



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



BASES METODOLÓGICAS DE ENTRENAMIENTO ACTORAL PARA ABORDAR EL MONTAJE "LA MOZA DE CÁNTARO" CON ESTUDIANTES DE ACTUACIÓN DE TERCER AÑO DE LA ENAT

INFORME ACADÉMICO QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO PRESENTA SANDRA EDITH MUÑOZ CRUZ

ASESOR:
LIC. IGNACIO ESCÁRCEGA RODRÍGUEZ

SINODALES:
LIC. NÉSTOR LÓPEZ ALDECO
LIC. FIDEL MONROY BAUTISTA
LIC. FERNANCO MARTÍNEZ MONROY
LIC. FERNANDO CARRASCO VÁZUEZ

OTOÑO 2004



COORDINACIÓN DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO





Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

A Carolina Cruz, por la vida.
A Ignacio Escárcega, por la visión del hecho teatral.
A Marcial Salinas....¡por supuesto!

...Y a la memoria de Miguel carranza.

“...El actor debería ser reconocido como tal sólo si es capaz de justificar en la práctica su constante búsqueda de sentido y un nuevo valor de su arte...”

(Eugenio Barba, *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*)

“Ritmo es la huella de una energía”
(Sergio Cárdenas, *director de orquesta, durante “Curso de dirección coral” en el Conservatorio Nacional de Música, 2003*)

“...El training es conocimiento, el conocimiento es poder. ..Y para una persona tener acceso al saber-espectáculo es a la vez un privilegio especial y un riesgo peligroso...”

(Richard Schechner, *The performer: training interculturally*)

BASES METODOLÓGICAS DE ENTRENAMIENTO ACTORAL PARA
ABORDAR EL MONTAJE “LA MOZA DE CÁNTARO” CON
ESTUDIANTES DE ACTUACIÓN DE TERCER AÑO DE LA ENAT

I.	Introducción.....	3
II.	Características del texto dramático “La moza de cántaro”, de Lope de Vega.....	11
III.	Estudios de estilística actoral en el tercer año de la ENAT.....	19
IV.	Programa de trabajo y desarrollo de Metodología.....	24
V.	Resultado en la puesta en escena.....	45
VI.	Conclusiones.....	48
VII.	Apéndice	51
VIII.	Bibliografía.....	56

I. INTRODUCCIÓN.

1.1 . CONTEXTO

El presente informe es el resultado de un año de experimentación y trabajo ocurrido durante el ciclo escolar 2001-2002 en que tuve la oportunidad de desempeñarme como adjunta del maestro Ignacio Escárcega dentro de la materia "Práctica escénica" que él impartía a estudiantes de tercer grado de la ENAT (Grupo 3-3 de la Escuela Nacional de Arte Teatral, CNA) .El trabajo que realicé consistía básicamente en elaborar una base de entrenamiento que ayudara a los alumnos a acercarse a la interpretación de un texto del periodo conocido como "Siglo de oro español". La materia de "Práctica escénica" consta de 3 sesiones por semana, de tres horas cada una. La parte del entrenamiento propuesto oscila entre los 50 y 90 minutos, dependiendo del grado de complejidad de los ejercicios.

Al inicio del curso, el maestro Ignacio Escárcega me pide observar el desempeño de los alumnos durante un mes (1^a a 4^a semanas) con el fin de detectar la dinámica de trabajo del grupo (aciertos y carencias dentro de su desempeño como equipo de trabajo) y las necesidades individuales. Me pide pensar en un entrenamiento que incluya además del trabajo físico el trabajo vocal, preferentemente juntos y no en dimensiones separadas uno de otro. Durante este primer mes el maestro Escárcega propone desarrollar los siguientes ejercicios:

- Calentamiento físico y vocal, de manera libre (Lo usual en el grupo son ejercicios gimnásticos de fuerza y resistencia como correr, saltar, abdominales, etc. y ocasionalmente algunas secuencias acrobáticas que incluyen parado de manos, arcos, y saltos de tigre.

No hay relaciones entre ellos durante esta etapa y casi nunca ocurre el factor vocal).

- “El director de orquesta corporal”. Todos en círculo y uno al centro (el director) que va guiando -primero sólo con brazos, luego con piernas y finalmente con todo el cuerpo- los movimientos que deben hacer los que están en el círculo. La música sufre cambios bruscos en cuanto a metro y cadencia, de tal modo que el director tiene que tratar rápidamente de adaptar su movimiento corporal a los cambios propuestos.
- Dividir al grupo en “A” y “B”. Aprender el siguiente diálogo.

1A. *¿Es posible que procures*

todas las horas mi muerte?

1B. *¿Por qué vienes desafortunado?*

2A. *Por tu trato y tus locuras.*

Los alumnos deberán repetir el diálogo mientras realizan la siguiente secuencia corporal:

“B” en cuatro patas. “A” se para de manos muy cerca de “B” mientras dice el texto 1, “B” contesta y “A” cruza sobre la espalda de “B” realizando un arco con la espalda, se pone de pie y sale de la posición. Ese es su tiempo para decir el texto 2.

Se pide a los alumnos tratar de decir el texto con alguna intención precisa en tanto a su concepción de relación con “B”

- Improvisación de ronda. Poner números. 1 y 2 están en escena y se interrelacionan. Cuando 1 lo decide sale de escena y es el momento en que entra 3, se relaciona con 2, hasta que éste decide salir y entra 4 y así sucesivamente. Se les pide pensar en un parque público y desarrollar un personaje que pueda transitar por ese espacio. No se puede articular lenguaje verbal, sólo corporal. Hay música que cambia de ritmos cada determinado tiempo y que se pretende influya en sus relaciones.

- Paralelamente se les ha pedido que trabajen las siguientes escenas de la obra "el Burlador de Sevilla" de Tirso de Molina:

- Monólogo de Tisbea, Jornada primera, escena sexta.
 - Tisbea, Catalinón y Don Juan, Jornada primera, escenas séptima y octava.
 - Monólogo de Batricio, Jornada tercera, escena primera.
 - Aminta , Don Juan, Jornada tercera, escena séptima.
- Todos tendrán que trabajar un monólogo y una escena con otro.

Al final de esta primera etapa de observación de mi parte, pude detectar los siguientes problemas:

-El grupo (constituido por doce alumnos), estaba subdividido en 3 diferentes conjuntos que tenían problemas para relacionarse entre sí, aún desde la etapa del calentamiento.

-En la mayoría de los alumnos, la inflexión con la que interpretaban el verso, no dejaba ver con claridad la idea que estaban desarrollando en su personaje. Los problemas iban desde inicios o finales de frase desmayados hasta un "rengloneo" del texto, que en ocasiones daba lugar a que el texto sonara "cantado"

-Aunque todos intentaban la construcción de un estado de ánimo previo a la escena, a medida que ésta transcurría fragmentaban el avance emotivo, y se topaban con problemas para relacionarse con el otro; sin embargo cuando se les planteaban ejercicios de interrelación sin texto entre los personajes de la obra de Tirso, había mucha más claridad y fluidez que cuando afrontaban la misma escena acompañada del verso.

-Al enfrentarse a la escena con texto, les era difícil afrontar las transiciones rítmicas del mismo y casi siempre había saltos bruscos, lo que contribuía aún más a la fragmentación de la progresión escénica.

Ante estas observaciones, la propuesta de entrenamiento debía ir encaminada hacia tres puntos principales:

- La constitución de un grupo de trabajo armónico (eliminación de subgrupos).
- El entendimiento orgánico del ritmo.
- La justificación del verso como producto del desarrollo estilístico de un personaje determinado, sin olvidar todos los puntos técnicos que ellos estaban adquiriendo de manera paralela en la materia de "Interpretación verbal"

1.2. FUENTES

Cuando cursaba el último año de la carrera en Literatura Dramática y Teatro y empecé a trabajar como actriz, notaba que me era muy difícil lograr el punto de vinculación entre los elementos teóricos adquiridos y la práctica escénica. En 1994, actuando en una obra de corte realista, percibía que mi cuerpo no respondía adecuadamente a lo que mi mente y espíritu estaban tratando de expresar. En ese mismo año, audicioné para participar dentro del montaje "*Los encantos de la culpa*" de Calderón de la Barca, bajo la dirección del maestro Ignacio Escárcega. Dos meses antes de iniciar la fase de montaje, se nos obligó a los actores a participar en sesiones diarias de entrenamiento acrobático, pues la puesta en escena requeriría de este tipo de habilidades. En ese entonces no entendía porqué, ni cómo, pero el hecho era que el realizar ese tipo de entrenamiento, influía directamente (y para bien) en mi desempeño actoral dentro de la obra realista.

Desde entonces y no sólo como parte de mi formación profesional como actriz si no también dentro de mi desempeño docente, he entendido que el entrenamiento en los actores es un factor importantísimo para el correcto desarrollo de la ficción. Por supuesto que

este descubrimiento no es nada nuevo, el mismo Stanislavski creía en un entrenamiento positivo, indispensable para los actores, compuesto de ejercicio de distintos tipos, ligados por un fin común:

"...El entrenamiento expresivo del cuerpo...incluye la gimnasia, el baile, la acrobacia, la esgrima, la lucha, el boxeo, todos los aspectos del entrenamiento físico. Sus facultades de expresión como artista serán probadas hasta el límite por los ajustes que deba hacer en relación con otros actores en el escenario. Por esta razón usted debe proporcionar una preparación adecuada a su cuerpo, su cara y su voz...Espero que esto lo hará consciente de la necesidad de sus ejercicios de cultura física, baile, esgrima y entonación de la voz..." (1)

Meyerhold, director, actor, teórico, contemporáneo de Stanislavski, fundador del Octubre Teatral y quien desarrolla las bases de un estilo musico-pantomímico-burlesco (biomecánica), no concebía a un actor que no tuviera las siguientes características:

- a) desarrollo de la capacidad de excitabilidad refleja y
 - b) perfeccionamiento físico como requerimiento indispensable para la interpretación,
- y a este respecto apunta:

"No crean ustedes que el actor pasea por la calle, inspirándose y después sube al escenario. Hay que entrenar el movimiento, entrenar el pensamiento y entrenar la palabra..." (2)

-
1. Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*; pag. 85
 2. Meyerhold, *El actor sobre la escena*; pag. 59

Jerzy Grotowski, creador del teatro laboratorio en 1959 y cuyos conceptos han influido grandemente en la gente de teatro de todo el mundo, señala:

"...años de trabajo y ejercicio especialmente elaborados para ello (mediante un entrenamiento vocal, plástico y físico, se guía al actor para que logre el punto exacto de concentración) permiten a veces que se descubra el inicio del camino..." (3)

Marco de Marinis, uno de los más importantes estudiosos del quehacer teatral, apunta:

"Los ejercicios desempeñaron siempre una labor muy importante dentro del teatro Laboratorium. Por medio de los ejercicios el actor se capacitaba para la artificialidad y la elaboración formal, aprendiendo antes que nada a superar los límites del "seudorealismo" de lo cotidiano...para tender después a aquella expresividad física total..." (4)

Por mi parte, he tratado de ampliar mi formación profesional tomando diversos cursos de entrenamiento físico y vocal (diseñados o no para actores). Dos de ellos fueron cruciales para el desarrollo de la metodología aplicada en este trabajo:

- "Cuerpo y ritmo" impartido por el maestro catalán Rubén Segal, Centro Nacional de las Artes, Octubre 2000.

- "Taller de son cubano" impartido por el Maestro Julio del Razo, febrero 2001

3. Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*; pag. 11

4. De Marinis, Marco, *"Teatro rico y teatro pobre"* en revista *Máscara* No. 11-12.; pag. 94.

Aunque estos cursos estaban dirigidos a profesionales de la música, y no a actores, me parecía que el hecho de saber incidir en el tiempo podía tranquilamente aplicarse al arte de la actuación. Volviendo a Meyerhold, éste apunta en relación a la música y el actor:

"...El actor tiene necesidad del fondo musical para tener en cuenta cómo corre el tiempo. Una vez tomada esta costumbre, si está privado del fondo musical, medirá el tiempo de otra manera. Nuestra proposición teórica exige del actor que desarrolle además del don de improvisar, el de limitarse. Ahora bien, nada le ayudaría tanto como un fondo musical para reducir voluntariamente su interpretación dentro del tiempo..." (5)

Más de 50 años después, Eugenio Barba, quien ha trabajado siempre con un énfasis particular sobre el trabajo del actor y sus técnicas de capacitación, señala:

"...El ritmo materializa la duración de una acción a través de una línea de tensiones homogéneas o variadas. Crea suspenso y expectativa..."(6)

Es eso lo que hacemos los actores: al plasmar las acciones con diferentes intensidades dentro del tiempo, fluímos, y Ritmo significa literalmente "manera particular de fluir" Traté de amalgamar los contenidos de ambos cursos como parte de una rutina personal de entrenamiento, y cuando se presentó la oportunidad de trabajar con el grupo 3-3 de la ENAT, me pareció que muchos de los ejercicios (realizándoles leves modificaciones) podían adaptarse para la investigación actoral sobre un texto en verso.

5. Meyerhold, *El actor sobre la escena*, pag. 62.

6. Barba, Eugenio, *El arte secreto del actor*; pag.292.

Durante el primer periodo de trabajo con el grupo de la ENAT ya mencionado (septiembre-diciembre 2001) elaboré una partitura de entrenamiento basada en diferentes combinaciones rítmicas que el alumno-aspirante a actor debía realizar por medio de percusiones corporales. Las combinaciones rítmicas alteraban la frecuencia y lugar de los acentos buscando que el alumno encontraría de manera orgánica el ritmo, aún antes de su primer encuentro con el texto.

En el segundo semestre, una vez elegido el texto a trabajar por parte del maestro Escárcega ("La moza de cántaro" de Lope de Vega), las *combinaciones rítmicas iban directamente encaminadas al trabajo con los acentos dentro del texto*. Por otra parte, el trabajo fue encaminándose a la creación de pequeñas melodías creadas por los actores, cuyo sustento fuera el texto ocurrido durante los monólogos de los personajes protagónicos. Se eligió además un objeto externo, que fungiera como elemento unificador y con el cual los actores pudieran apoyar la corporalidad de sus personajes. El elemento escogido fue un cántaro y *con él se elaboraron nuevas secuencias corporales que combinaran ritmo, fuerza y estilización corporal*.

Como resultado de este trabajo docente surgió la puesta en escena "La moza de Cántaro" montaje dirigido por el maestro Escárcega, que fue examen del grupo en cuestión y que además representó a la ENAT dentro del Festival de Siglo de Oro Español en el Chamizal en Febrero del 2003.

Las bases metodológicas presentadas en este informe han sufrido modificaciones de ese entonces a la fecha, siempre ocasionadas por la especificidad del grupo con el que se ha trabajado,

Sandra Muñoz.

II. CARACTERÍSTICAS DEL TEXTO DRAMÁTICO “LA MOZA DE CÁNTARO” DE LOPE DE VEGA.

Dado que el propósito de este informe radica en el entrenamiento actoral, presentaré sólo una visión somera de la estructura dramática de la obra y haré énfasis en las combinaciones métricas utilizadas por el autor, pues éstas repercutirán directamente en el entrenamiento propuesto.

2.1 ESTRUCTURA DRAMÁTICA.

“La moza de cántaro” cuenta la historia de Doña María, dama de singular belleza quien es pretendida por varios galanes. Uno de éstos, Don Diego, abofetea a su padre y la dama le da muerte al visitarle en la cárcel. Huye a Madrid, donde se hace llamar Isabel y sirve de “moza de cántaro” a un indiano, en tanto que sus deudos le negocian el perdón. En Madrid es galanteada por Don Juan, primo del Conde, quien la prefiere a Doña Ana, viuda rica y de alto linaje. A pesar de sufrir escarnio debido a su preferencia amorosa a la que todos consideran una moza, Don Juan decide casarse con Isabel, quien en el último momento, sabedora ya del perdón que le ha sido concedido, revela su verdadera identidad poniendo fin al conflicto.

Roxana, Elvridge –Thomas, señala a propósito de la obra:

“La moza de cántaro es una comedia perteneciente al periodo de madurez de Lope de Vega, cuando el monstruo de natura rondaba ya los sesenta años y su ingenio se hallaba en el más alto escaño, así como el dominio de su oficio y el conocimiento profundo de los móviles internos del ser humano. Se nos presenta así una comedia que lleva a sus últimas consecuencias el precepto que el mismo autor da al recomendar que se enlace lo noble y lo plebeyo, para encontrar lo

trágico y lo cómico mezclado, ya que aquesta variedad deleita mucho, según sus propias palabras.

El fénix refleja su propia pasión vital en esta comedia que rezuma agudeza y fruición, producto de una naturaleza desbordada, vigorosa y cautivadora. Y seduce realmente al espectador el engaño a la vista, al que saca el mayor partido posible y surge del atavío y la condición humildes que debe tomar Doña María y serán la clave del título y la trama de esta deliciosa comedia de enredo.

El detonante se encuentra en la salvaguarda de la honra familiar, donde se da la primera sorpresa al encontrarnos a una dama varonil presta a restituir dignidad a su padre, para después ir introduciendo a personajes y público en un juego de encubrimiento y revelación pleno de sensualidad, donde el artificio está en la sugerencia. Entremos, pues, en este ámbito lúdico y gozoso que nos ofrece La moza de Cántaro."(Cita tomada del programa de mano, en ocasión del estreno de la obra)

Menéndez Pelayo, clasifica a "La moza de cántaro" como una comedia costumbrista de enredo, escrita probablemente hacia 1625. Desarrollada en tres actos; en esta comedia van retratados casi todos los tipos sociales, especialmente femeninos:

TIPOS	CARACTERÍSTICAS	PERSONAJE DENTRO DE "LA MOZA DE CÁNTARO"
DAMA	Poseen un estatus social reconocido, son astutas osadas, bellas y a veces diestras en armas.	Doña María Doña Ana (Viuda)
GALÁN	Condición de clase (status social), gallardos, seductores.	Don Juan Conde Don Diego

GRACIOSO	Casi siempre es un criado, poseen un gran ingenio y capacidad de discurso, son el apunte de la sátira social.	Martín.
VIEJO	Representan la autoridad, son casi siempre nobles, con sabiduría y conocimiento de vida, representación de la figura del rey.	Don Bernardo (Padre de María)
CRIADOS	Ubican la dimensión social del personaje protagónico, son alcahuetes dentro de la línea de interés del amo.	Luisa Leonor Juana Mesoneras

2.3 MÉTRICA Y CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL TEXTO.

Verso es cada una de las líneas sucesivas en que se dispone por escrito una composición poética, es "*frase melodiosa sujeta a una medida determinada*" según el Diccionario de la Literatura Española; es pues, un lenguaje sometido a un ritmo determinado. El ritmo en general, es el efecto resultante de la repetición a intervalos regulares de un fenómeno. "*Ritmo es la armonía que nace de la acertada combinación de los tiempos, acentos y pausas y de la agradable cadencia final.*" (7). Debido a que el tipo de entrenamiento

propuesto para este montaje está basado en el acercamiento orgánico al ritmo por parte del alumno, es necesario conocer cuál es la propuesta rítmica inherente al texto de Lope de Vega..

La versificación (distribución simétrica de una obra en periodos musicales de reguladas dimensiones y cadencias) y métrica (ley o medida a que los versos se sujetan) en "La moza de Cántaro" ocurre en su mayoría en cuartetos o redondillas, es decir, grupos de 4 versos octosílabos, con acentos repartidos de diversas maneras, pero siempre el más fuerte cayendo sobre la séptima sílaba; sobre él se apoya el ritmo del verso. Rima consonante del primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero (a-b-b-a) Por ejemplo:

LUISA. - *Ésta es dicha, y no elección:
que mirado y escogido,
salió malo algún marido,
y otros de presto lo son.
Que si son por condiciones
los hombres buenos o malos,
muchas que esperan regalos
encuentran malas razones (8)*

7. Sainz de Robles, Federico, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, tomo I; pag.1048.

8. Vega Carpio, Lope de, *La moza de cántaro*, en *Grandes clásicos*, Tomo I; pag. 1001

En el transcurso de la obra ocurren las siguientes variaciones:

ACTO I

ESCENA II- Narración de Don Bernardo - Romance octosílabo. Combinación métrica que consta de un número indeterminado de versos, de igual medida, quedando los impares libres y concertando con un mismo asonante los pares. Es una combinación métrica de gran movilidad que permite la narración ágil y la vasta sucesión de versos sin cansancio ni monotonía.

DON BERNARDO: ... Vino a buscarme Don Diego

*a la plaza; nunca fuera
esta mañana a la plaza,
y con humilde apariencia
me preguntó si tenía,
aunque con alguna pena,
carta de Sanlúcar. Yo
le respondí que tuviera
a dicha poder servirle.
Breve y bastante respuesta.
Dijo que el Duque sabía
su calidad y nobleza,
que le enseñase la carta
o que era mía la afrenta
de la disculpa engañosa...(9)*

ESCENA VI- Engaño de perdón de Doña María – Romance.

ESCENA XII – Reflexión de Doña Ana – Décima o Espinela. Diez versos rimados de la siguiente manera: primero con cuarto y quinto, segundo con

9. Ibidem; pag. 1001.

tercero, sexto con séptimo y décimo, y octavo con noveno, lo que equivale a dos redondillas de rimas abrazadas (a·b·b·a) y unidos por los versos de enlace.

ESCENA XV – Diálogo entre María e Indiano· Romance.

ACTO II

ESCENA III – Recitación pública del Conde, Doña Ana y Don Juan – Sonetos.

El soneto como combinación métrica es una estrofa que consta de 14 versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, los dos cuartetos con las mismas rimas y los dos tercetos con rimas alternas, de la siguiente manera: en los cuartetos la rima es consonante del primer verso con el cuarto y el quinto con el octavo; el segundo concierta con el tercero y el sexto con el séptimo. En los tercetos se combinan dos o tres consonantes distintos al deseo del poeta (A·B·B·A·A·B·B·A·C·D·C·D·C·D, por ejemplo)

DON JUAN. - *Una moza de cántaro y del río
más limpia que la plata que en él lleva,
recién herrada de chinela nueva,
honor del devantal, reina del brío,
con manos de marfil, con señorío,
que no hay tan gran señor que se le atreva,
pues donde lava, dice amor que nieva,
es alma ilustre al pensamiento mío.
Por estrella, por fe, por accidente,
viéndola henchir el cántaro en despojos,
rendí la vida al brazo transparente.
Y, envidiosos del agua mis enojos,
dije: ¿por qué la coges de la fuente,
Si la tienes más cerca de mis ojos? (10)*

10. Ibidem; pag. 1012

ESCENA VI – Lamento de María – Empieza siendo copla de arte menor: 2 redondillas octosílabas de rima consonante a-b-b-a. Como composición lírica y según el diccionario de la Literatura Española debe dar cabida a emociones, pasiones, angustias, ilusiones, y todos los dolores anhelos, delirios y melancolías.

DOÑA MARÍA.-*Toda aquella bizarría
que como sueño pasó,
a tanta humildad llegó,
que por mí decir podía:
"Aprended, flores, de mí
lo que va de ayer a hoy;
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aún no soy"*(11)

Este lamento de María se convierte en Décima (Espinela)

ESCENA VII- Encuentro Don Juan y Doña María – Romance.

ESCENA XIII- XIV- Encuentro Doña Ana, Don Juan y doña María – Romance

ESCENA XVI – Enojo de Pedro – Copla de arte menor.

ACTO III

ESCENA III- Plática de Leonor y María- Octavas Reales. Estrofa que consta de ocho versos endecasílabos. Los seis primeros riman en forma alterna y los dos últimos forman un pareado (A-B-A-B-A-B-C-C)

DOÑA MARÍA.-*Yo, que estaba arrobada, y les decía
a los reyes de España: "Dios os guarde
y extienda vuestra heroica monarquía*

11. Ibidem; pag. 1013

*del clima helado al que se abrasa y arde”
cuando veo que dice: “Isabel Mía”,
a mi lado don Juan, y tan cobarde
me hallé a los ecos de su voz, que luego
fue hielo el corazón, las venas fuego. (12)*

ESCENA V. Llegada de Don Juan a casa de Doña Ana – Décimas (Espinela)

ESCENA VI. Llegada del Conde a casa de Doña Ana – Romance.

ESCENA IX – reflexión de Don Juan – Octavas Reales.

ESCENA XI-XII – Doña Ana, don Juan, Conde – Décimas (Espinela)

ESCENA XIII –La boda – Romance.

12. Ibidem; pag. 1021.

III. ESTUDIOS DE ESTILÍSTICA ACTORAL EN EL TERCER AÑO DE LA ENAT.

Durante el tercer año de la carrera de actuación en la ENAT es donde se inicia lo que en el plan de estudios se llama "fase sustantiva", esto es, el momento en que los contenidos se centran en la formación y no sólo en la información del actor. La materia "Taller de práctica escénica" pertenece a la línea curricular de aplicación integrada.

En el quinto semestre, la materia se centra en la problemática que la *puesta en práctica de los principios adquiridos en sus primeros cuatro semestres* conlleva el montaje escénico de un texto dramático. Es necesario introducir al alumno en la conceptualización de lo que es la puesta en escena, el papel del director y los otros elementos que intervienen en ella así como los medios de producción y difusión, para que pueda situar su quehacer como actor en la compleja tarea del teatro.

Además esta materia es un taller, por lo tanto, la investigación, experimentación y producción son los ejes sobre los cuales el alumno-aspirante a actor construya su conocimiento. La parte práctica del curso se desarrollará a manera de laboratorio, donde el alumno tome como objeto de experimentación un texto dramático determinado y lo escenifique, lo transforme en acciones y situaciones dramáticas a partir de su propia exploración y de un análisis activo del texto, fase en la que el docente del curso funge únicamente como guía del proceso. En la siguiente etapa, el docente tomará el material propuesto por los alumnos *y trabajará conjuntamente con ellos para lograr un producto presentable al público*, cuidando elementos como continuidad, espacio escénico, elementos escenográficos, vestuario adecuado, coreografía y musicalización. No se trata aún de un espectáculo terminado, sino de una

muestra del trabajo de investigación, exploración y experimentación de los propios alumnos.

Los objetivos que menciona el plan de estudios vigente para esta materia son:

- 1.-El alumno determinará los diferentes enfoques que la propuesta en escena ha tenido durante el siglo XX y analizará el papel que desempeña el director dentro de la misma.
- 2.-Integrará los conocimientos, habilidades y destrezas proporcionadas por los materiales de las diferentes líneas curriculares, en un proyecto de metodología personal que le permita abordar la construcción, tanto de su personaje, como de las circunstancias, situaciones, interrelaciones y trayectorias de los diversos personajes de una obra dramática.
- 3.-Reforzará una cultura grupal como único medio para su desempeño como actor dentro de una propuesta en escena.
- 4.- Investigará sobre las corrientes teatrales más sobresalientes de la historia, analizando la relación del contexto con la producción artística, del espectáculo con el espectador y con el espacio escénico que lo *determina*.

En el sexto semestre, la materia "Taller de práctica escénica II", deberá ser consecuente con el taller anterior. Es importante señalar que el alumno está cursando al mismo tiempo la materia "Construcción de Personaje II", por tanto el alumno podrá poner en práctica una incipiente metodología de análisis y creación de personaje e integrarlo al complejo sistema de una puesta en escena. Tal como en el semestre anterior, la materia de "Práctica escénica", involucra a todas y cada una de las materias de las otras líneas curriculares. El alumno deberá no sólo integrar su formación, sino acceder, de la mejor manera, al trabajo en

equipo que una puesta en escena conlleva, supeditando su trabajo individual a las necesidades colectivas del montaje.

El docente asume el papel de coordinador de la puesta en escena, ocupándose de elementos del montaje como pueden ser: la conceptualización del texto dramático, el movimiento escénico, la unidad estilística, etc.

Es este el momento en que el alumno aborda por primera vez el montaje de una obra completa que será presentada al público, por lo que deberá poner especial cuidado en elementos nuevos, tanto de producción teatral, disciplina, comportamiento escénico, así como de elementos técnicos actorales, sobre todo la unidad de estilo que la obra requiere.

La selección del texto dramático sobre el cual el alumno habrá de elaborar su trabajo es de gran importancia. El plan de estudios recomienda un texto "Clásico", ya sea del periodo Isabelino, neoclásico francés, Siglo de Oro Español o Novohispano.

Como en el semestre anterior, la parte práctica del curso se desarrollará a nivel de Laboratorio donde el alumno tome como sujeto de experimentación el texto dramático seleccionado, en un análisis activo del mismo, utilizando posteriormente este material como base para el montaje. El proceso de puesta en escena estará determinado por el docente-director.

El plan de estudios vigente propone 6 unidades didácticas a desarrollar y tres objetivos generales:

UNIDADES.

- Selección del texto.
- Exploración activa del texto seleccionado.
- Lo extracotidiano en el estilo del texto seleccionado.
- La forma en el estilo del texto seleccionado.
- Comunicación y lenguaje dramático-escénico.
- La puesta en escena.

OBJETIVOS.

Al término del curso, el alumno será capaz de :

- 1.-*Emplear la metodología requerida que le permita abordar la construcción de su personaje y de las circunstancias, situaciones, interrelaciones y trayectorias de los diversos personajes de una obra dramática, en una determinada corriente estilística.*
- 2.-Integrarse al proceso de construcción de una puesta en escena, interactuando con cada uno de los elementos que la componen, bajo la coordinación del docente-director de escena.
- 3.-*Desarrollar una cultura grupal (trabajo en equipo) como medio idóneo para su desempeño como actor dentro de una puesta en escena, tanto en el terreno ético, como en el de producción, difusión y mantenimiento en temporada de un espectáculo.*

De acuerdo con lo mencionado en este capítulo, la metodología propuesta en este informe pretende cubrir los siguientes puntos:

- 1.-Un entrenamiento actoral que sirva como recurso de investigación de:
 - *Acciones concretas de personaje (Factor extracotidiano)*
 - Situaciones propuestas en del texto dramático.
 - Espacio, voz y expresión.
 - Factor rítmico dentro del texto.
 - Comunicación escénica.

Y cuyos resultados concretos puedan ser utilizados como material del montaje.

2.-El entrenamiento en equipo como medio de fomentar disciplina y concertación grupal, encaminados a un mejor desarrollo de la ficción escénica.

IV.PROGRAMA DE TRABAJO Y DESARROLLO DE METODOLOGÍA.

¿Para que sirve el entrenamiento? Es una pregunta que casi todos los alumnos-aspirantes a actor se plantean. También nos la planteamos muchas veces los egresados de las escuelas que “forman actores”. Eugenio Barba al hablar sobre el cuerpo “colonizado” dice que nuestro cuerpo es el resultado de una cultura, es un cuerpo que, al haber sido culturizado y colonizado sólo conoce los usos para los que ha sido educado. El entrenamiento representa esa “segunda colonización”. Los seres humanos no estamos acostumbrados a potencializar todas nuestras cualidades físicas y psicológicas; no ocurre lo mismo con los animales salvajes. Los cachorros de tigre, por ejemplo, durante su primer etapa de desarrollo, juegan a enrollarse, soltarse, alcanzarse, morderse y volver a empezar. Sin saberlo viven una fase de entrenamiento que, llegado el momento de cazar a una presa o enfrentarse a una situación de peligro, pondrá en marcha los “conocimientos” adquiridos. Ellos se enfrentarán gran parte de su vida a ese tipo de situaciones (huída ante el peligro, la caza de otro animal, la lucha por el territorio, etc.), lo seres humanos no, pues casi siempre estamos imbuidos dentro del factor cotidiano; y no es eso lo que el teatro requiere. El entrenamiento nos ayuda a reeducar nuestro cuerpo y mente, alejándonos del proceder cotidiano y guiándonos hacia el comportamiento extracotidiano que requiere la escena. A través del entrenamiento, el actor pone a prueba su capacidad, se entrega a una autodisciplina cotidiana, personaliza su trabajo, experimenta el factor de cambio.

“...El training no enseña a ser actor...el training es un encuentro con la realidad que se ha elegido: cualquier cosa que hagas, hazla con todo tu ser...parece y es una frase fácil y retórica. Cualquiera la puede repetir, pero en

realidad sólo hay una posibilidad: vivirla; es decir, concretarla cotidianamente en acciones. Y el training nos lo recuerda." (13)

Si bien es cierto que el entrenamiento debe ser personal, pues sólo así se logrará una verdadera investigación sobre sí mismo, también es cierto que para llegar juntos al objetivo común (la puesta en escena) es necesario un periodo de conocimiento de las personas con las que se está trabajando. Por esto, el entrenamiento propuesto para abordar este montaje con alumnos de actuación, se realiza de manera conjunta, tratando de que el alumno asimile y enuncie en primera persona: "*todos los otros son un estímulo para mí*", y al mismo tiempo desarrolla la capacidad de saber su incidencia directa como un estímulo y un efecto sobre los compañeros y sobre el ambiente. De este modo se intenta que el alumno de actuación, además de reforzar una cultura grupal, explore sobre el fenómeno de la relación escénica.

Rudolf Laban, constante investigador de las artes del movimiento corporal, señala que por medio de los movimientos de nuestro cuerpo, podemos aprender a relacionar nuestro ser íntimo con el mundo exterior y apunta al respecto:

"...recibimos de afuera impresiones que nos hacen reaccionar y, a sí mismo, proyectamos hacia fuera nuestros espontáneos impulsos internos, con lo que expresamos la presencia de la energía vital. Pero lo que refuerza la conciencia del movimiento no es el dominio de movimientos físicos aislados. Es más bien la estimulación recíproca del flujo interior y exterior del movimiento, que impregna y anima todo el cuerpo..."(14)

13. Barba, Eugenio, *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*; pag. 88

14. Laban, Rudolf, *Danza educativa moderna*, pag. 118

Tomando además el concepto de Laban de "pensamiento en función del movimiento" (15), los ejercicios planteados para este entrenamiento pretenden ser rítmicos, dinámicos y claros en su forma, pero al mismo tiempo, tratan de estimular al alumno de tal manera que pueda encontrar por sí mismo variaciones, desarrollos, contrastes y nuevas transiciones y vínculos.

Por otra parte, la música es un factor indispensable dentro de este tipo de entrenamiento. Los escritos de Meyerhold sobre el ritmo y la percepción temporal, han influido de manera directa para el desarrollo de esta metodología:

"...el sentido del ritmo me parece particularmente indispensable...es imposible lograr un espectáculo sin poseer una aguda sensación del tiempo escénico...en el juego de escena no se trata nunca de agrupaciones estáticas, sino de una acción: la que el tiempo ejerce sobre el espacio...el juego de escena está regido por el principio tiempo; es decir, el ritmo y la música...podría decir que el juego de los actores se presenta como la melodía y la puesta en escena como la armonía..." (16)

15. El concepto "pensamiento en función del movimiento" se refiere a que la técnica de la danza debe llegar a brindar al bailarín ejercicios que resulten una experiencia estimulante, una oportunidad de acrecentar su sensibilidad y enriquecer sus respuestas, pero al mismo tiempo, deben desarrollar en él la capacidad de ejecutar dichos ejercicios con conciencia interior de toda la forma del movimiento. Otro investigador del movimiento humano, Arthur Balaskas, hace hincapié en este mismo fenómeno (el goce de la conciencia corporal) y le llama *propiocepción*: conciencia de nuestro propio ser físico.

16. Meyerhold, V., "Octubre Teatral", en *Principios de dirección Escénica*, pag.116

Pensando además que el texto a trabajar pertenece al periodo de Siglo de Oro español y por tanto la palabra cobra suma importancia dentro del espectáculo, es necesario desarrollar en el alumno la capacidad de percibir la musicalidad contenida dentro del texto mismo:

"...La palabra obliga al actor a ser músico. La pausa le recuerda que debe saber calcular el tiempo...La música tiene el papel de una corriente que acompaña las evoluciones del actor en el escenario y sus momentos de parada. El plano de la música y el de los movimientos del actor puede no coincidir, pero llevado simultáneamente a la vida, presentan en su flujo una especie de polifonía...Sin dejar percibir al espectador la base métrica, los actores, sostenidos por el metro, buscarán tejer directamente la red rítmica...El actor, que no ha dejado en ningún momento el escenario, revela la significación de la coexistencia de dos planos, escena y proscenio, continuando su vivir en una música que ya no suena..."(17)

Meyerhold, gran estudioso del movimiento escénico, al inicio de sus investigaciones teatrales y seguramente debido a su formación musical, se apoyó grandemente en la música para crear una técnica extra-cotidiana en sus actores. Menciona:

"...La música, que determina el tiempo de cada acontecimiento en la escena, dicta un ritmo que no tiene nada en común con la vida cotidiana...la esencia del ritmo escénico es la antítesis de la vida real cotidiana..." (18)

La mayor parte del entrenamiento propuesto para abordar "La moza de Cántaro" está encaminado a que el alumno se encuentre orgánicamente

17. Ibidem, pag. 118-119

18. Meyerhold, *El actor sobre la escena*, pag.221

con los acentos impuestos por el texto mismo (dependiendo del tipo de combinación métrica que se trate, ya mencionadas en el capítulo III). La música escogida para el desarrollo de estos ejercicios tiene como base, en la fase primera, percusiones africanas, por considerar que éste tipo de música marca categóricamente los acentos y es mucho más fácil para el alumno percibir cómo y qué partes de su cuerpo “resuenan” ante esta música. Volviendo a Laban, éste menciona al respecto:

“...los instrumentos puramente rítmicos como tambores y otros instrumentos de percusión, se emplean en la producción de ritmos audibles, sin melodías o armonías tonales...son un incentivo del movimiento rítmico...(el bailarín) adapta el ritmo audible o música de acompañamiento al movimiento que ha inventado...” (19)

A partir de la semana 10, la música escogida varía de estilo, obligando a los alumnos a abrir su percepción del tiempo y su manera de incidir dentro del mismo (De hecho, a partir la semana 10ª se trabajó con música propuesta por los mismos alumnos. Hasta antes de la semana 10, es importante que el coordinador marque vocalmente el metro de la música antes de cada ejercicio, para que todos estén imbuidos dentro del mismo, y poco a poco dejar que el ejercicio pueda empezar sin que nadie diga una palabra, poniéndose de acuerdo sólo con miradas)

La fonografía utilizada fue la siguiente:

- *Mundo beat (Masters of percussion)*, Naranda producciones, 1998
- *Images of Africa*, (Volúmenes I, II, III) Chord records, 1999.
- *Salsa (best of Fania all stars)*, Fania, 1997.
- *An Afro-portuguese Odyssey*, Putumayo world music, 2000.

19. LABAN, Rudolf, *Danza educativa moderna*, pag. 99

- *Yanga* (Enrique D'Flon Kuhn, Luzam 2000).
- *African Playground*, Putumayo kids, 2001.
- *Descarga* (Tito Puente), Fania all stars, 1996.
- *Medio oriente (Volvió la música)*, Space music, 2000.
- *Quejío*, EMI-Odeón, 1998.
- *The golden Years of Jazz*, Prestige records, 1997.
- *Women of Spirit*, Putumayo world music, 1998.
- *Chacona (Renaissance Spain in the age of empire)*, Dorian recordings, 1999.
- *Familia Miranda*, Sol Cuba, 1999.

Como se menciona en el capítulo anterior, el ciclo escolar en la ENAT está dividido en dos semestres. El primero transcurrió de septiembre 2001 a enero 2002, y el segundo de febrero a junio 2002. El grupo específico con el que se aplicó el entrenamiento propuesto (Grupo 3-3) constaba de 12 miembros, cuyas edades oscilaban entre los 21 y los 30 años de edad. Durante el primer semestre los alumnos siguen trabajando paralelamente al entrenamiento las escenas propuestas de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (mencionadas en la introducción). Al término del segundo semestre y de acuerdo con el plan de estudios de la ENAT, deberán presentar ante el público la puesta en escena de un texto dramático (en este caso "La moza de cántaro" de Lope de Vega) y sostener una temporada de al menos 12 funciones.

PRIMER SEMESTRE.

1ª a 4ª SEMANAS Observación (Resultados mencionados en la introducción)

A partir de ahora, se pide a los alumnos iniciar todas las sesiones con un estiramiento individual, no mayor a los 5 minutos cada vez.

5ª. SEMANA . Premisa para los alumnos: "No pensar en ritmo, pensar en relacionarse"

- **ELÁSTICO.** Todos dispuestos en una figura circular, tomar con las manos un elástico y lo colocarlo a la altura del abdomen. Piernas en primera posición paralela y ligera flexión de rodillas. Ambas manos se deslizan por el elástico hasta que los brazos queden en posición de segunda bajo nivel al mismo tiempo que la pierna derecha abre a segunda; juntar pierna izquierda a derecha y brazos vuelven a cerrar a posición inicial. Ésta secuencia completa será la cuenta 1. Realizar 8 cuentas a la derecha, 8 a la izquierda.;4 a la derecha, 4 a la izquierda; 2 a la derecha, 2 a la izquierda; 1 a la derecha, 1 a la izquierda, hasta completar 8 cuentas entre ambos lados (20). En 8 cuentas subir el elástico arriba de la cabeza de manera que los brazos queden estirados. Realizar completa la secuencia anterior (8d. 8i./ 4d. 4i./ 2d.2i./ 1d.1i. hasta 8) En 8 cuentas bajar elástico a la altura del abdomen. Con rodillas estiradas dar perfil al elástico y avanzar pierna derecha y brazo derecho al mismo tiempo (dando un paso cada vez) y realizar la misma secuencia 8d.8i/ 4d.4i/ 2d.2i/ 1d.1i hasta completar 8 entre los dos lados. Terminar el ejercicio en un congelamiento corporal hasta que el coordinador indica deshacer.

20.- De ahora en adelante. para referirme a derecha e izquierda. utilizaré las iniciales "d" e "i". respectivamente.

Este ejercicio también se llama “Bienvenida” pues durante su desarrollo hay que realizar contacto visual con los otros, tratar de percibir el ritmo de los demás y cómo el ritmo personal va amoldándose a la necesidad del grupo.

- **CONCERTACIÓN TEMPORAL.** Realizar, con música de fondo y todos al mismo tiempo la siguiente secuencia: 8 cuentas de movimiento libre, 8 cuentas para llegar a posición sedente en el piso, 8 cuentas para levantarse. Realizar 4 secuencias completas, una cuenta por tiempo.

6ª -7ª SEMANAS. Premisa Para los alumnos: “Si sienten la necesidad de sacar la voz, adelante, no importa el momento en el que ésta ocurra”

- **ELÁSTICO.** El mismo que la semana anterior con la siguiente variante: las 8 cuentas para subir el elástico arriba de la cabeza, las 8 para bajar el elástico a la altura del abdomen y la secuencia de avanzar con pie y mano del mismo lado (pasos), se realizan a mitad de tiempo.
- **CONCERTACIÓN TEMPORAL.** La misma secuencia que la semana anterior pero dentro de las siguientes cuentas: 1 vez en la secuencia completa en 8 tiempos, 2 veces en 4 tiempos, y 4 veces en 2 tiempos.
- **RONDA DE PERCUSIONES.** Todos formando un círculo y marcando con alguna parte del cuerpo el tiempo dictado por el coordinador. El primero avanza en 4 pasos hacia el centro del círculo (1 paso por tiempo), una vez en el centro realiza una secuencia de 4 percusiones corporales libres (1 percusión por tiempo) y regresa en 4 pasos hacia su lugar de inicio (1 paso por tiempo); avanza el siguiente y propone a su vez una secuencia de 4 percusiones corporales libres; así sucesivamente hasta que se haya completado la ronda, es decir, que

todos los integrantes del grupo hayan propuesto su secuencia percutida.

8ª y 9ª SEMANAS. Premisa para los alumnos: "Tratar de que la voz ocurra como parte de la música con la que estamos entrenando"

- ELÁSTICO. El mismo que en las semanas 6ª y 7ª. Agregar la siguiente secuencia: formar una cruz en el piso. Dar 1 paso a la derecha (pierna derecha abre a segunda posición, pierna izquierda junta a derecha), 1 paso para regresar (pierna izquierda abre a segunda posición, derecha junta a izquierda) al lugar de inicio que será el centro; dar 1 paso a la izquierda, 1 paso al centro, 1 paso adelante, 1 paso al centro, 1 paso atrás, un paso al centro. Siempre 1 paso por tiempo. Realizar la secuencia en 1, 2, 3 y 4 pasos cada vez.
- CONCERTACIÓN TEMPORAL. Dividir el grupo en "A" y "B" los "A" realizarán exactamente la misma secuencia que la semana anterior, los "B" realizarán la secuencia de manera invertida, empezando por 4 veces en 2 tiempos, 2 en 4 tiempos y 1 en 8 tiempos. Ambos equipos deberán terminar al mismo tiempo.
- RONDA DE PERCUSIONES. Mismo inicio que la semana anterior: 4 tiempos avanzar al centro, 4 tiempos realizar secuencia de percusiones libres, en los siguientes 4 tiempos los que están en el círculo avanzan al centro; en 4 tiempos más, copian la secuencia propuesta por el del centro; todos regresan en 4 tiempos a su lugar; avanza el siguiente. Realizar una ronda en 4 tiempos cada vez, 1 en 3 tiempos cada vez y 1 en 2 tiempos cada vez.
- FOTOS. Dividir el grupo en dos equipos. El equipo 1 se pone números consecutivos y el equipo 2 observa. El equipo 1 camina por el espacio

marcando el tiempo-ritmo propuesto por la música. Cuando el 1 siente que tiene claridad en la imagen a desarrollar se coloca en una posición inmóvil (una foto) de la cual se pueda desprender un personaje en una situación específica. El 2 observa y tratando de entender la propuesta de 1 se coloca y añade su cuerpo a la foto. El 3 acciona de la misma manera y así sucesivamente. Hay que tratar de construir la foto siempre en función del 1, que es quien ha propuesto la situación. El tema es libre.

10ª y 11ª SEMANAS. Premisa para los alumnos: "Marcar un acento vocal cada vez que se *topen con una cuenta 1 y 4*"

- ELÁSTICO. El mismo que la semana anterior. La variante es que en el momento de realizar las cruces se intercalarán de la siguiente manera: realizar 1 cruz de 1 paso cada vez a tiempo normal, enseguida repetir la misma cruz pero a mitad de tiempo; realizar 1 cruz de 2 pasos cada vez a tiempo normal y enseguida una a mitad de tiempo y así sucesivamente.
- CONCERTACIÓN TEMPORAL. El coordinador marca 16 cuentas para que los alumnos perciban el tiempo, después, se realiza la secuencia propuesta durante la sexta semana, en completo silencio (salvo por los acentos vocales que se ha pedido a los alumnos). Repetir el ejercicio dividiendo al grupo en "A" y "B"
- RONDA DE PERCUSIONES. La misma que la semana anterior, pero proporcionar al alumno un objeto con el cual realizará la parte de percusiones libres. El objeto de esta semana fue una bolsa plástica.

- FOTOS. El mismo que la semana anterior, pero el tema es "situaciones ocurridas dentro de *El burlador de Sevilla*", (sean o no las escenas que ellos están trabajando).

12ª - 14ª SEMANAS. Premisa para los alumnos: "Marcar un acento vocal en las cuentas 3, 5 y 7"

- ELÁSTICO.
- RONDA DE PERCUSIONES. El objeto a trabajar es una hoja de papel/ un paraguas/ un pedazo de tela.
- PERCEPCIÓN TEMPORAL. Todos deberán asumir una posición determinada dentro del espacio (salón de clases) a la que llamaremos posición "A" .Asumir una posición diferente en otro ángulo del salón a la que llamaremos posición "B". En completo silencio trasladarse de posición "A" a posición "B" en el lapso de tiempo que cada uno considere igual a 3 minutos/ 5 minutos / 10 minutos. El ritmo corporal empleado durante el traslado deberá tratar de ser continuo.
- FOTOS. El tema es "los personajes de la obra *El burlador de Sevilla* en situaciones diferentes a las que plantea la obra"

15ª a 17ª SEMANAS. Premisa para los alumnos "Dejar que la voz ocurra y se expanda durante el entrenamiento"

En la semana 18, como parte de su evaluación semestral y de acuerdo a los objetivos mencionados dentro del plan de estudios, deberán presentar ante público las escenas que han estado trabajando,. Por lo tanto durante estas tres semanas el entrenamiento contará con 30 minutos y el resto del tiempo será para tratar de encontrar los elementos que ligarán las escenas.

- ELÁSTICO.

- RONDA DE PERCUSIONES. Sin objeto. El tiempo de realizar percusiones libres se amplía a 8 y 16 cuentas y se les pide intentar entonar una melodía durante esos tiempos.
- ORQUESTACIÓN. Todos en círculo ojos cerrados El coordinador pide que piensen en un sonido constante que pueda ocurrir en el espacio en que está enclavada la obra de El burlador de Sevilla. Si el coordinador los toca una vez deberán ejecutar su sonido, si les toca dos veces cesarán de hacerlo. El coordinador deberá escuchar todos los sonidos por separado y tratar de ensamblarlos al final.
- MÁSCARAS. Posición neutra y estática para todos. Ponerse números progresivos. En 8 cuentas la cara del 1 se transforma en una máscara, en 8 cuentas los demás copian y en 8 cuentas todos deshacen y vuelven a posición neutra. Lo mismo para el 2 y así sucesivamente.

La secuencia presentada a público (de acuerdo a lo que pide el plan de estudios y como parte de la evaluación del primer semestre) quedó conformada de la siguiente manera:

A. Inicio en posición 1 (sedente), todos realizan una partitura vocal que simula el sonido del mar: en calma primero y que en 48 tiempos se agita levemente-(durante estos 48 tiempos, acomodo de módulos utilizados como apoyo escenográfico en las escenas de "*El burlador de Sevilla*"); llegar a posición 2 que es el inicio de el primer monólogo (Esta escena resultó de los ejercicios "orquestación" y "percepción temporal")

-Monólogo Tisbea 1

-Monólogo Tisbea 2

-Monólogo Tisbea 3

B. -Realizar 60 tiempos de tormenta, cambio de módulos; llegar a posición de naufragio; congelamiento de 4 tiempos (esta escena resultó de los ejercicios "orquestación", "ronda de percusiones" y "fotos")

-Escena de Naufragio

C. -Al término de la escena música de Chacona (grabada). Todos se levantan en 8 a posición de un baile de parejas, en 8 realizan máscara, en 8 deshacer y cambio de posición, repetir esta secuencia 3 veces. En 8 cuentas llegar a foto de banquete de fiesta. (esta escena surgió de los ejercicios "percepción temporal" "fotos" y "máscaras")

-Monólogo Batricio 1 Al terminar cambio de foto de los demás.

-Monólogo Batricio 2

D. -Música de chacona (grabada), en 8 cuentas deshacer foto de banquete, en 8 cuentas colocarse en posición sedente, observando de frente las siguientes escenas. Las 5 escenas siguientes empiezan con una canción de parte del personaje "Aminta", el resto del grupo que permanece sentado acompaña con percusión y voz la melodía. (Esta escena resultó de los ejercicios "orquestación" y "ronda de percusiones")

-Escena Aminta, don Juan 1.

-Escena Aminta, don Juan 2.

-Escena Aminta, don Juan 3.

-Escena Aminta, don Juan 4.

-Escena Aminta, don Juan 5.

SEGUNDO SEMESTRE.

El maestro Escárcega ha decidido que la obra a montar será "La moza de cántaro" de Lope de Vega. El entrenamiento irá encaminado de manera directa al trabajo con esta obra.

1ª SEMANA (a partir de ahora las premisas para abordar cada día de entrenamiento son dadas por los alumnos)

- ELÁSTICO.
- RONDA DE PERCUSIONES CON VOZ.
- PERCEPCIÓN TEMPORAL.

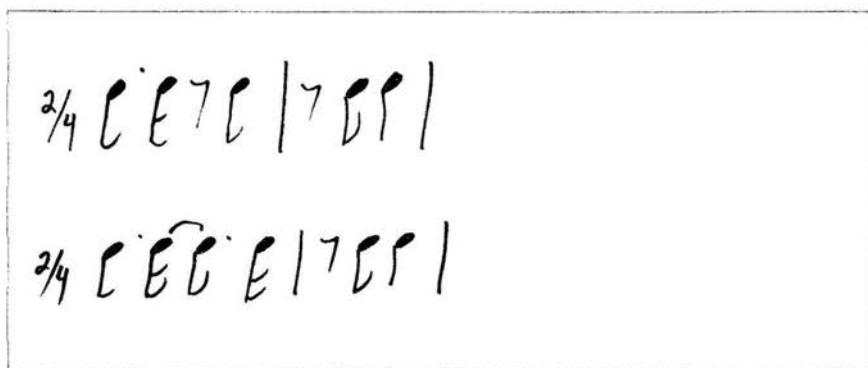
a) Mantener siempre 8 cuentas de movimiento libre e ir disminuyendo el número de percusiones, a saber: 8 cuentas de movimiento libre – 8 percusiones (1 percusión por cuenta) /8 cuentas mov. Libre – 7 percusiones /8 mov. Libre – 6 percusiones, etc. Invertir el proceso sostener siempre 8 percusiones y disminuir las cuentas para el movimiento libre.

b) Fijar posición 1, en completo silencio trasladarse a posición 2 en el lapso de tiempo que se crea igual a 5 minutos. El ritmo corporal utilizado durante el traslado puede variar.

- VUELO. Todos en círculo tomados de la mano. La dinámica de desplazamiento básica es: separar pierna derecha y juntar izquierda en un salto con avance hacia la derecha. Realizar 8 cuentas a la derecha, dar dos golpes al piso con pie derecho, y realizar un remate percutido en 4 cuentas de la siguiente manera: golpear muslos con manos en 1-izquierdo, 2- derecho, 3- izquierdo, 4-palmada con ambas manos. Continuar 8 cuentas a la izquierda y rematar con secuencia percutida. Realizar 4d.-4i., 2d-2i., siempre con la secuencia percutida al final de cada lado. Terminar en un congelamiento de 8 cuentas.

2ª Y 3ª SEMANAS.

- VUELO. Mismo inicio que semana anterior hasta cuenta 2-2. Posteriormente, ejecutar toda la secuencia pero empezando hacia el lado izquierdo. Aumentar 8 cuentas de movimiento libre transitando por el espacio, pero en la cuenta 8 retomar el círculo y rematar con la secuencia percutida en 4.
- RONDA DE PERCUSIONES CON VOZ Y OBJETO. El objeto a trabajar de ahora en adelante es un cántaro. Ejecutar las rondas en diferentes combinaciones de Cuentas (8,4,2,1)
- PERCEPCIÓN TEMPORAL. El mismo que la semana anterior. Una vez concluida la ronda de disminución, ir en ascenso: 8 mov. Libre, 1 percusión; 8 mov. Libre, 2 percusiones, etc. Hasta llegar a 8 mov. Libre, 8 percusiones.
- CLAVE DE SON. Los soneros cubanos poseen un tipo de toque sincopado al que llaman clave y que se realiza de la siguiente manera:



Es importante tratar de que el alumno perciba, sobretodo, el funcionamiento de la síncopa. Realizar la clave primero con palmas, y después con los cántaros.

4ª y 5ª SEMANAS.

- **VUELO.** Ejecutar toda la secuencia de la semana anterior. Agregar: 8 cuentas de movimiento libre, por parejas realizar 2 veces la secuencia percutida en 4; 8 cuentas mov. Libre y en la cuenta 8 haber formado con todos los demás un grupo compacto de espalda al lugar en el que convencionalmente ubicamos al público; realizar una secuencia percutida en 8, dar un salto y quedar de frente al público en una cuenta; repetir 2 veces la secuencia percutida en 8 pero a mitad de tiempo. Un salto en una cuenta y quedar perfil derecho a público.
- **PERCEPCIÓN TEMPORAL.** Proponer una secuencia de percusiones corporales en 8 cuentas. Realizar. 8 movimientos libres, 8 percusiones; 8 mov. Libres, 7 percusiones; 8 mov. Libres, 6 percusiones, etc. hasta llegar a 1 percusión. Ejecutar el ejercicio primero con música y después en silencio.
- **PELOTA.** Todos en círculo, y uno al centro. Los de fuera se ponen números consecutivos y van lanzando la pelota al del centro, al tiempo que dicen su número. La idea es lograr un tiempo uniforme: que el tiempo que dura la pelota en cada traslado sea el mismo cada vez. Utilizar un metrónomo como auxiliar.
- **CLAVE DE SON CON "DIANAS"** La "Diana" es una improvisación vocal, sin lenguaje verbal articulado, pero que debe cuadrarse a un tiempo determinado con cada repetición (1 o 2 claves por ejemplo) y que *originalmente se utilizaba para llamar a reunión a los otros miembros de una tribu.* Sentados en círculo todos tocan la clave de son y uno por uno van improvisando "Dianas". Escoger las que el grupo considere más armoniosas y tratar de recordarlas al siguiente día.

- RONDA DE PERCUSIONES CON VOZ Y CÁNTARO. Diferentes Combinaciones de cuentas. Proponer que cada vez que exista una cuenta 2, 5 o 7 hacer en la primera ronda un acento y en la segunda un silencio corporal y vocal. La siguiente semana será en las cuentas 1, 4 y 7.

6ª, 7ª y 8ª SEMANAS.

- VUELO. Repetir la secuencia igual que en la semana anterior. Agregar: 8 saltos con desplazamiento lateral a la derecha, remate percutido en 4; 8 a la izquierda y remate percutido en 4; 4 saltos d., 4 saltos i., 2 saltos d., 2 saltos i., siempre con el remate percutido en 4 al final. Un salto para colocarse perfil izquierdo a público y repetir toda la secuencia de desplazamiento lateral. Un salto para colocarse de frente a público y repetir toda la secuencia de desplazamiento lateral. Realizar la secuencia percutida en 4 de la siguiente manera: 1-paso con pierna derecha, 2-paso con pierna izquierda, 3- mano izq. Golpea muslo 1zq. Y derecha muslo derecho, 4- mano izq. Golpea muslo izq. Y dos manos dan una palmada. Agregar dos pasos, dos palmadas (2 veces) para llegar a formar una fila todos de frente al público. 8 golpes de manos a muslos en una cuenta y 8 a mitad de tiempo. 8 golpes de mano derecha a hombro izquierdo, 8 golpes de mano izquierda a hombro derecho, cada golpe en una cuenta y repetir a mitad de tiempo. Un salto para quedar perfil derecho a público y colocar manos en la espalda de la persona de adelante, realizar 8 golpes en espalda 1 por cuenta. Un salto para quedar perfil izquierdo y dar 8 golpes en espalda a mitad de tiempo. Un salto para quedar de frente a público y sostener un congelamiento en 8 cuentas.

- RONDA DE ESPEJOS CON CÁNTARO. Todos en círculo tocando la clave. El coordinador menciona un nombre y éste tendrá que realizar una estatua corporal donde el cántaro juegue un papel importante dentro de la composición y sostenerla. El coordinador menciona otro nombre quien tendrá que copiar la figura propuesta por el primero (espejo). Ejecutar el ejercicio durante el tiempo necesario para que todos propongan una escultura.

- PELOTA 2. Todos en círculo y uno al centro. Los de afuera se ponen números consecutivos. La diferencia es que la pelota debe dar un rebote antes de llegar al número consecutivo: el 1 lanza la pelota al que está en el centro, el del centro lanza la pelota a cualquier integrante del círculo que no sea el 2 y éste la lanza al 2, quien dirá su número al lanzarla al del centro; el del centro la lanzará a cualquiera que no sea el 3 y éste la lanza al 3, quien deberá decir su número al lanzarla al del centro y así sucesivamente. Si la pelota cae o hay confusión de rebotes o número, la cuenta vuelve a empezar de 0. El tiempo que dura la pelota en cada traslado deberá ser el mismo cada vez. Utilizar metrónomo sólo la primera vez, después los del círculo deben estar marcando el tiempo con alguna percusión corporal.

- RONDA DE PERCUSIONES CON VOZ Y CÁNTARO. La variante es que en las cuentas de improvisación (16 en este caso) habrán de decirse 4 versos cualquiera de los ocurridos en "La moza de cántaro".

- CLAVE DE SON CON DIANAS E IMPROVISACIÓN DE MELODÍA. Mismo que el anterior. Escoger alguna de las "Dianas" propuestas y repetirla con 4 claves de silencio entre una y otra. El coordinador

nombrará a alguien que funja como solista y que deberá tratar de cantar una melodía con o sin texto que quepa dentro de las 4 claves en las que no hay “Diana”. Todos los miembros del círculo deben pasar de solistas.

- FOTOS. El tema es “La moza de cántaro”

9ª y 10ª SEMANAS.

- VUELO. Secuencia completa. Agregar acentos vocales en diferentes cuentas (1,3,5 – 2,4 – 3,7· etc.)
- RONDA DE ESPEJOS CON CÁNTARO. Cada estatua corporal deberá ir en función del personaje que les ha tocado interpretar en el montaje.
- RONDA DE PERCUSIONES CON VOZ Y CANTO. Mismo que la semana anterior.
- PELOTA 2. La variante es que la persona que está en el centro deberá decir algunos de los versos de “La moza de cántaro” mientras la pelota sigue el desarrollo propuesto la semana anterior.
- FOTOS. El tema es “Una despedida de soltera” , ya que ésta es una escena que la Profesora Roxana Elvridge (quien imparte al grupo 3-3 la clase de expresión verbal) agregará a la obra para que las alumnas que interpretan a las criadas, tengan una mayor participación dentro de la puesta, y por tanto tengan un marco más amplio para poner en práctica los conocimientos adquiridos sobre construcción de personaje.
- CLAVE DE SON CON DIANAS E IMPROVISACIÓN DE MELODÍA. Se ha pedido a los alumnos que agreguen elementos a sus cántaros con el

fin de obtener diferentes sonidos cada vez (ligas en la boca del cántaro, mecates, piedras, etc.). Mismo que la semana anterior, pero ahora cada improvisación de melodía deberá hacerse con versos que, el personaje que les toca interpretar, diga durante el transcurso de la obra.

11ª y 12ª SEMANAS.

- VUELO. Realizar secuencia completa. Ejecutar la secuencia con música de diferentes estilos y algunas veces en silencio.
- RONDA DE PERCUSIONES CON VOZ Y CANTO. Mismo que la semana anterior.
- RONDA DE ESPEJOS CON CÁNTARO. Mismo que la semana anterior. Pedir que cada estatua esté construida en equilibrio precario.
- PELOTA 2 . Mismo que la semana anterior, pero en lugar de pelota, utilizar un cántaro pequeño.
- MÁQUINA RÍTMICA. Se pide a los alumnos construir corporalmente una máquina que haga ritmos (1 por vez) El 1 se coloca y realiza algún movimiento con voz de manera constante y repetitiva; el 2 observa y se acomoda para complementar lo propuesto por el 1; después se acomoda el 3 y así sucesivamente.
- CLAVE DE SON CON DIANAS E IMPROVISACIÓN DE MELODÍAS. El desarrollo irá solamente encaminado hacia las partes del montaje que necesitan acompañamiento musical:
 - Fiesta en casa de Doña Ana
 - Sonetos en la fiesta.

- Monólogo de las flores.(Copla)
- Monólogo de Pedro.(Copla)
- Despedida de soltera.
- La boda.

➤ PELOTA 2. Tal como la semana anterior.

13ª a 18ª semanas.

A partir de ahora y hasta la fecha del estreno se realizará un entrenamiento igual cada día de la siguiente manera.

- VUELO. *Con música de percusiones.*
- RONDA DE ESPEJOS CON CÁNTARO.
- CLAVE DE SON CON LAS MELODÍAS SELECCIONADAS PARA EL MONTAJE.

Durante las 15 funciones que realizó "La moza de cántaro" durante la temporada en el teatro "Salvador Novo" y las 4 realizadas en el Festival de Siglo de Oro del Chamizal, se contó siempre con un tiempo de 30 minutos previos a la representación para que los actores realizaran de manera conjunta la secuencia de entrenamiento antes propuesta.

V. RESULTADOS EN LA PUESTA EN ESCENA.

"La moza de cántaro" se estrenó el viernes 5 de julio de 2002 en el teatro Salvador Novo dentro de las instalaciones del CENART y fue el examen de las carreras de Actuación y Escenografía de estudiantes de tercer año de la ENAT.

Sobre las repercusiones directas dentro de la puesta en escena del entrenamiento desarrollado a lo largo de un año, caben las siguientes observaciones:

- Al término del primer semestre y de acuerdo a la evaluación realizada de manera conjunta con el maestro Escárcega y los alumnos, 8 de los 12 miembros del grupo lograron un mejor entendimiento rítmico lo cual se reflejaba de manera directa en su relación con el verso y con sus compañeros de escena. 3 de los cuatro restantes, pensaban que el entrenamiento propuesto les había ayudado a mejorar su expresión corporal y su relación con el otro, pero esto no era visible para los espectadores (a partir de ahora, llamaré a estos alumnos A, B, y C) El alumno restante pensaba que ese entrenamiento no le funcionaba dentro de su proceso de actor en formación, sobretodo porque no lograba relacionar la incidencia directa de este tipo de entrenamiento en el trabajo con el verso (a partir de ahora le llamaré alumno D)
- En el tránsito del 1er al 2do semestre, el maestro Escárcega les pide desarrollar un ejercicio (por equipos de 4 personas) no mayor a los 5 minutos de duración en el que, ayudados por algunos elementos externos, cuenten la historia de la obra "La moza de cántaro" Los elementos externos a utilizar son cántaros, telas y lazos. Los tres

equipos utilizaron alguno de los ejercicios propuestos durante el entrenamiento como punto de partida para su exploración y todos incluían percusiones como una señal de comunicación de inicio o final con sus compañeros de escena. El primer equipo utilizando “Máscara gestual y corporal”, y con un cántaro como objeto, contaba en 6 cuadros diferentes de 24 cuentas cada uno (8 para llegar, 8 para sostener y 8 para deshacer) diferentes pasajes de la obra en cuestión. El 2do equipo utilizaba percusiones con cántaros y congelamientos para narrar la trayectoria de la pareja protagónica de la obra. El 3er equipo, realizaba una percusión de base (con cántaros) sobre la cual cada uno iba cantando la anécdota por actos de la obra en cuestión. Al observar el denominador común a todos, el maestro Escárcega me pide ahondar en la exploración de las posibilidades musicales de los cántaros, convirtiendo además al objeto en una extensión del personaje; por tanto, los cántaros se convirtieron a partir de ese momento en nuestro elemento de unificación. Es por ello que durante el segundo semestre el entrenamiento está recargado hacia estos puntos.

- Durante el desarrollo del segundo semestre el alumno “A” fue separado del grupo por incumplimiento de asistencias, así el grupo se redujo a 11 personas. Los alumnos 1 a 8 realizaron avances importantes sobretodo en cuestión de escucha respecto al compañero de escena y a la incorporación del cántaro como parte del rango corporal de sus personajes; además durante la permanencia de la temporada, el hecho de contar con tiempo de entrenamiento juntos, propiciaba una energía común para el arranque de la obra.
- Los alumnos “B” y “C”, encontraron el camino hacia la integración rítmica sobretodo por el apoyo y la presión de los otros miembros del

grupo. Al alumno "C" además, le resultó de mucha ayuda el momento del entrenamiento en que se trabajaban claves y melodías, pues de alguna manera, el verse obligado a concentrarse en la cuestión técnica y rítmica de las claves, le hacía olvidar otras trabas de tipo corporal y por tanto su expresividad fluía de mejor manera. Desafortunadamente, durante el desarrollo de la temporada no siempre ocurrió lo mismo, presentándose en su caso algunos desniveles considerables entre una función y otra.

- El alumno "D" seguía oponiendo resistencia al tipo de entrenamiento propuesto, aceptándolo solamente en función de los momentos en que la puesta en escena requería de música en vivo (mencionados en el capítulo anterior) "D" se encontraba bien integrado al grupo, pero dentro de su desempeño en la puesta en escena aparecía en ocasiones como un elemento diferente respecto a los demás. El momento más evidente dentro de la puesta ocurría cuando "D" tenía que actuar un largo monólogo y la obra caía en ese momento en una fragmentación del ritmo que hasta ese entonces se había logrado. Por lo demás su desempeño dentro del montaje no desentonaba respecto a los otros.

Creo que uno de los objetivos más importantes alcanzados por este tipo de entrenamiento dentro del montaje "La moza de cántaro" (además de la exploración rítmica) fue la integración armónica de los miembros del grupo hacia un fin común. La mayor parte del entrenamiento obliga al alumno a supeditar su interés individual-personal al factor Ritmo, que es la meta colectiva. Además el "entendimiento" orgánico del ritmo (cadencia, regularidad, compás, medida, movimiento, paso, orden, equilibrio) eliminó muchas de las barreras psicológicas que los alumnos de actuación sufren al momento de tratar de darle corporalidad a un personaje.

VI. CONCLUSIONES.

El lenguaje que utilizamos al actuar está construido por signos psicofísicos. Cuando los actores construimos una secuencia de movimiento, consciente o inconscientemente buscamos una composición espacial satisfactoria en la cual nuestros impulsos internos puedan hallar una forma visible, conveniente, justa y al mismo tiempo tratamos de responder a esas formas desde nuestro interior. Una acción visible y comprensible implica casi siempre una acción coreográfica.

Quando la experiencia orgánica ocurre, nos sentimos impulsados a continuar en la investigación del movimiento. En el tipo de entrenamiento que he propuesto, mediante ritmos que a veces son constantes, que a veces aumentan y a veces disminuyen se estimula la conciencia del cambio, indispensable para la progresión escénica; ritmo es el cambio en escena.

Los actores necesitamos articular un lenguaje hecho de signos creados voluntariamente, dichos signos deben ser tangibles, visibles, audibles; de todos ellos y de acuerdo a la experiencia expuesta, creo que el último que debe encadenarse es la palabra. Todo lo anterior, asumiendo que al signo hay que llegarle por medio de una exploración. Por ese motivo, y como parte medular de este cuerpo de conclusiones, propongo que los procesos de formación de actores deberían incluir fases de investigación paralelas al texto.

El entrenamiento por tanto, debe dirigirse a que el actor enuncie en primera persona: *"debo encontrar en mí, de manera orgánica lo que está sucediendo en el texto, para después poder seleccionar y construir una cadena*

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

de signos en función de la escena y en función de las condiciones en las cuáles me relaciono con mis compañeros actores"

En ese sentido, llegar a la organicidad no es nada fácil y un entrenamiento correctamente encausado es una de las vías para lograrlo. Puesto que, como señala Laban:

"...Mediante la repetición se alimenta la memoria, donde se almacenan experiencias que a su vez, son necesarias para que surja de nuevo la inspiración, aumente la sensibilidad y se desarrolle una mayor comprensión. En cuanto nos vemos totalmente incluidos en el acontecer del movimiento y respondemos con nuestra naturaleza humana, nuestros recursos de inventiva probablemente se abren, creando formas y ritmos de riqueza y claridad cada vez mayor..." (21)

Si el actor llega a la escena de manera "orgánica" -es decir, habiendo encontrado en sí mismo los motores personales para abordar y completar con su propia experiencia de vida el texto dramático propuesto-, se facilita el acceso a la ficción escénica con un mayor grado de verdad.. El entrenamiento propuesto tiene ahí su base. No en concebir el entrenamiento como la repetición siempre igual de elementos, sino como una guía de investigación al servicio de la escena, y al servicio del crecimiento personal de cada actor.

Eugenio Barba, quien ha desarrollado su lenguaje artístico siempre con un mismo grupo de actores que comparten un entrenamiento y una visión de la escena, señala:

21. Laban, Rudolf, *Danza educativa moderna*, pag. 121

".....Los ejercicios son pequeños laberintos que el cuerpo-mente del actor puede recorrer una y otra vez para incorporar un modo de pensar paradójico, para distanciarse del propio comportamiento cotidiano.."(22)

Como ya he mencionado en la introducción, el entrenamiento me parece un elemento indispensable dentro del proceso de formación de actores. Creo además que cada puesta en escena requiere de un entrenamiento específico, realizado de manera conjunta por todos los actores para poder unificar el lenguaje con el que se va a trabajar y así lograr un mejor acercamiento al estilo propuesto. Esto no obstaculiza en *manera alguna que la investigación personal ocurra de manera alterna y/o paralela al entrenamiento grupal.*

Personalmente, he seguido desarrollando la metodología propuesta (no sólo en mi formación como actriz, si no también con otros grupos de alumnos de actuación con los que he trabajado), particularmente el aspecto referido a las percusiones corporales. El entrenamiento base ha sufrido *algunas modificaciones y ha desarrollado diferentes variantes,* siempre en función del grupo específico con el que se ha trabajado, pero continúa siendo un medio para explorar con los factores tiempo, movimiento, voz y espacio, todos ellos inherentes al trabajo actoral.

Sandra Muñoz.
México, 2004.

22. Barba, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, pag. 76.

VII. APÉNDICE

El presente apéndice contiene breves datos biográficos de las personas que han sido citadas a lo largo de este informe académico.

BALASKAS, ARTHUR. (1940) Nacido en Sudáfrica. Curso estudios cinematográficos en Inglaterra. A la edad de 30 años y durante su estancia en ese país entra en relación con el psiquiatra R.D. Laing, quien le sugiere que intente superar su pronunciada curvatura de la columna vertebral y Balaskas se inicia en el yoga. A partir de entonces y basado en la premisa de que acrecentar la sensación y el movimiento es acrecentar *la vida, se convierte en un constante investigador de las acciones físicas* en función de lo que él considera su base común: la orientación que imparten a nuestro cuerpo en el espacio. Su libro "La vida del cuerpo" presenta los fundamentos de un método para recobrar las sensaciones corporales y crear movimiento en las articulaciones.

BARBA, EUGENIO. (1936) Nace en un pequeño poblado al sur de Italia. Muy joven emigra a Noruega y ahí obtiene la Licenciatura en Literatura e *historia de la religión*. En 1960 estudia en la Escuela Teatral de Varsovia, que abandona para unirse a Grotowski, con quien pasa tres años. En 1964 regresa a Oslo e inicia con un puñado de actores un grupo que después se conocería como el Odin Teatret, y que, por razones económicas se traslada a un poblado al noroeste de Dinamarca. En 1971 funda el Nordisk Teater-Laboratorium. En 1979 funda el ISTA (The International School of Theater Anthropology). A lo largo de todo su trabajo, Barba propone *la renovación del actor, antes que intentar la propia transformación del Teatro*. Su discurso teatral gira principalmente en torno al trabajo del actor: sus modelos de comportamiento, sus

posibilidades psicofísicas o fisiológicas, la necesidad de un entrenamiento físico-vocal y la construcción de técnicas extracotidianas.

CÁRDENAS, SERGIO. (1951) Compositor y director orquestal nacido en Cd. Victoria, Tamaulipas, es desde el 2003 miembro del sistema Nacional de Creadores de Arte (México). Es el único mexicano que ha ocupado la titularidad de orquestas sinfónicas tan destacadas como la de Hof de Alemania, y la de la Universidad de la música Mozarteum de Salzburgo, Austria. Ha dirigido producciones sinfónicas para radio Bávara con la filarmónica de Munich y para la radio nacional de Polonia. Ha grabado *más de 20 discos dedicados a la música sinfónica mexicana*. Ha obtenido el premio de honor del ministerio de Ciencias e investigación del gobierno de Austria, y el Laurel de oro a la calidad del Same out group de Barcelona. Actualmente es director titular de la orquesta sinfónica de El Cairo, Egipto

DE MARINIS, MARCO. Nacido en Italia, es uno de los más importantes teóricos teatrales contemporáneos. Es autor de numerosas obras sobre teoría y práctica del teatro en el siglo XX. Gran parte de su trabajo de investigación se centra en analizar las relaciones comunicativas que se producen en la actividad teatral.

DEL RAZO, JULIO. (1913) Nacido en el puerto de Veracruz, fue testigo presencial de la llegada en 1928 del primer grupo de son cubano que visitó nuestro país ("Son Cuba de Mariano"). Habiendo guiado su vida hacia el *seguimiento del son cubano*, representa la historia de la música afroantillana en México en el siglo XX. Ha participado en numerosos proyectos musicales, desde conjuntos nacionales como "Son clave de oro" o "Moscovita y sus guajiros", hasta leyendas dentro del género como Benny Moré o Dámaso Pérez Prado. A lo largo de su vida ha interpretado

el bajo, los timbales, el bongó, las tumbadoras, el tres y ha sido cantante. Actualmente comparte sus enseñanzas y su generosidad musical a un pequeño grupo de alumnos autonombrados "Los amigos del son"

ESCÁRCEGA, IGNACIO. (1962) Nacido en México es egresado de la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM. Director, dramaturgo e investigador, ha sido también docente de la UNAM y de la ENAT, en donde también se desempeñó como director. Ha publicado diferentes trabajos de crítica e investigación teatral en revistas como "Escénica", "La Cabra", y "DICINE". Fue presidente fundador de la AIEST (Asociación Iberoamericana de escuelas superiores de Teatro). Actualmente es Coordinador Nacional de Teatro.

GROTOWSKI, JERZY.(1933) Director y teórico polaco. Creador del teatro Laboratorio (Opole, 1959) Ha investigado la naturaleza de la actuación. Su idea de la centralidad del actor en el hecho escénico le ha llevado a desarrollar una técnica de interpretación (la vía negativa), que no pretende "enseñarle" nada al actor, si no eliminar la resistencia del organismo a este proceso psíquico . Su insistencia sobre la expresión corporal ha ejercido gran influencia en la gente de todo el mundo que se interesa por el fenómeno teatral.

LABAN, RUDOLF. (1879-1958) Coreógrafo e investigador nacido en Bratislava, Austria-Hungría (hoy Eslovenia). Sus estudios del movimiento humano sentaron los fundamentos teóricos para el descubrimiento de la "danza moderna" (también conocida como "danza libre") en Europa central. Sus investigaciones sobre las calidades que rigen todo movimiento, la conciencia del cuerpo y el tiempo, y sus principios sobre el uso armonioso del espacio, así como su sistema de notación para la

danza, hacen de Laban uno de los más importantes teóricos del movimiento humano.

MEYERHOLD, VSEVOLOD. (1874-1940) originalmente de formación musical, a los 18 años deja a un lado los instrumentos musicales e incursiona en el teatro. Director, actor, investigador teatral y fundador del "Octubre teatral"(que propugnaba por la revolución artística y política del teatro). Discipulo de Stanislavski, se separa de él en 1902 para formar su propia compañía. Desarrolló un estilo actoral que combinaba música, pantomima, comedia dell'arte, y análisis del movimiento corporal (biomecánica). En 1919 se afilia al partido comunista y durante la década de los 20's empieza a distanciarse del teatro de agitación política. En 1939 participa en la conferencia panrusa de directores de teatro, donde habría de pronunciar su último discurso. La era Stalinista que iniciaba en la Unión Soviética, le hizo juzgar por un tribunal militar y fue fusilado en 1940.

SEGAL, RUBÉN.(1959) Nacido en Buenos Aires, Argentina. Se ha formado en las áreas de interpretación y dirección teatral, comedia musical, tap dance, biodanza, ritmo y percusión, en distintos países de América, Europa y en Israel. Ha impartido talleres de entrenamiento emocional y rítmico en diversos festivales internacionales de Teatro como: "Telón abierto" (México, 2001), "Les Cups de theatre" (Montreal,2000), "Encuentro latinoamericano de actores y directores" (Chile, 2000 y Uruguay 2001). Su teoría está basada en cómo distintos patrones rítmicos afectan de manera sutil, por resonancia vibracional, a los 7 centros de energía del cuerpo, armonizando así la energía circulante en el sistema cuerpo-mente. En 1993 funda y dirige la compañía de teatro musical "Crac al gag" en Barcelona, ciudad en la que radica desde hace 16 años.

STANISLAVSKI, CONSTANTIN. (1863-1938). Ente de teatro. En 1888 creó con varios colaboradores la sociedad de Arte y Literatura. En 1897 conoce a Nemiróvich-Dánchenko y entre los dos fundan el Teatro de Arte de Moscú. Stanislavski ocupa un lugar destacado dentro de la reformulación de la labor interpretativa planteada a principios del siglo XX: la naturalidad, la fidelidad histórica, el afán de verdad y de vida.

VIII. BIBLIOGRAFÍA.

- BALASKAS, Arthur, *La vida del cuerpo* Col. Técnicas y lenguajes corporales, Barcelona, España, Paidós, 1992.
- BARBA, Eugenio, y SAVARESE, Nicola *El arte secreto del actor*, México, Escenología A. C. 1990.
- BARBA, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, Col. Escenología, México, Grupo editorial Gaceta, 1987
- BARBA, Eugenio, *Teatro, soledad, oficio, rebeldía*, Col. Escenología México, Grupo editorial Gaceta, 1998
- CEBALLOS, Edgar, *Las técnicas de actuación en México*, Col. Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta, 1999
- CEBALLOS, Edgar, *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*, Col. Escenología México, Grupo Editorial Gaceta, 1996
- CEBALLOS, Edgar, *Principios de dirección escénica*, Col. Escenología, México, Procesos editoriales Gaceta 1999
- CRAIG, Edward Gordon, *El arte del teatro*, col. Escenología, México, grupo editorial gaceta, 1995
- DIEZ BORQUE, José María, *Historia del Teatro en España*, tomo I, Madrid, Taurus, 1980.

- DIEZ BORQUE, José María, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, A. Bosch editor, 1978.
- DIEZ-ECHARRI, Emiliano, *Historia general de la literatura española e Hispanoamericana*, Madrid, España, Ediciones Aguilar, 1972.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Col. Mínima, México, Siglo XXI, 1970
- LABAN, Rudolf, *Danza educativa moderna*, col. Técnicas y lenguajes corporales, México, Ed. Paidós, 1989
- LABAN, Rudolf, *El dominio del movimiento*, col. Artes en el teatro, no. 101, Madrid, Ed. Fundamentos, 1987.
- LE BOULCH, Jean, *Hacia una ciencia del movimiento humano" (Introducción a la psicokinética)* , Col. Técnicas y lenguajes corporales, Barcelona, España, Paidós, 1992
- MEYERHOLD, Vsevolod E., *El actor sobre la escena*, col. Escenología, México, grupo editorial Gaceta, 1998.
- MOLINA, Tirso de, *Obras dramáticas completas*, Tomo I, Madrid, España, Ediciones Aguilar, 1968.
- SAINZ DE ROBLES, F.C. *Ensayo de un Diccionario de la literatura (Términos, conceptos e ismos literarios)*, Madrid, España, Ediciones Aguilar, 1972.

-SAINZ DE ROBLES, F.C., *Ensayo de un diccionario de la literatura (Escritores españoles e hispanoamericanos)*, Madrid, España, Ediciones Aguilar, 1973.

-STANISLAVSKI, Constantin, *Un actor se prepara*, México, editorial Constanza, 1954.

-STANISLAVSKI, Constantin, *Construcción de l personaje*, México, editorial Diana, 1984.

-STANISLAVSKI, Constantin, *Mi vida en el arte*, México, editorial diana, 1983.

-VEGA, Lope de, *Obras dramáticas completas*, Tomo I, ED. México, Ediciones Aguilar, 1991 (Col. Grandes clásicos).