico al que se refiere esta cita es el inmediato posterior a la revolución de Octubre. Los ideales exhaltados por la revolución tendían hacia una total renovación de la vida social económica y artística. Meyerhold imbuído de esta efervescencia también buscó nuevos caminos de creación en el teatro.

actores y de nuevos valores, sino también de una técnica nueva(21).

Con esta afirmación sólo podemos deducir que Meyerhold - estaba consciente de la necesidad que tenía el teatro de su época de encontrar nuevas propuestas escénicas en cuanto al entrenamiento de los actores, a la dramaturgia y al montaje en general. Sin embargo, no podemos afirmar categóricamente que el objetivo inicial de Meyerhold fuera crear una técnica de actuación. No existe ningún texto, por lo menos en los que se encuentran a nuestro alcance, en el que Meyerhold diga tal cosa. De cualquier manera, al seguir la evolución de sus investigaciones, que además fueron más prácticas que teóricas, y el momento histórico, puedo aventurarme a decir que su objetivo inicial no fue crear una técnica de actuación, sino una nueva forma de espectáculo teatral. Para tal fin necesitaba de nuevos actores preparados bajo circunstancias diferentes a las de su época.

Ante el problema de la formación de estos nuevos actores, Meyerhold se vio obligado a buscar ejercicios ya experimentar con diversas formas de entrenamiento principalmente físico. A raíz de estas experiencias, Meyerhold fue seleccionando, ordenando y sintetizando los ejercicios para llegar a las conclu

(21) Hesse, Ob. cit. p. 141.

siones teóricas que hemos visto en este capítulo. Así, la biomecánica de Meyerhold no fue un fin en sí misma sino - el medio.

Por otro lado, cuando hablamos de biomecánica en teatro, la relacionamos directamente con Meyerhold, ningún otro director realizó montajes biomecánicos.

...sin embargo, el adoptar construcciones como elementos decorativos no quería decir que se empleasen también los métodos de expresión, que siguieron - siendo utilizados únicamente por Meyerhold y los - componentes de su escuela(22).

No es como el ballet clásico practicado por diversas compañías en Inglaterra, la URSS, Francia o Cuba. La biomecánica fue propia de un solo momento histórico y de un director en particular. Por lo tanto, la biomecánica meyerholdiana no es una técnica, pero tampoco es un puñado de ejercicios aislados, pues guarda una cierta coherencia entre sus principios. Labio mecánica meyerholdiana es más bien un estilo del director, un sello particular que lo diferenció de los otros directores de su época.

La segunda interrogante se refiere a si al internarse el

(22) Hesse, Ob. cit. p. 145.

actor en caminos aparentemente tan alejados de la actuación tradicional como son la acrobacia, los malabares y la magia, tal actor deja de ser propiamente actor para transformarse en algo que tampoco es un malabarista, ni mago ni gimnasta virtuoso. Dicho de otra manera, al experimentar en base a la biomecánica de Meyerhold, el actor ¿no es lo suficientemente emotivo y sincero para ser considerado actor, ni lo suficientemente virtuoso para ser considerado acróbata?

Después de mucho pensar llegué a la conclusión de que tal actor no se aleja del trabajo actoral sino que enriquece sus posibilidades expresivas.

Como el decatlonista olímpico, el actor que decide capacitarse en disciplinas colaterales, sólo persigue ser más completo, no ser virtuoso en esas disciplinas por separado. Si un decatlonista no pretende competir con un especialista en cien metros, por ejemplo, tampoco un actor busca ser tan virtuoso como un malabarista de circo; simplemente pretende enriquecer su trabajo y ser más completo.

De esta manera llego a dos conclusiones con respecto a la biomecánica de Meyerhold:

a), La biomecánica es un estilo de montaje propio de Me

yerhold que responde a un momento histórico y a unas necesidades sociopolíticas muy particulares. Lo valioso de ella está, no en intentar reproducir los montajes meyerholdianos sino en captar su sentido que es el de complementar el trabajo actoral a través de la interrelación y retroalimentación con otras disciplinas.

b). Meyerhold no pretendía formar acróbatas virtuosos. - Buscaba enriquecer el trabajo actoral sobre la escena ampliando las posibilidades expresivas del actor.

Una vez aclaradas estas interrogantes y teniendo una meyor comprensión de la biomecánica de Meyerhold, podemos pasar al segundo objetivo del trabajo: identificar la biomecánica - aplicada, fusión armónica entre el comportamiento corporal extracotidiano (basado en la experiencia meyerholdiana con técnicas circenses) y un tipo de actuación y expresión verbal muy cercano al comportamiento cotidiano (para esto último utilizo las experiencias de Stanislavski con su proceso de las acciones físicas que busca provocar en el actor reacciones y emociones sinceras y lo más cercano posibles al comportamiento de la vida real).

CAPITULO III
BIOMECANICA Y ACCIONES FISICAS

a). La Búsqueda de la Sinceridad Actoral:

A lo largo de su carrera como entrenador de actores, Stanislavski notó que existían algunos puntos que era necesario desarrollar en el actor para su buen desempeño escénico. De entre estos puntos que abarcan desde la plasticidad del movimiento hasta la ética teatral, he decidido concentrar mi atención en la sinceridad por ser ésta de especial interés para mi investigación.

Stanislavski en los primeros años de su trabajo teórico, elaboró su propuesta de la memoria de emociones(1). Aquí su objetivo fue encontrar la sinceridad en el génesis de la emoción actoral sobre la escena.

Posteriormente y gracias a su rigor científico y a las experiencias de Meyerhold con el entrenamiento físico de los actores, ahondó en el problema y propuso otro proceso que puede usarse conjuntamente con el de la memoria de emociones y al que llamó de las acciones físicas(2).

(1) Cf. Stanislavski, C. Manual del actor. Recopilación alfabética de - consideraciones concisas sobre los aspectos de la actuación. México. Editorial Diana, 1983. pp. 98, 99.

(2) Ibid. pp. 7-9.

Este proceso propone comenzar por crear tareas físicas - elementales (como morderse las uñas, peinarse, etc.) y a través de éstas conducir la emotividad del actor para que concuerde con la del personaje y de esta manera el resultado sea una actuación sincera y legible para el espectador.

Esta propuesta fue el resultado de años de observación - en los que Stanislavski se dio cuenta de que la emoción es invisible y sólo puede apreciarse a través de sus manifestaciones físicas. Por eso, concentró su atención y la de sus actores en tales acciones físicas, afinándolas y haciéndolas claras y legibles para el público.

Así, al igual que Meyerhold, desglosó el proceso y vio que existen circunstancias, objetivos, acciones físicas y conflicto que intervienen para generar la emoción.

Pongamos un ejemplo: una persona va a realizar un viaje importante al extranjero. Al intentar salir de su cuarto se da cuenta de que la puerta está cerrada con llave. Corre a buscar la llave y después de unos momentos de incertidumbre - la encuentra caída bajo la cama. Abre la puerta y sale.

Ahora veamos el ejemplo en un cuadro que separa las etapas del proceso, para tener una idea más clara de lo que propone Stanislavski.

CUADRO SINOPTICO DE LAS ACCIONES FISICAS

(VER AL REVERSO)

Circunstancia:

esta mañana la persona va a salir de viaje al extranjero y tiene que estar puntual en el aeropuerto.

Objetivo:

salir del cuarto

Emoción:

nerviosismo

Acción física:

abrir la puerta

Conflicto:

la puerta está cerrada

Emoción:

sorpresa

Objetivo:

salir del cuarto

Emoción:

angustia

Acción física:

buscar la llave

Solución al conflicto:

la encuentra

Emoción:

alegría

Solución al conflicto:

sale

Acción física:

abrir la puerta

Emoción:

alivio

Objetivo:

salir del cuarto

los mismos principios aun cuando partieron por caminos distintos.

Sin embargo, también existen grandes diferencias entre ellos como son: que Stanislavski diseñó su proceso para una forma de actuación muy cercana al comportamiento cotidiano y Meyerhold, como lo hemos visto, para una de marcado alejamiento del comportamiento cotidiano; Stanislavski buscaba la sinceridad actoral y la emotividad, y Meyerhold nuevos caminos expresivos; Stanislavski quería que el público se olvidara que estaba en un teatro viendo una ficción y Meyerhold que lo su piera siempre.

A pesar de estas diferencias en cuanto al objetivo, lo que nos interesa es la afinidad en cuanto a la organización de los elementos que intervienen en el fenómeno actoral.

Así entonces, tomamos de la experiencia de Meyerhold la capacitación del actor en otras disciplinas escénicas (acrobacia, malabares, etc.) y basados en la afinidad de ambos procesos tomamos el de las acciones físicas de Stanislavski respetando sus objetivos: sinceridad emotiva y cercanía en la actuación y en la expresión verbal con el comportamiento en la vida real.

De esta manera tenemos a un actor entrenado para hacer -

saltos mortales o pararse de cabeza, pero guiado por el proceso de las acciones físicas stanislavskiano, capaz de realizar tales ejercicios con la mayor sinceridad emotiva.

Hasta aquí me expreso solamente basado en argumentos históricos y teóricos, pero comprobar que la biomecánica aplicada es posible, requiere de pruebas surgidas de la experimentación práctica, para lo cual es necesario pasar a la segunda parte de este estudio.

SEGUNDA PARTE

CAPITULO IV"CAMALEON"(1), LA EXPERIENCIA DEL TRABAJO PRACTICOa). Los Inicios:

Después de dos años de estar metido en las bibliotecas, me creí listo para comprobar en la práctica lo que había comprendido de la biomecánica aplicada. En ese momento pensé - que a lo más en otros seis meses podría llegar a conclusiones definitivas. Sin embargo, aún faltaba lo más difícil: encontrar a la gente que pudiera ayudarme en mi experimentación.

Después de varias semanas de búsqueda y reclutamiento, - iniciamos el trabajo práctico sólo dos personas: Enrique(2) y yo. El resto de los actores a los que invité a participar no tenían tiempo, carecían de entrenamiento corporal o no les interesó el proyecto.

Por lo tanto, nosotros solos comenzamos a discutir y revisar una y otra vez el material teórico recopilado; tomamos un par de rollos de fotos (como las que aparecen en la primera parte de este trabajo) para ilustrar tal material, y casi por casualidad empezamos a trabajar como dueto en un par de even

- (1) Nombre del grupo de teatro surgido durante la investigación práctica de este trabajo y que actualmente sigue presentándose en distintos escenarios.
- (2) Enrique Estrada Palomino. Estudiante de la carrera de Literatura Dramática y teatro de la UNAM con entrenamiento de pantomima y acrobacia.

tos callejeros(3) y finalmente en televisión(4).

A mediados de 1987, Enrique invitó a Octavio(5) para que se integrara al trabajo. Así, continuamos presentándonos ya como "Camaleón" en distintos lugares (hospitales y guarderías del IMSS, "Super Vacaciones" del canal 5 y teatro Cuauhtémoc del IMSS). Esto porque me pareció la única manera de evitar la deserción de los dos elementos que tenía para mi investigación. Al ofrecerles un proyecto de investigación combinado - con presentaciones pagadas, conseguí que ellos se interesaran más por mi propuesta.

Durante esta etapa experimentamos sobre todo con la forma (comportamiento cotidiano y extracotidiano) en el espectáculo y la interrelación de distintas disciplinas: pantomima, danza y artes marciales fundamentalmente.

Sin embargo, aún no podíamos entrar de lleno a lo que a mí más me interesaba: someter a experimentación el modelo de entrenamiento que yo había diseñado para capacitar al actor - en la biomecánica aplicada. Nos hacía falta gente, en especial actrices para tener las variables necesarias para comprobar si el modelo era adecuado para ambos sexos.

(3) Como el primer festival de Teatro en Comunicad, A.C. en 1987.

(4) En el programa "Super Vacaciones" de verano 87 del canal 5.

(5) Octavio Monroy Sánchez. Estudiante de Literatura Dramática y teatro; compañero de Enrique en el Teatro Laboratorio de Pantomima; miembro - del equipo de Kung fú de la Fundación China, A.C. y compañero mío en el montaje de "Despertar de Primavera".

La verdadera experimentación del modelo no pudo iniciarse sino hasta enero del siguiente año, cuando Mireya(6), Noemí(7) y Blanca(8) se integraron al grupo.

b). Diario de Trabajo:

Así, en enero de 1988 comenzamos a experimentar con el modelo de entrenamiento, el cual después de muchas modificaciones quedó de la siguiente manera:

- 1.- Ejercicios de acondicionamiento físico general (que incluyen acrobacia y malabares).
- 2.- Ejercicios de acondicionamiento físico específico con énfasis en depurar la acrobacia a manos libres).
- 3.- Acciones lúdicas(9).
- 4.- Biomecánica aplicada.

Este proceso significó once meses de trabajo que se vinieron a sumar a los dos años de investigación teórico histórica previa.

- (6) Mireya Velasco. Estudiante de L.D.T., con formación actoral principalmente vivencial.
- (7) Noemí Ortiz. Compañera de Octavio y Enrique en el Laboratorio de Pantomima.
- (8) Blanca Espino. Miembro del taller de Danza Urbana de la Casa del Lago y del taller de actuación del Centro Universitario Cultural.
- (9) Combinación de dos o más ejercicios enlazados por una premisa imaginaria que da por resultado un tipo de entrenamiento a través del juego.

En contraposición a esta última, que se realizó de una - manera fundamentalmente individual, el proceso de entrenamiento realizado con "Camaleón" transformó por completo los métodos de trabajo que seguí en la primera parte de este estudio.

Como resultado de esta transformación, el presente inciso está estructurado a manera de diario. De esta manera puedo recrear los momentos importantes y seguir de una forma menos fría la evolución del grupo con los problemas, conflictos y aciertos propios de esta experiencia. La selección del material es de acuerdo a este criterio.

Como lo menciono en la introducción de este trabajo, es posible que el lector sienta un gran salto de la primera parte a esta segunda; sin embargo, esto se debe a la diferencia en objetivos, necesidades y etapas (dos años de diferencia) - que separan a ambas.

México, D.F., lunes 11 de enero de 1988.

Hoy iniciamos el entrenamiento seis personas: Mireya, Noemí, Blanca, Enrique, Octavio y yo en el jardín anexo a la facultad de Filosofía y Letras de Ciudad Universitaria.

He buscado un lugar más privado y cómodo para realizar -

nuestras sesiones porque creo que el pasto húmedo no es el lugar más adecuado; sin embargo, no lo he conseguido. Por lo tanto, estamos obligados a trabajar con lo que se encuentra a nuestro alcance.

Durante esta primera sesión realizamos juntos algunas posiciones de equilibrio precario(10) (vela, gallo, parado de cabeza, de antebrazos y de hombro); un pequeño circuito de ejercicios elementales de acrobacia(11); una secuencia de ejercicios de elasticidad y relajación(12) y para finalizar, trabajamos malabares con pelotas de esponja(13).

Me parece importante hacer un énfasis en los ejercicios de fuerza para torso y brazos en las muchachas. Esto, creo, les facilitará sostener las posiciones de equilibrio que ahora se les dificultan tanto. Los muchachos no han tenido problemas para llevar a cabo los ejercicios, se ven mejor entrenados físicamente que ellas. Espero que las diferencias en el entrenamiento previo y las capacidades personales, no sean un obstáculo en la integración del grupo.

(10) Ver Constancia Gráfica del proceso de trabajo.

(11) Ibid.

(12) Ibid.

(13) Ibid.

México, D.F., viernes 29 de enero de 1988.

La sesión de hoy se realizó con mayor ligereza, agilidad y velocidad. Los intervalos de descanso entre un ejercicio y el siguiente fueron breves y en general observé buena disposición de ánimo de todos. Sin embargo, hoy entendí un error de apreciación en el modelo de entrenamiento. No tomé en cuenta la diferencia en la capacidad física de los hombres con respecto a las mujeres y he tratado de que ellas trabajen a la misma intensidad que ellos.

Las mujeres tienen más elasticidad natural y se caracterizan por una tendencia hacia los movimientos suaves y los hombres tienen mayor fuerza y una tendencia hacia los movimientos vigorosos. En un principio pueden trabajar juntos hombres y mujeres, pero conforme vaya avanzando el trabajo es necesario adaptar los ejercicios de acuerdo a la constitución física y al grado de dominio de las habilidades adquiridas que presente cada individuo.

No es mi intención generalizar en cuanto a las posibilidades físicas de ambos sexos. Simplemente expreso mis observaciones concretas con respecto a los integrantes de "Camaleón". En fin, es necesario realizar algunos ajustes al modelo de entrenamiento en relación a estas diferencias para evitar futuros -

contratiempos.

Por otro lado, contrariamente a lo que pensé en las primeras sesiones, el espacio de entrenamiento ha sido positivo en algunos aspectos. He notado que favorece la concentración de los participantes aunque estén siendo observados por las gentes que pasan, además como el pasto no amortigua lo suficiente las caídas, nos hemos obligado a depurar la técnica de las caídas y rodadas para no lastimarnos.

En general me siento optimista pues estamos avanzando bastante rápido y el grupo se mantiene entusiasta. Todos me nos Mireya que ha estado faltando y ya comienza a observar un ligero retraso con respecto a los demás.

México, D.F., sábado 13 de febrero de 1988.

Por medio de una carta del Departamento de Teatro de la Facultad, logramos obtener un permiso especial para utilizar las instalaciones del gimnasio de Ciudad Universitaria. Llevamos una semana trabajando en él con lo que hemos entrado a la segunda fase del modelo de entrenamiento. Aquí el énfasis se encuentra en depurar la técnica de acrobacia a manos libres. Enrique está dirigiendo las sesiones por ser el más capacitado para ello.

El podium (plataforma acolchonada que se utiliza para -- realizar los ejercicios a manos libres), las colchonetas, la cama elástica y los botadores, nos han facilitado mucho la ta rea y nos dan más confianza que el pasto. Además los gimnas tas, que inicialmente nos veían con un poco de recelo, comien zan a acostumbrarse a nosotros.

México, D.F., lunes 22 de febrero de 1988.

El día de hoy, Enrique me avisó que va a tener que aban donar el proceso por cuestiones de trabajo. La cuestión eco nómica siempre ha sido un factor importante para la estabili- dad de un grupo y aquí no es la excepción. Entiendo y respe to la decisión de Enrique, sólo espero que el resto del grupo pueda aguantar un poco más.

A razón de esta situación, de ahora en adelante la respon sabilidad de las sesiones va a recaer en Octavio y en mí por ser los más adelantados en los ejercicios. Llevamos algún - tiempo utilizando las rutinas por lo que creo que podemos man tener el ritmo de trabajo hasta los saltos mortales.

Por otro lado, he notado que el avance ya no es tan rápi do y evidente como al principio. Tal vez esto sea natural y normal en todo tipo de entrenamiento. De todos modos debo to

marlo en cuenta y seguir de cerca la velocidad en cuanto a la adquisición de habilidades y al tiempo que requiere el do minio de las mismas.

México, D.F., jueves 3 de marzo de 1988.

Hoy regresó Mireya al entrenamiento después de casi dos semanas de ausencia y quiso trabajar al mismo ritmo que Noe mí y Blanca. Incluso se mostró más dispuesta que ellas para realizar los ejercicios nuevos. Creo que se siente presiona da a demostrarnos que no está tan atrasada. Octavio hizo la demostración del ejercicio y antes de que nadie se preparara, Mireya corrió por el podium y saltó, rebotó en la colchoneta y cayó de cabeza en el piso.

La acción fue tan inesperada y rápida que no pudimos evi tar el accidente. No es posible romper el orden y la disci plina en algo con un grado de dificultad tan alto y arriesga do como lo es la acrobacia. La desconcentración y la irres ponsabilidad sólo pueden llevar a un accidente.

No era característica de Mireya una acción suicida como aquella. Eso me llamó la atención hacia lo peligroso que re sulta a estas alturas el ausentismo. Ella no puede seguir faltando a las sesiones y luego tratar de recuperar el terre

no en un par de días. Sé que ella tiene necesidad de trabajar y deseos de seguir en el proceso con nosotros, situación que la está conflictuando a un grado en que es peligroso para ella misma. Espero que tome la decisión que mejor responda a su necesidades e intereses actuales.

México, D.F., viernes 11 de marzo de 1988.

Sucedió lo que todos ya veníamos esperando desde hace algún tiempo. Mireya también abandonó el proceso. Es por eso que ahora sólo estamos entrenando Octavio, Noemí, Blanca y yo.

He estado reflexionando al respecto de las posibles causas de que Enrique y Mireya decidieran abandonar el proceso e independientemente de las razones económicas que ellos arguyeron, creo que existe otra que también fue determinante: sus respectivas relaciones de pareja se encontraban en un punto crítico.

Puede ser una coincidencia pero creo que la inestabilidad emocional por la que atravesaban colaboró a su decisión de abandonar el proceso de trabajo. No intento psicoanalizar a nadie pero estoy plenamente convencido de que las relaciones personales y conflictos afectan de una manera determinante a las relaciones de trabajo.

De cualquier manera, a todos nos dolió la noticia pues -
ambos, más que compañeros de trabajo son amigos. Espero que
este cambio, aunque afecta al grupo, sea positivo para ellos
en lo particular.

México, D.F., lunes 4 de abril de 1988.

Hoy Octavio y yo empezamos a trabajar sobre los saltos -
mortales hacia atrás mientras las muchachas hacían preparacione
nes para el flit. La sensación de girar en el aire es incom-
parable.

Hace algunos años, cuando yo tenía 15, vi a un amigo de
mi hermano realizar un mortal en el jardincito de nuestra ca
sa. Estaba a menos de dos metros de mí. Lo vi saltar, hacere
se bolita en el aire y caer como si fuera algo natural. La im
presión que me causó fue tan fuerte que casi no creí lo que -
había visto. En ese entonces y aún hasta hace poco ni siquiera
soñé que yo fuera capaz de realizar un milagro de agilidad
como aquél. Como casi toda la gente, yo pensaba que aquello
estaba fuera de las posibilidades de una persona "normal". Oc-
tavio y yo estábamos comprobando que con trabajo constante ca
si todo es posible.

Debo admitir que un salto después, tal vez demasiado emoci

cionado por mi pequeño logro anterior, dudé en pleno vuelo, - Octavio no pudo sujetarme y caí de cabeza sobre la colchoneta.

Afortunadamente no pasó del golpe, pero ésto me enseñó - que no podemos dudar una vez iniciado el ejercicio. La acro - bacia requiere mucha concentración. Sólo la práctica hace al maestro y a nosotros aún nos falta mucho tiempo de práctica - para dominar este ejercicio.

México, D.F., jueves 28 de abril de 1988.

Mientras realizábamos la sesión de hoy, se acercó a mí - un compañero de la carrera. Me saludó y se quedó observando nuestro trabajo. Al terminar charlamos un poco y entre sus - comentarios hubo uno que llamó especialmente mi atención.

- Sabes, Marco, yo veo que les hace falta fuerza.
- ¿Fuerza? ¿Por qué lo dices?
- Pues yo te veo muy delgado,
- Bueno, creo que eso no es un indicador suficiente.
- Es que salta a la vista. Se ven lentos, sus brincos tienen poca altura. Te veo cansado.
- ¿En serio? No lo había notado.
- Mira, compara la forma de realizar los ejercicios entre Octavio y cualquiera de los gimnastas que están aquí.

Por primera vez en mucho tiempo me detuve a ver críticamente nuestro trabajo con respecto al de los gimnastas. En realidad Octavio se veía cansado y más delgado que cualquiera de los gimnastas. Se veía hasta un poco torpe.

Me fui pensando en esto todo el camino de regreso hasta la casa. ¿Qué estaba pasando? Debía existir algún error en el modelo de entrenamiento. Me senté durante un largo tiempo a revisar y pensar en el posible error que nos estuviera llevando en vez de a estar más fuertes y ágiles a todo lo contrario. Sin embargo el día de hoy no llegué anada en claro.

México, D.F., domingo 15 de mayo de 1988.

Esta mañana abrí el refrigerador sólo para observar reflejado en él, el vacío de mis bolsillos. Mientras desayunábamos las últimas porciones de avena, Blanca me dijo:

- Estoy harta de esto. Siempre desayunamos lo mismo. No quiero volver a ver una hojuela de éstas en mi vida.

Me quedé clavado en la silla y el desayuno me alimentó - menos que nunca antes. ¿Cómo queremos estar más fuertes si estamos subalimentados? ¿Cómo podemos esperar estar más ágiles?

- Necesitamos trabajo, Marco.

- Estamos trabajando.
- No es cierto. En cualquier trabajo te pagan y aquí no hemos visto un solo centavo en lo que va del año.

Blanca tenía razón, en mi locura por alcanzar un nivel - cada día más alto, había estado exigiendo cada vez más tiempo de entrenamiento y cada vez teníamos menos dinero. Estaba - exigiendo mucho de cada uno y ofrecía muy poco a cambio.

El pequeño altercado acerca de las hojuelas de avena me hizo reflexionar. Había llevado a "Camaleón" al "sobrentrenamiento" (en términos deportivos, se ilustra la evolución física de un atleta con una parábola en la cual se diseña el modelo de entrenamiento para que al llegar la fecha de la competencia, el atleta se encuentre en el punto más alto de la curva pues inevitablemente y aun cuando se mantenga el ritmo de trabajo, si la competencia se pospone, la condición física - del atleta comenzará a decaer siguiendo la curva descendente de la parábola. A esto se le llama "sobrentrenamiento" que quiere decir entrenar de más, llevar al cuerpo a un grado de desgaste negativo) por estar alargando cada vez más el objetivo particular de la fase. Al contemplar la posibilidad de los saltos mortales, me aferré a la idea de lograrlo sin importar que con ello se estaba alargando más delo conveniente la fase prevista para la acrobacia con el consiguiente desgaste físico, mental y económico del grupo.

Este es el error fundamental. Por ello nos vemos cansados y es que ya estamos cansados. Es necesario cambiar a una siguiente fase, exigir menos y dar la oportunidad para que cada uno busque ingresos por otro lado. Ser flexibles y condensar el tiempo de entrenamiento para que se aproveche más en menos tiempo.

Méxic , D.F., miércoles 31 de mayo de 1988.

Las sesiones de entrenamiento se han reducido a dos o tres por semana y de no más de hora y media de duración cada una.

Observando la necesidad de utilizar una nueva dinámica en las sesiones de entrenamiento (empleando malabares fundamentalmente) llegamos a desarrollar lo que he llamado "acciones lúdicas" (14).

Así, estamos fusionando dos o hasta tres tareas en un solo ejercicio. Llevamos una semana aplicando esta nueva dinámica de entrenamiento y hasta ahora nos ha dado excelentes resultados, además de que el cambio ha venido a renovar el interés de todos por asistir a las sesiones.

(14) Ver Constancia Gráfica...

En algunos países como Estados Unidos, la actividad atlética se regula y divide en cuatro ciclos o temporadas en las cuales el atleta practica distintas disciplinas deportivas - (fútbol en otoño; natación, basquetbol, lucha o gimnasia en invierno; atletismo en primavera y beisbol o carreras a campo - traviesa en verano). De esta manera el atleta trabaja distintas partes del cuerpo y de distinta manera; la dinámica de los entrenamientos es distinta una de la otra y evita por completo el riesgo de "sobrentrenamiento" a pesar de mantenerse activo a lo largo de casi todo el año.

Me parece importante comentar lo anterior para resaltar mi convicción de que es posible combatir el sobrentrenamiento de "Camaleón" sin necesidad de abandonar el trabajo por completo para dar un período de reposo pasivo. Estoy convencido de que el cambio de dinámica y la utilización del cuerpo de una manera distinta son la respuesta a esta cuestión.

El punto de la estabilidad económica aún está fuera de las posibilidades de "Camaleón" como grupo y tendrá que ser cubierto por cada individuo en particular.

México, D.F., miércoles 8 de junio de 1988.

La reducción en la carga de ejercicios y en el tiempo de

las sesiones ha probado ser una medida positiva. Ahora el en entrenamiento es más ligero y nos agota menos a nivel físico, - pero compromete más nuestros sentidos simultáneamente.

Esta fase del entrenamiento la realizamos afuera del gimnasio, en una zona provista de rampas inclinadas y escaleras, y en la pista de calentamientos de atletismo.

He buscado combinar las distintas habilidades con instintos elementales (seguridad, alimentación, etc.) para formar - acciones lúdicas.

Una de estas acciones es trepar por una rampa de piedra mientras se realizan malabares. El elemento de riesgo está - siempre presente pues se tiene que poner atención a pisar con cuidado y en línea recta mientras se cuida el no tirar lo que se tiene en las manos.

Esta acción representa un reto para el actor, además de obligarlo a perfeccionar su dominio de los malabares y su sentido del equilibrio.

Otra acción de la scric es trotar mientras se realizan - malabares. Aquí, el triple beneficio está en perfeccionar la técnica, fortalecer hombros, brazos y muñecas y ampliar las - posibilidades aeróbicas del actor.

Finalmente realizamos una acción que incluye mayor cantidad de elemento lúdico que las demás. La hemos llamado "cacería" y consiste en lo siguiente: se realiza por parejas, la "presa" y el "cazador". El primero tiene que recorrer un trayecto zigzagueante entre columnas o árboles mientras realiza malabares; el segundo, atado de los pies, tiene que alcanzar a su presa y quitarle el pañuelo que ella lleva colgando en el pantalón. La acción se realiza con la ayuda de un tambor. - Los actores pueden avanzar mientras se escuchan los golpes del tambor, cuando este calla, ellos se detienen.

Si la "presa" llega a la meta con pañuelo, es ella la ganadora; si el "cazador" le quita el pañuelo, él es el ganador.

Esta última acción incluye ya elementos de imaginación - además de los de control corporal y produce emociones derivadas de circunstancias ficticias. Además de ser un juego divertido.

Las acciones que estamos manejando en el entrenamiento - se refieren más al dominio de los malabares que al de la acrobacia. He decidido dejar por un tiempo a esta última ya que no es aplicable en los lugares en los que estamos presentándonos (pasillos de hospitales, salones con piso de cemento, etc).

Algo que es de vital importancia para "Camaleón" y que yo

había olvidado por completo es el elemento lúdico. Es necesario seguirnos divirtiendo con las sesiones, de lo contrario se pierde el interés y el aprovechamiento se reduce notablemente.

México, D.F., jueves 28 de julio de 1988.

Las horas de entrenamiento físico se han reducido cada vez más. Hoy iniciamos un tipo de entrenamiento totalmente distinto al que habíamos manejado durante estos siete meses.

Después de un pequeño calentamiento personal les dí una tarea escénica a cada uno de los actores: encontrar bajo qué circunstancias de la realidad cotidiana ellos realizarían ma labares.

Cada uno realizó su improvisación, sin embargo, ninguno llegó al objetivo del ejercicio. Tal vez la dificultad está en que hoy es la primera vez que tratamos de aplicar lo aprendido a una situación cotidiana. Me parece necesario profundizar en la justificación interna para realizar acciones de este tipo.

México, D.F., lunes 10. de agosto de 1988.

Decidí cambiar un poco mis planes ante los problemas que

han tenido todos los del grupo. Hoy comenzamos a trabajar - con ejercicios elementales de imaginación para prepararlos a un acercamiento más interno que físico a las improvisaciones.

Hasta ahora me doy cuenta de que en siete meses nunca - habíamos hecho ejercicios propiamente de actuación (imaginación, creatividad, etc.). Los había dado por descontado y sin embargo, a causa de este descuido ahora tenemos que trabajar un tiempo con este tipo de ejercicios antes de poder seguir adelante.

Todos ya han trabajado estos ejercicios antes; sin embargo, me parece que es bueno refrescar elementos como la imaginación para facilitar la fase de la biomecánica aplicada.

México, D.F., lunes 15 de agosto de 1988.

A los ejercicios de imaginación pasiva siguieron los de estimulación externa con reacciones activas de parte de los actores(15) y hoy iniciamos los de relación de parejas en base a una circunstancia dada.

Para este último utilizamos el ejercicio conocido como "A" y "B". El actor "A" está perdidamente enamorado del actor "B", y por alguna circunstancia que ellos tienen que jus

(15) Llamo ejercicios de imaginación pasiva a aquellos en los que los actores, después de un período de relajación y estando tendidos en el piso con los ojos cerrados, imaginan lo que dice el conductor del ejercicio sin reaccionar físicamente. Los de estimulación externa con reacción activa son aquellos en los que los actores reaccionan físicamente a los estímulos que les da el conductor del ejercicio.

tificar por separado, ambos han llegado temprano a la sesión de entrenamiento.

El actor "A" tiene que declarar su amor a "B". "B" es libre de corresponder o no a "A". Este ejercicio se realiza sin crear ningún personaje. Cada actor es él mismo con sus antecedentes y características particulares. Lo único que cambia es la circunstancia del enamoramiento y la de estar so los.

Utilicé este ejercicio por responder perfectamente a la propuesta de las acciones físicas de Stanislavski y buscando sobre todo un tipo de actuación muy cercana al comportamiento en la vida real. La esencia de este ejercicio está en que los actores tienen que estar abiertos a las propuestas de su compañero y reaccionar lo más sinceramente posible a los es tículos recibidos dando a su vez estímulos sinceramente emo tivos.

Sin embargo y a pesar de responder a mis objetivos de trabajo, las improvisaciones fueron un rotundo fracaso. El error está en que las circunstancias dadas no corresponden mucho a la situación real del grupo. Octavio y Noemí son pa reja, Blanca y yo también. Cuando puse a los primeros a im provisar, fue casi un juego para ellos, su relación no corres pondía a la de gentes que se hablan de amor por primera vez

y esto es lógico. Cuando cambié a Noemí por Blanca, surgió un gran bloqueo de parte de ellos pues tenían a sus respectivas parejas observando. Surgieron fricciones, los celos no se hicieron esperar y preferí terminar la sesión.

Me parece un error estresar una relación de trabajo que ha marchado tan bien durante estos meses. Necesito encontrar nuevas circunstancias que, respondiendo a los mismos objetivos, eviten los conflictos internos.

México, D.F., jueves 18 de agosto de 1988.

Pienso que si en lugar de improvisaciones trabajamos en base a una escena concreta, podemos obtener mejores resultados.

Hoy estuve revisando varias obras de teatro mexicano en busca de una escena que se aplique mejor a nuestras necesidades. Después de mucho buscar encontré algo, sin embargo, tengo que hacer una adaptación de la misma. Tal vez esto funcione.

México, D.F., viernes 26 de agosto de 1988.

Seguimos trabajando sobre la escena que adapté para "Ca

maleón". Ahora el conflicto central gira en torno a la precaria situación económica de un matrimonio joven que al tener una bebita se ve cada vez más marginado de los satisfactores más elementales. Todo esto empuja a la esposa a decidir abandonar a su marido. La escena se desarrolla en el momento en el que ella decide comunicarle al marido lo que va a hacer.

La situación planteada es muy cercana a nuestra realidad pero aquí la magnifico y con el elemento de la bebita la hago más extrema para provocar reacciones climáticas.

A pesar de los cambios, la premisa sigue siendo el buscar la mayor sinceridad posible de parte de los actores. Bloqueos como el "yo nunca llegaría a esto" o "nunca haría esto otro", han sido difíciles de superar; sin embargo, creo que ahora sí vamos por buen camino.

México, D.F., lunes 3 de octubre de 1988.

Hoy por fin, después de algunos días de estar midiendo y juntando los ahorros del grupo, pude comprar e instalar cuatro capas de bajo alfombra en el piso de la sala. Acomodé los muebles como antes y probé el grado de acojinamiento del piso. - El espacio es reducido pues el departamento es pequeño, sin embargo, me interesa experimentar en un lugar como éste.

Ahora que el grupo ha logrado una mayor sinceridad en la escena, quiero intentar fusionar este comportamiento con las habilidades adquiridas durante el entrenamiento. A partir de la próxima sesión vamos a incursionar en la fase de biomecánica aplicada. Confío en que esta vez alcancemos el objetivo - correspondiente a esta fase del entrenamiento.

México, D.F., viernes 7 de octubre de 1988.

Noemí, Blanca y Octavio han tenido muchos problemas con esta nueva fase del entrenamiento. Sincronizar el comportamiento extracotidiano con las reacciones tan intensas de la escena les ha provocado un gran conflicto. Si se concentran en la acción corporal, pierden el hilo de la escena. Si lo hacen en la escena pierden la exactitud corporal.

Me parece que el problema se encuentra en la manera de combinar ambas partes (comportamiento corporal y actuación). Teníamos la escena montada de una manera cotidiana; después - yo monté un trazo escénico coreográfico con paradas de manos, malabares, vueltas de carro y saltos. La justificación tenía que venir de cada uno de los actores. Sin embargo, ellos no encuentran una lógica a sus acciones. No me parece válido - darles yo mismo las justificaciones internas de la acción, además de que espero que ellos me propongan posibilidades en las

cuales se pueda apoyar lógicamente este tipo de actuación.

De cualquier manera y como primer hallazgo de esta fase, veo que la premisa de fundir lo extracotidiano del cuerpo con lo cotidiano de la actuación no puede cumplirse de una manera arbitraria, ni siquiera con actores previamente entrenados. - Aún aquí existe la lógica estímulo-reacción como ley fundamental del comportamiento actoral en escena.

México, D.F., miércoles 2 de noviembre de 1988.

Hoy, después de días y días de búsqueda infructuosa logramos armar una pequeña escena que cumple con el objetivo. La idea de la escena surgió de ver a Blanca y a Noemí calentando con los malabares y platicando sobre un chisme de no sé quién.

Ellas se comportaban extracotidianamente a nivel corporal (la acción de lanzar y cachar sus pelotas una y otra vez), pero a nivel emotivo y vocal, reaccionaban tan cotidianamente como puede ser el ver a dos mujeres chismeando acerca de una tercera.

Lo vi y me pareció tan irónico, tan elemental, tan sencillo que el recordar tantos meses de entrenamiento me pareció - una locura además de una pérdida de tiempo y energía. De todo

lo que entrenamos, de todo lo que aprendimos no aplicamos más que una pequeñísima parte. ¡Es increíble! anduvimos por el camino más largo para llegar a la meta.

Ví la escena y no pude más que quedarme clavado en la silla. Durante todos estos meses, durante todos estos años pensé que el alcanzar la meta sería un gran triunfo, algo así como una fiesta con bombo y platillo. Pero me quedé sentado - sin saber si estaba triste, contento, desilusionado o cansado.

Cuando le comenté al grupo que habíamos logrado armar una pequeña escena de biomecánica aplicada, todos sonrieron satisfechos, pero sin entender del todo lo que había pasado. Traté de explicarles, pero yo mismo no comprendía muy bien lo que acababa de suceder. Dí por terminada la sesión dándoles unas merecidas vacaciones a todos y con la promesa de explicarles detenidamente la situación en cuanto tuviera las conclusiones definitivas sobre la biomecánica aplicada.

c). Constancia gráfica del proceso de trabajo:

El proceso de entrenamiento, como quedó de manifiesto en el inciso anterior, fue totalmente particular de "Camaleón" y sus integrantes, por lo cual no debe tomarse como un modelo a seguir sino sólo como una muestra del trabajo propio del grupo.

Las primeras sesiones comenzaron con una Secuencia de estiramientos para calentar nuestros músculos y estar preparados para enfrentar el esfuerzo del entrenamiento sin peligro de una lesión. La misma secuencia se utilizó como proceso de enfriamiento y relajación al finalizar cada sesión variando - el tiempo y la intensidad de los ejercicios. Para el calentamiento, la intensidad fue mayor y el tiempo acelerado. Para el enfriamiento la intensidad baja y el tiempo lento.

Después del calentamiento, en cada sesión realizamos las posiciones de equilibrio precario cuyo objetivo principal fue el desarrollo del sentido del equilibrio; del sentido de seguridad en uno mismo y del fortalecimiento de la voluntad.

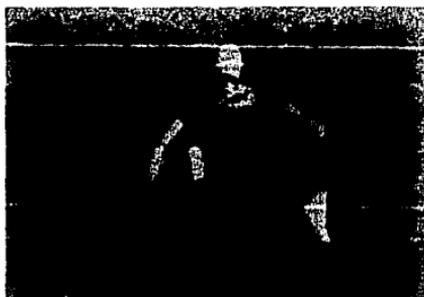
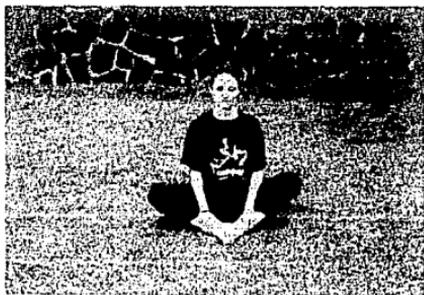
Con el paso del tiempo la dinámica del entrenamiento - evolucionó a un tipo de entrenamiento por circuito, en el cual todo el tiempo estábamos en movimiento. No había momentos de pausa o de descanso entre ejercicio y ejercicio, pues éstos -

se ligaban uno después del otro de una manera progresiva y ló-
gica. El objetivo central de este tipo de entrenamiento fue
el mejor aprovechamiento del tiempo de cada sesión y un mayor
desarrollo de la resistencia aeróbica del actor.

El último nivel de desarrollo al que llegamos en lo refe-
rente al entrenamiento físico fue las acciones lúdicas. Estas
consisten en combinar dos o más ejercicios enlazados por una
premisa imaginaria y que dan por resultado un juego que perfec-
ciona las habilidades adquiridas, el manejo de la imaginación
y la emoción. El objetivo de esta etapa final del entrenamien-
to físico fue vincular las habilidades adquiridas (acrobacia
y malabares fundamentalmente) al trabajo del actor.

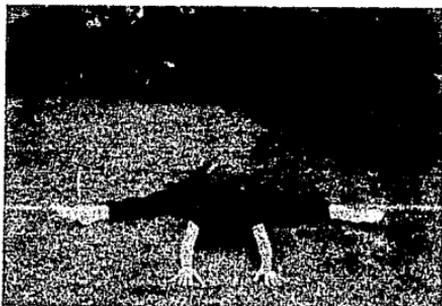
Para aquellos que deseen mayor información con respecto
al entrenamiento físico del actor, recomiendo la bibliografía
adicional que aparece al final de este estudio y que puede pre-
sentar elementos útiles a este respecto.

1.- Secuencia de estiramientos:



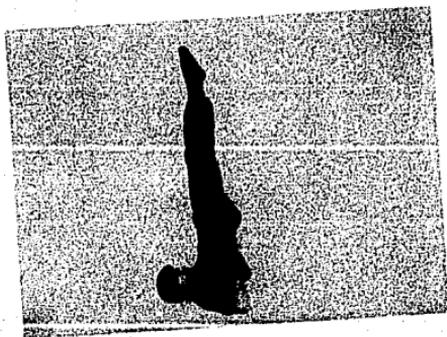
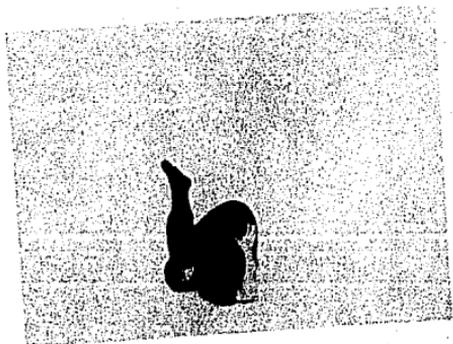
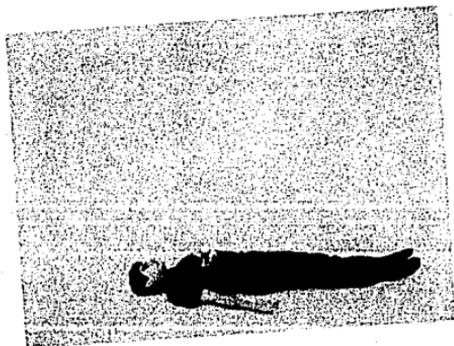


ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



2.- Posiciones de equilibrio precario:

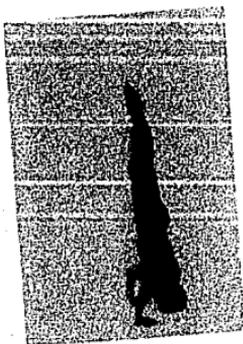
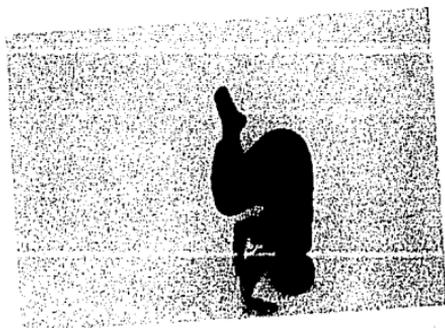
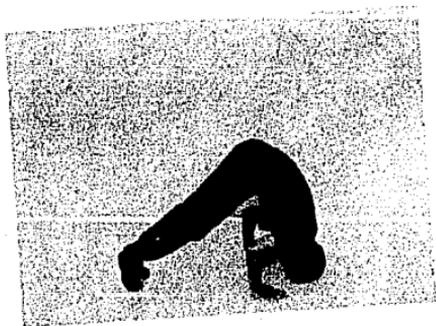
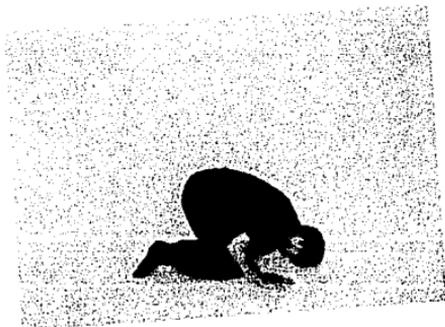
a). Vela



b). Gallo



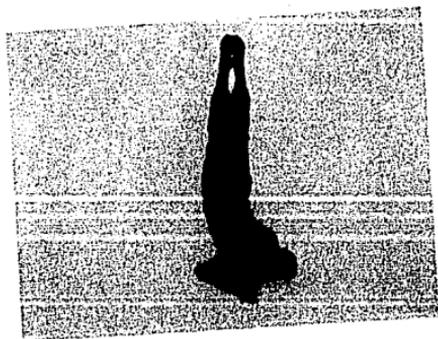
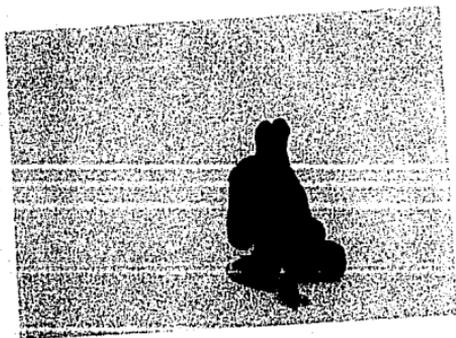
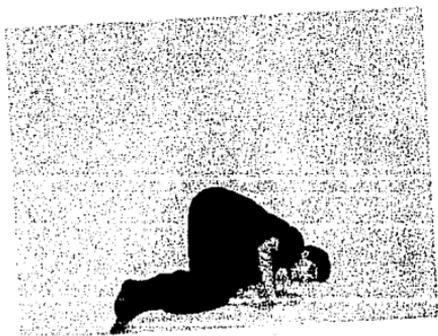
c). Parado de cabeza con apoyo de manos



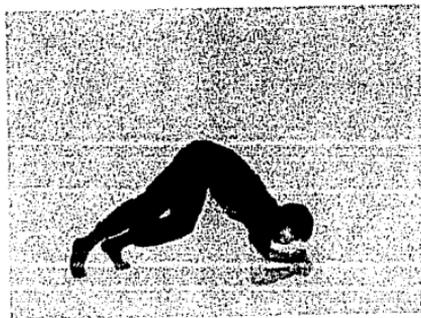
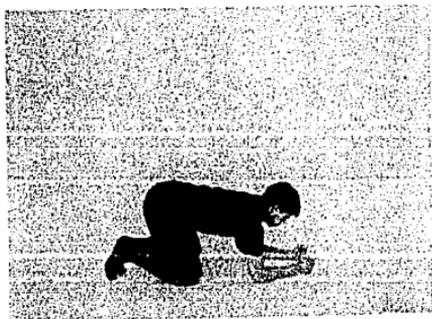
d) Parado de cabeza con apoyo de antebrazos



e) Parado de hombro



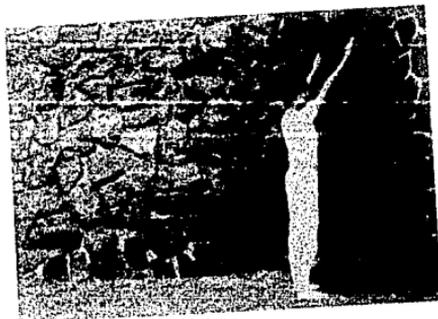
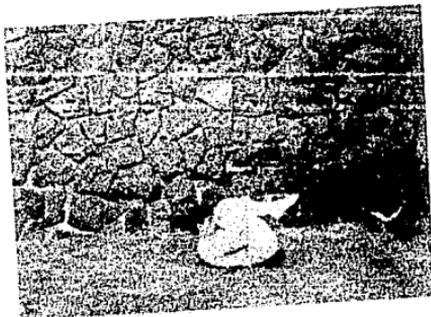
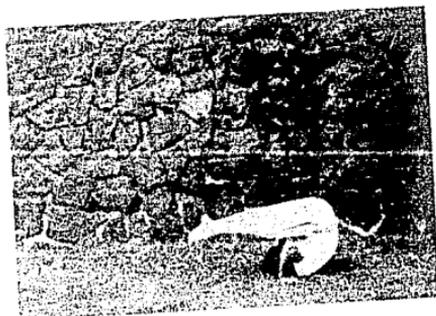
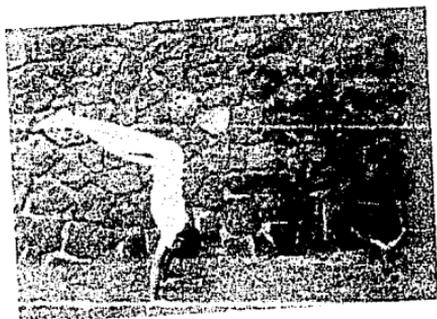
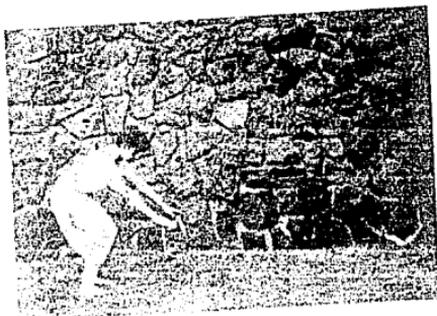
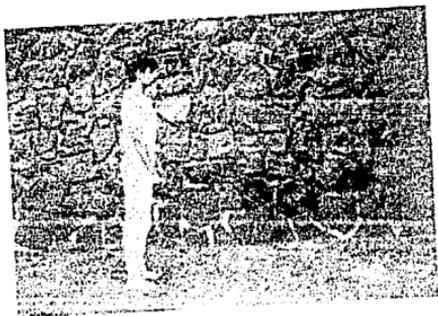
f) Parado de antebrazos



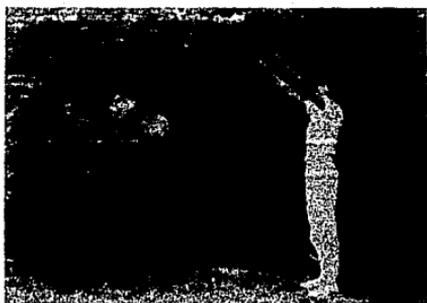
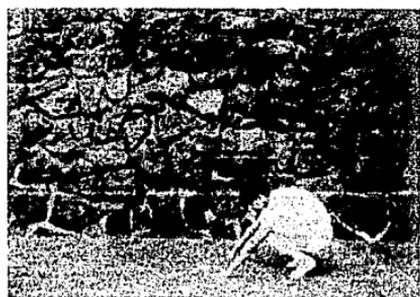
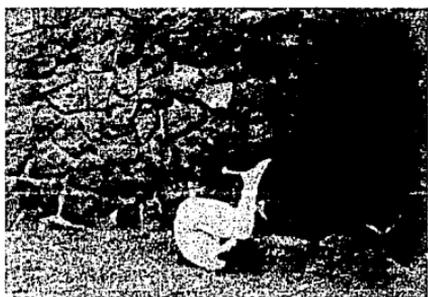
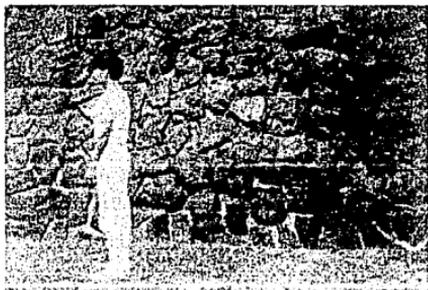
g) Parado de manos



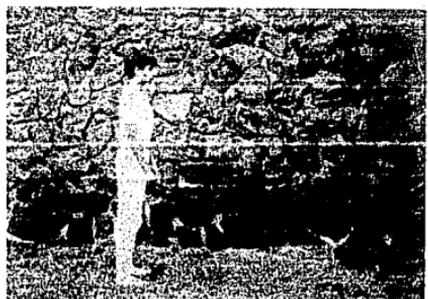
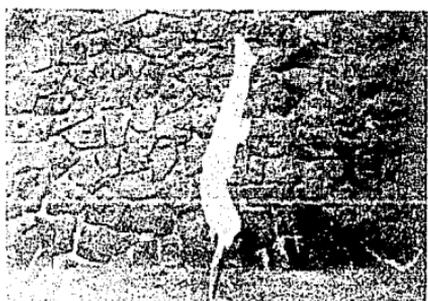
3.- Entrenamiento por circuito:
a) Rodada al frente



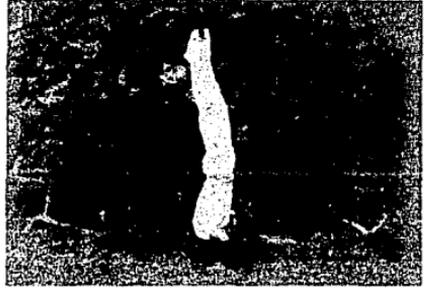
b) Rodada atrás



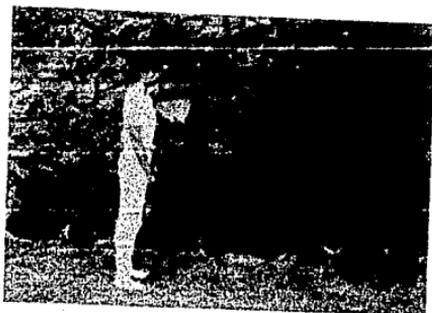
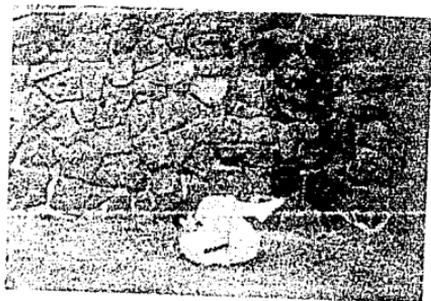
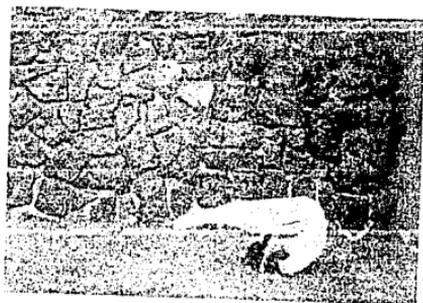
c) Rodada al frente con parado de manos



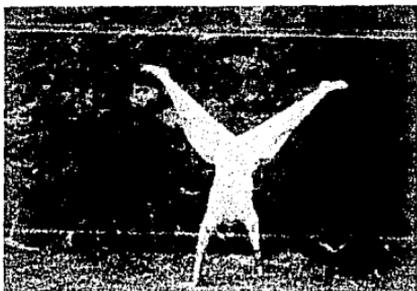
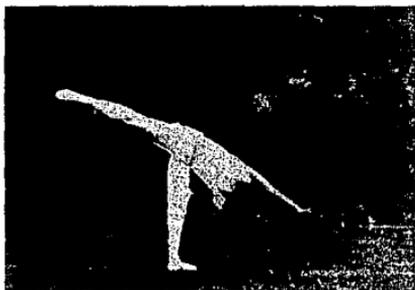
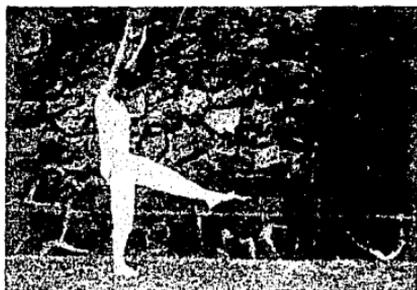
d) Rodada atrás con parado de manos



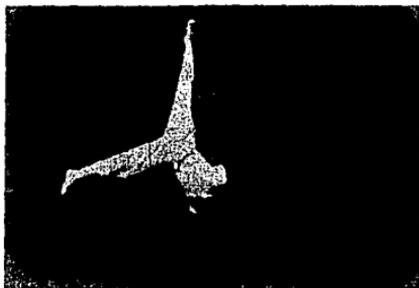
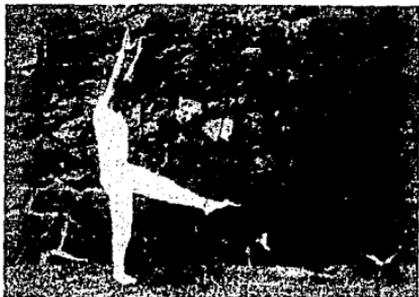
e) Salto de tigre



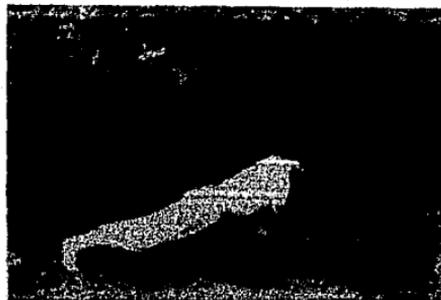
f) Vuelta de carro a dos manos



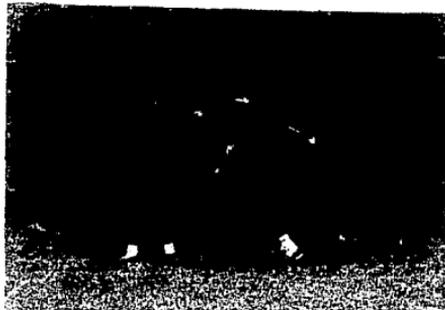
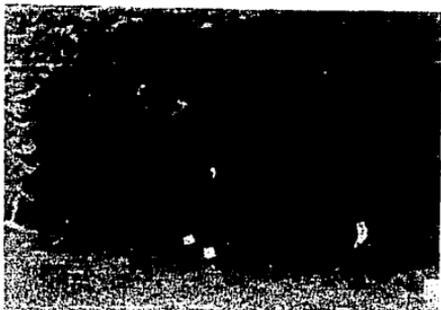
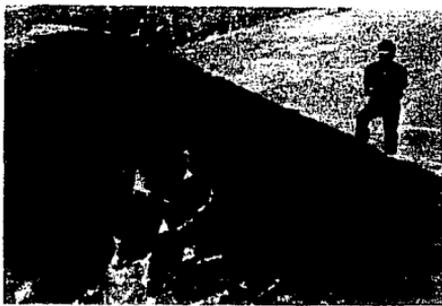
g) Vuelta de carro a una mano



h) Abdominales y lagartijas



4.- Acciones lúdicas



TERCERA PARTE

CAPITULO V

LA BIOMECANICA APLICADA

CONCLUSIONES ACERCA DE UNA EXPERIENCIA TEORICO-PRACTICA TEATRAL

El presente capítulo fue redactado nueve meses después - de la fase de biomecánica aplicada. Era necesario asimilar correctamente los resultados para poder llegar a conclusiones válidas con respecto al objetivo de esta fase que se refiere a ridentificar los principios de la biomecánica aplicada.

Durante este lapso, "Camaleón" ha seguido trabajando como grupo en guarderías, hospitales, bibliotecas, centros culturales y teatros. Sin embargo, el ciclo que se inició conmigo en 1985 y con "Camaleón" en 1988, sólo puede cerrarse con la publicación de estas conclusiones, sin las cuales el proceso que es fundamento y base creativa del grupo y mío carece de sentido.

a). Observaciones con respecto al montaje de 1985:

Hace algunos días revisando entre un montón de papeles, encontré el libreto que se utilizó para el montaje de "Despertar de Primavera" en 1985 (con cuatro años de por medio, cuartillas y cuartillas de información teórico-histórica y once meses de experiencia práctica, lo que en 1985 era oscuro y diffi

cil hoy aparece ante mis ojos como algo lógico y elemental).

Leí el libreto y descubrí que la adaptación fue poco afortunada y que los diálogos tienen escaso contacto con el habla cotidiana de los adolescentes mexicanos. Por tal motivo, la identificación con el personaje era difícil. Asimismo, las costumbres reflejadas en la obra son tan lejanas a las nuestras - que es muy posible que el actor se confunda y dé interpretaciones erróneas de las situaciones.

A este respecto, veo que si el objetivo era la identificación del actor con el personaje para así buscar una mayor sinceridad emotiva(1), se debió partir de una adaptación de la obra que fuera más accesible y cercana para los actores.

Otro punto decisivo fue que el proceso de montaje se centró en el trabajo corporal y nunca se prestó la debida atención a la caracterización de los personajes y a la sinceridad emotiva(2).

A la luz de estos cuatro años me doy cuenta de que estos detalles tan elementales fueron decisivos para el resultado final de mi actuación en el montaje.

(1) Ver capítulo II, inciso "b",
 (2) Ver capítulo III, inciso "a",

Sé que estas brevísimas consideraciones con respecto al montaje de 1985 pueden parecer gratuitas, pero para mí es importante el descubrir por qué significó un golpe tan fuerte y de tanta trascendencia en mi trabajo posterior. Estas consideraciones me las debía a mí mismo desde hace algún tiempo.

Ahora bien, después de esta brevísima revisión acerca - del montaje detonador de todo este estudio, veamos si el modelo de entrenamiento aplicado con "Camaleón" fue realmente lo más indicado para capacitar al actor en la biomecánica aplicada.

b). Conclusiones acerca del modelo de entrenamiento:

Basta observar el diario de trabajo de 1988 para percatarnos de que el tiempo del entrenamiento de esos once meses se dividió en tres partes fundamentales:

1. Entrenamiento físico . (7 meses)
2. Sinceridad emotiva (3 meses)
3. Fusión de las anteriores (un mes)

Existió un fuerte énfasis en el entrenamiento físico, - sin embargo, se le concedió también importancia a la sinceridad emotiva del actor y a la combinación armónica de ambas.

El modelo tuvo varios errores y carencias como puede - - apreciarse en el diario de trabajo; sin embargo, el error fundamental fue la falta de claridad con respecto a lo que debía obtener al final de cada fase de la experiencia y al tiempo - que debía emplear en cada una de ellas. Me dejé seducir por - los logros. Quería que todo el grupo hiciera saltos mortales pero sin tener una idea clara de cómo utilizar tal salto posteriormente en una escena concreta, pues no tenía ninguna escena.

Es cierto que al final se cumplió con el objetivo de capacitar al actor para la biomecánica aplicada, pero también se desperdició mucho tiempo y energía por esta falta de claridad en los objetivos particulares del entrenamiento.

Por tal motivo, el proceso fue lento. Pero centrando la atención en un montaje específico, ese tiempo puede reducirse sustancialmente pues nos concretaríamos a los ejercicios a utilizar en el montaje.

Entonces, puedo concluir que el modelo de entrenamiento no fue el más adecuado. Pero una vez señalados los errores fundamentales, se puede elaborar uno más eficaz y funcional para las necesidades específicas de un montaje concreto.

Por otro lado, aunque en la sesión del 2 de noviembre de 1988(3) habíamos dado en el clavo, no quedé del todo satisfe--

(3) Ver diario de trabajo.

cho; era necesario saber cómo y por qué la biomecánica aplicada era posible para poder utilizarla las veces que se requiriera con un fundamento teórico y no como producto del azar.

Entonces regresé a los libros para buscar información. - Así llegué a los principios de la biomecánica aplicada.

c). Principios elementales de la biomecánica aplicada:

Ugo Volli, miembro del equipo de Eugenio Barba en el ISTA (International Scholl of Theatre Antropology), escribe un interesante estudio acerca de las técnicas del cuerpo (incluido en el libro "Anatomía del actor") (4).

Volli sostiene que las técnicas del cuerpo pueden dividirse en cotidianas y extracotidianas(5), pero también en técnicas públicas y en técnicas personales. Las primeras son aquellas en las cuales se requiere estar presente ante testigos, aun cuando no exista comunicación o intercambio con ellos y están culturalmente reguladas. Las personales son actividades que están fuera de la vida cotidiana "normal" de los miembros de una cultura, pero que pueden ser un trabajo diario de alguien o hasta su actividad principal y sobre todo son actividades privadas o hasta de secreto.

(4) Cf. Barba, Eugenio. Nicola, Savarese. Anatomía del Actor. México. SEP. INBA. Universidad Veracruzana, GEGSA, ISTA, 1988. pp. 200-205.

(5) Ver capítulo I, inciso "a".

En estas últimas, que son las más afines a mi investigación, se incluyen como ejemplos el entrenamiento de un atleta, la meditación de un monje, y el entrenamiento de un actor, entre otros.

Ahora bien, ¿qué relación tiene todo esto con mi investigación? Veamos, si quiero presentar una escena realista en la cual exista un comportamiento corporal extracotidiano, tengo que justificar tal comportamiento de acuerdo a una lógica realista y la primera posibilidad que tengo es justificar tal comportamiento en base a las técnicas personales de que habla Volli. Veamos un ejemplo:

Supongamos que a través de una cuarta pared imaginaria, podemos ver la vida íntima de un cirquero. Este hombre se encuentra practicando una rutina de acrobacia. Llega su mujer y le dice que acaban de quedarse sin empleo. El hombre la escucha, la frustración se refleja en su rostro y sin decir palabra, reanuda con redoblado ímpetu su rutina.

Esta primera posibilidad (de las técnicas personales) - representa una justificación bastante sólida que le permite al lector reaccionar naturalmente, aún a pesar de su comportamiento corporal extracotidiano.

La segunda posibilidad es que el comportamiento del per-

sonaje pierda toda lógica con respecto a la realidad y se ubi que así, en los terrenos de la locura o la embriaguez. Veamos un ejemplo:

Un hombre pierde la razón a consecuencia de un fuerte - trauma psicológico y se cree un ave. Su hermana lo visita y lo encuentra con la postura y movimientos de un ave. Ella tra ta de hablarle, de hacerlo entrar en razón, grita, llora. El hombre la ve con ternura y una lágrima se escurre por su mejilla, pero es incapaz de pronunciar palabra.

En esta posibilidad (de la locura o embriaguez), la esce na sigue siendo realista y sinceramente emotiva a pesar del - comportamiento extracotidiano del personaje.

La última posibilidad que encuentro, se refiere a que la escena que estamos presenciando se sitúe en algún lugar del - tiempo o del espacio donde la cultura corporal de los indivi duos sea muy distinta de la nuestra. Pongamos un ejemplo:

En una extraña civilización situada en el futuro, la hu manidad ha logrado construir colonias en el espacio. La gente vive en modernos edificios multifamiliares provistos de grave dad artificial, pero ahí, como en los actuales edificios de la ciudad, escasean los servicios. En lugar de faltarles el agua

se quedan sin gravedad artificial durante algunas horas al día. Este simple detalle desencadena todo un comportamiento corporal extracotidiano que responde a la falta de peso del cuerpo. Las acciones cotidianas continúan, pero el comportamiento corporal cambia radicalmente.

Para esta última posibilidad (de la cultura corporal distinta), es importante proporcionar al público los antecedentes necesarios que lo ubiquen en la lógica de esa realidad.

Estos son sólo tres ejemplos de los muchos que pueden darse bajo las tres posibilidades que nos presenta la biomecánica aplicada.

Luego entonces, y para sintetizar, la regla fundamental para que el actor pueda combinar armónicamente el comportamiento corporal extracotidiano con la sinceridad emotiva de la actuación naturalista o realista, está en la correcta justificación que haga de su comportamiento y tal justificación puede darse en tres sentidos:

- 1). Las técnicas personales
- 2). La locura o la embriaguez
- 4). La cultura corporal distinta

d). La tercera tendencia de actuación, ¿un eslabón perdido?

Ahora que pudimos comprobar la existencia de la biomecánica aplicada y sus principios fundamentales, veamos si ésta representa una tercera tendencia de actuación que no sea ni formal ni vivencial(6).

Analicemos los tres ejemplos: ¿puede el actor acercarse a los personajes descritos con una tendencia formal? Sí, y las escenas saldrán bien. Ahora, ¿puede el actor acercarse a los personajes con una tendencia vivencial? También, y las escenas saldrán bien. Finalmente, ¿puede el actor acercarse a los personajes con alguna otra tendencia?

He revisado varias veces esta pregunta y no encuentro ninguna otra manera de acercamiento a los personajes. Haga lo que haga, siempre caerá en una tendencia formal o en una vivencial.

Luego entonces, ¿la tercera tendencia de actuación no existe? De acuerdo a la experimentación que realicé con "Ca maleón" y a los resultados obtenidos, llegué a la conclusión de que no existe. Sin embargo, el camino queda abierto para quien desee aventurarse en la búsqueda de ese eslabón perdido.

(6) Ver capítulo II, inciso "b".

e). Comentario final:

Siempre al final de cualquier trabajo es importante mirar atrás, revisar si nuestros objetivos iniciales se cumplieron y hacer un balance global de todo el proceso.

Los objetivos centrales fueron: identificar la biomecánica de Meyerhold; la biomecánica aplicada y los principios de esta última. Estos tres objetivos se han cumplido a lo largo del estudio y por lo tanto, el balance global del trabajo es positivo. Sin embargo, me parece indispensable en esta parte profundizar en los resultados obtenidos.

Primero es importante observar cómo afecta la biomecánica aplicada a la actuación tradicional.

En este sentido, creo que la biomecánica aplicada afecta más claramente a la actuación tradicional en dos elementos principalmente. El primero es la emisión de la voz. El actor de teatro tradicional que utiliza su cuerpo de una manera muy cercana al comportamiento corporal cotidiano, también emplea su voz de una manera muy cercana al empleo que se le da en la vida cotidiana.

De acuerdo a las investigaciones de Grotowski(7) con los resonadores fisiológicos(8), el actor tradicional emplea sólo un número limitado de éstos.

Ahora bien, si el actor tiene que hablar estando de cabeza o en alguna otra posición extracotidiana, la emisión de la voz se verá afectada por este cambio corporal. Entonces el actor muy probablemente se verá en la necesidad de utilizar otro tipo de resonadores para mejorar la claridad y potencia de su voz. Por lo tanto, el empleo de la biomecánica aplicada afecta a la emisión de la voz del actor.

El segundo elemento de la actuación tradicional que se ve afectado es la respiración, pues al estar tan estrechamente ligada a la emisión de la voz, varía por la utilización de posturas extracotidianas y de la acrobacia. El mismo Grotowski dice lo siguiente:

La respiración total(9) es la más efectiva para el actor. Sin embargo, (...) El actor puede practicar distintos tipos de respiración ya que las acciones diversas, las dis

- (7) Grotowski, Jerzy (1933) Director de teatro polaco, creador con Ludwik Flazen del Teatro Laboratorio de Opole (1959) posteriormente trasladado a Wrocław, Polonia (1965). Creador de la técnica "negativa" del actor que propone, a la inversa de casi todas las formas de entrenamiento actoral, quitarle al actor sus bloqueos en lugar de proveerlo de habilidades.
- (8) Término subjetivo empleado por Grotowski que se refiere al poder de amplificación del sonido producido por el actor gracias a la compresión de la columna de aire en una parte determinada del cuerpo. Grotowski distingue cinco resonadores fundamentales: el de la cabeza; el del pecho; el nasal; el de la laringe y el occipital.
- (9) Parte superior del tórax y el abdomen.

tintas posiciones y las acciones físicas (la acrobacia, por ejemplo) exigen una forma de respiración distinta de la total(10).

Entonces, el actor que participa en un montaje de biomecánica aplicada debe dominar varios tipos de respiración y emplear el que mejor se aplique para cada posición, salto o acción física. En este sentido, hay tres tipos fundamentales de respiración(11): la abdominal, la pectoral y la total. De estas posibilidades el actor debe emplear la más cómoda y útil para cada necesidad.

Por otro lado, es necesario aclarar que, al igual que la biomecánica de Meyerhold, la biomecánica aplicada no es una técnica de actuación. Es simplemente el resultado de la combinación de dos tipos de comportamiento (el extracotidiano y el cotidiano) en el actor. Esta combinación se emplea con muy poca frecuencia y algunos piensan que no puede darse. Sin embargo, el presente estudio comprueba que tal combinación es posible.

La biomecánica aplicada, a su vez, siempre quedará in-

(10) Grotowski, Jerzy. Hacia un teatro pobre. México. Siglo XXI Editores, S.A. 1981, p. 111.

(11) Cf. Ibid. pp. 110, 111.

mersa dentro del realismo o del naturalismo dependiendo de las necesidades del director y las tendencias personales de los actores que participan en el montaje.

Finalmente pienso que la gran cantidad de obstáculos que tuvimos que salvar para la realización de este estudio responden a una razón fundamental: a esta sociedad todavía le es ajeno y extraño el trabajo actoral y más aún el de las investigaciones escénicas. Entonces es necesario difundir cada vez más este tipo de trabajo, hacer a un lado los mitos que se han creado en torno a esta actividad y colocarla en su justo lugar dentro de la sociedad. Para ello es necesario que nosotros mismos colaboremos, bajando de nuestras nubes, justificando nuestras propuestas escénicas con argumentos sólidos, concretos y producto de una investigación fundamentada y no sólo nacida de la "inspiración" momentánea.

Así podremos trabajar en un terreno más fértil y con redoblado entusiasmo en busca de un mejor actor, para un mejor teatro, en una sociedad más justa, equilibrada y armoniosa. Porque un pueblo sin teatro, es un pueblo que ha perdido la conciencia de su cultura y entonces es un pueblo dominable.

México, D.F., 8 de noviembre de 1989.

BIBLIOGRAFIA

- Aslan, Odette. El actor en el siglo XX. Barcelona. Editorial Gustavo Gil, S.A. 1979.
- Barba, Eugenio. Nicola Savarese. Anatomía del actor. México. SEP/INBA/Universidad Veracruzana/GEGSA/ISTA. 1988.
- Berthold, Margot. Historia social del teatro. T. 1 Madrid. Ediciones Guadarrama, 1974.
- Cardona, Patricia. Danza Moderna, los precursores. Cuadernos de Danza. T. 1 México. UNAM. 1980.
- Escuela de plástica dinámica. Cuadernos del CID Danza # 2. México. CID/Danza, 1985.
- Grotowski, Jerzy. Hacia un teatro pobre. México. Siglo XXI - Editores, S.A. 1981.
- Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo. T. 2 Barcelona. Juan Flors Editor, 1961.
- Hesse, José. Breve historia del teatro soviético. Madrid. - Alianza Editorial, 1971.
- Mendoza, Héctor. "Actuar" en Teoría y praxis del teatro en México. (Selección y notas de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos). México. Grupo Editorial Gaceta, 1982.
- Meyerhold, V. El actor sobre la escena. (Introducción y notas de Edgar Ceballos) México. UAM-Editorial Gaceta, 1986.

- Serrano, Raúl. Dialéctica del trabajo creador del actor. México. Editorial Cártago, 1982.

- Stanislavski, C. Manual del Actor. (Recopilación alfabética de consideraciones concisas sobre los aspectos de la actuación hecha por Elizabeth Reynolds Hapgood). México. Editorial Diana, 1983.

BIBLIOGRAFIA ADICIONAL

- Acosta R. Fernando. Gimnasia acrobática, pirámides humanas. México, Editorial Pax México, 1987.
- Barba, Eugenio. Las islas flotantes. México. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1983.
- Gladman, George. Medicina deportiva (Nociones para entrenadores y atletas). Barcelona. Editorial SINTES, S.A. 1974.
- Manual autodidáctico sobre las artes marciales chinas. Beijing. Editorial Gloria Matutina, 1986.
- Meyerhold, V. Teoría teatral. Colección Arte, Serie Teatro # 3. Madrid, Editorial Fundamentos, 1982.
- Meyerhold, V. Textos teóricos. (Selección y notas de Juan Antonio Hormigón) Dos tomos. Colección de comunicación. Madrid. Alberto Corazón Editor, 1972.
- Rameau, P. El maestro de danza. México. UAM, 1981.
- Stanislavski, C. La construcción del personaje. Madrid. Alianza Editorial, 1980.
- Stanislavski, C. Cómo se prepara un actor. La Habana. Editorial Arte y Literatura, 1982.