

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA NECESIDAD DEL LABORATORIO TEATRAL PARA EL DESARROLLO
DE LA EXPRESIÓN CORPORAL DEL ACTOR**

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTAN

FELIPE ADALBERTO RODRÍGUEZ GARCÍA

LIZETH RONDERO MARTÍNEZ

ASESOR DE TESIS:

PROF. JUAN GABRIEL MORENO SALAZAR

OCTUBRE, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 mis amados abuelitos
Julieta García Rello y
Alfonso Rondero Andrade.

A mi madre
Amalia C. Martínez López.

A mi padre Luis A. Rondero García.

A mis Hermanas Astrid e Ingrid

Por alimentar mi espíritu con
cantidades inconmensurables de
amor.

A la familia García Téllez (Cris, Pepe,
Caro, Vicky, Chave, Ale y Chuy),
gracias por todo el incondicional
soporte para este y tantos más
proyectos.

A Juan Gabriel Moreno por su infinita
paciencia y generosa guía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

| | |
|---------------------------|---|
| a) Objeto de estudio..... | 5 |
| b) Objetivos..... | 5 |
| c) Hipótesis..... | 5 |
| d) Marco Teórico..... | 6 |
| e) Justificación..... | 7 |

CAPÍTULO 1

LA EXPERIMENTACIÓN EN LA ACTUACIÓN.....11

| | |
|--|----|
| 1.1 El actor y su cuerpo, su herramienta primordial..... | 11 |
| 1.2 La importancia de la investigación experimental para el actor..... | 14 |
| 1.3 Investigaciones experimentales sobre el trabajo del actor..... | 18 |
| 1.3.1 Zeami Motokiyo..... | 18 |
| 1.3.2 Denis Diderot..... | 25 |
| 1.3.3 Constantin Stanislavski..... | 33 |
| 1.3.4 Kazuo Ono..... | 39 |
| 1.3.5 Jerzy Grotowski..... | 45 |
| 1.3.6 Peter Brook..... | 52 |

CAPÍTULO 2

LA SISTEMATIZACIÓN DE LOS LABORATORIOS TEATRALES.....63

CAPÍTULO 3

| | |
|---|----|
| UN DIAGNÓSTICO A PARTIR DE NUESTRA EXPERIENCIA..... | 87 |
|---|----|

CAPÍTULO 4

| | |
|------------------------|----|
| NUESTRA PROPUESTA..... | 94 |
|------------------------|----|

| | |
|-------------------------------|----|
| 4.1 Génesis del proyecto..... | 97 |
|-------------------------------|----|

| | |
|---------------------------------|----|
| 4.2 Informe de Laboratorio..... | 98 |
|---------------------------------|----|

| | |
|---|----|
| a) El problema central de la investigación..... | 98 |
|---|----|

| | |
|------------------------------------|----|
| b) Justificación del proyecto..... | 98 |
|------------------------------------|----|

| | |
|-------------------|----|
| c) Objetivos..... | 99 |
|-------------------|----|

| | |
|-------------------|-----|
| d) Hipótesis..... | 100 |
|-------------------|-----|

| | |
|---------------------------|-----|
| e) Marco referencial..... | 100 |
|---------------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| f) Metodología..... | 101 |
|---------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| g) Cronograma..... | 106 |
|--------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| 4.3 El sistema de nuestra experimentación..... | 106 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| 4.3.1 Primer Elemento: <i>Despersonalización</i> | 106 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| a) Metodología para la <i>despersonalización</i> | 112 |
|--|-----|

| | |
|----------------------|-----|
| b) Conclusiones..... | 118 |
|----------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| 4.3.2 Segundo Elemento: <i>Concentración</i> | 120 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| a) Metodología para la <i>concentración</i> | 125 |
|---|-----|

| | |
|----------------------|-----|
| b) Conclusiones..... | 133 |
|----------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| 4.3.3 Tercer Elemento: <i>Libertad</i> | 134 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| a) Metodología para la <i>libertad</i> | 138 |
|--|-----|

| | |
|----------------------|-----|
| b) Conclusiones..... | 142 |
|----------------------|-----|

| | | |
|-------|--|------------|
| 4.3.4 | Cuarto Elemento: <i>Imaginación</i> | 142 |
| a) | Metodología para la <i>imaginación</i> | 147 |
| b) | Conclusiones..... | 150 |
| 4.3.5 | Quinto Elemento: <i>Significación</i> | 151 |
| a) | Conclusiones..... | 154 |
| 4.4 | Conclusiones del proyecto..... | 157 |
| | CONCLUSIONES GENERALES..... | 167 |
| | BIBLIOGRAFÍA..... | 174 |

INTRODUCCIÓN

a) Objeto de estudio

Analizar la importancia de la investigación experimental bajo la figura del laboratorio teatral para el desarrollo del actor.

b) Objetivos

- Revalorar la importancia del laboratorio teatral como el espacio idóneo para desarrollar las capacidades expresivas del actor; cohesionar múltiples principios técnicos de la actuación y sintetizar conocimientos nuevos, que permitan evolucionar las distintas metodologías de la formación actoral.
- Destacar al cuerpo como la herramienta primordial del actor.
- Señalar la importancia de la investigación experimental sobre el fenómeno de la actuación.
- Autoevaluar nuestro proyecto denominado *Laboratorio de Experimentación y Entrenamiento Corporal para Actores* exponiendo la metodología aplicada y los resultados obtenidos.
- Evidenciar la necesidad de la creación de un Laboratorio teatral para el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

c) Hipótesis

La investigación experimental de la actuación, bajo la figura del Laboratorio teatral, fortalece y cohesiona el proceso de enseñanza-aprendizaje del actor. Al mismo tiempo posibilita la muestra y aplicación práctica de los resultados de dicha investigación en montajes profesionales, la vinculación del alumno o egresado de actuación al campo profesional, la generación de conocimientos nuevos sobre la

actuación, que a su vez fomentarían la labor de la investigación práctica profesional en México. Dada las ventajas que representa la realización sistemática y metodológica de un Laboratorio teatral, frente a la falta de cohesión entre cada uno de los entrenamientos corporales y actorales que se imparten en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM que percibimos como principal problema de su proceso de enseñanza en actuación ¿es necesaria la implementación de un Laboratorio teatral para el fortalecimiento del proceso formativo y la cohesión de principios técnicos, bajo los cuales se entrena al actor en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM?

d) Marco teórico

Está conformado por la documentación de las investigaciones, postulados, y conclusiones de los siguientes autores: Zeami Motokiyo, Denis Diderot, Constantin Stanislavski, Kazuo Ono, Jerzy Grotowski, y Peter Brook.

La selección anterior se debe a que son ellos quienes han aportado las investigaciones que definieron el modo de concebir la labor del actor a lo largo de la historia de la investigación experimental sobre temas de actuación, teniendo sus trabajos la calidad de “investigaciones matrices” de las cuales se han derivado otras posteriores sobre el mismo tema, incluso algunas contrarias, pero siempre derivadas. Otra razón es que la visión corporal de la actuación fue resignificada en occidente desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX. Sin embargo desde el siglo XIV en oriente, con Zeami Motokiyo, la perspectiva corporal de la actuación comenzaba a documentarse, de tal modo que en occidente ese proceso para resignificar la actuación tomó como marco referencial técnicas y postulados ya documentados en la antigüedad oriental, por eso advertimos la importancia de conjuntar y comparar conclusiones sobre la corporalidad del actor entre una antigüedad oriental y una vanguardia occidental. El incluir los postulados de Denis Diderot obedece a que en occidente, mucho antes de la vanguardia del siglo XX, advirtió, en pleno siglo XVII, la importancia del entrenamiento integral y organizado del actor. Por otro lado, los principios y postulados expresados por Kazuo Ono han

trascendido el ámbito dancístico y se han contextualizado a la creación escénica, ámbito en el que el intérprete (actor-bailarín) transmite significados en un acto expresivo.

Finalmente con estas fuentes sustentaremos la importancia del entrenamiento conciente y constante del cuerpo del actor, así como la de la creación de laboratorios teatrales.

e) Justificación

El problema que motivó este trabajo de investigación es la falta de cohesión entre los principios técnicos enseñados en las diferentes asignaturas corporales y actorales del plan de estudios 1985-2008 de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, que provoca generalmente deficiencias en el entrenamiento actoral de los alumnos del área de actuación.

A lo largo de los dos últimos años de la carrera advertimos síntomas comunes de este problema, tanto en nuestra formación actoral como en la de los compañeros de generación. Estos síntomas fueron:

1. Comprensión parcial de los principios técnicos

Las clases corporales y actorales impartidas en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro padecen un problema de insuficiencia en su carga horaria semanal, hecho que resta tiempo eficaz al entrenamiento con el que el alumno se comienza a desarrollar, y esto provoca una comprensión parcial de los principios técnicos del entrenamiento. A esta situación se suma la posibilidad de no continuar con el mismo maestro de un semestre a otro, situación que trunca el aprendizaje de conocimientos diseñados por el maestro para un año escolar. Por último, la presencia variable de las materias de Expresión verbal, Interpretación verbal, Acondicionamiento físico para actores y Canto, propicia que dichas técnicas sean manejadas en un nivel básico, no profesional.

2. Aplicación relativa de los principios técnicos

Si los alumnos de actuación, durante su formación académica, han comprendido parcialmente los principios técnicos que conforman un entrenamiento corporal o actoral, resulta entonces que aplicarán, desde su propio punto de vista, dichos principios. Es decir, relativizarán el conocimiento y su aplicación. Esta relatividad representa un problema en tanto que los alumnos realizan ejercicios y prácticas muchas veces carentes de unidad: deficiencias en la expresión verbal, deficiencias en la expresión corporal y desniveles en la calidad de actuación. Este problema incluso fomenta la valoración puramente subjetiva de los ejercicios del alumno, bajo parámetros cambiantes y relativos. Cabe aclarar que nuestra intención no es analizar mediante juicios absolutos los resultados que muestran los estudiantes al aplicar una técnica, pues el espacio entre el hallazgo y la futilidad en el trabajo del actor suele ser corto, pero sí nos interesa recalcar que la calidad en el teatro depende de la unidad de sus elementos, incluyendo la aplicación de un entrenamiento actoral.

3. Carencia de un espacio experimental al finalizar los estudios

Actualmente la carrera no cuenta con un proyecto que contemple la cohesión de los conocimientos aprendidos por los alumnos de actuación en una práctica escénica a favor de perfilar al actor egresado, ya sea bajo la estructura de un taller, laboratorio, o puesta en escena de generación, y dirigido por un profesional de la materia. Esto impide al alumno de actuación tener una experiencia que, si bien es todavía académica, lo vincule con la realidad profesional del teatro, y que a su vez le sirva para llegar a conclusiones compartidas con sus compañeros de generación y concluir su proceso formativo.

Nuestra primera respuesta ante la problemática anterior fue la estructuración de un proyecto práctico que titulamos *Laboratorio de*

experimentación y entrenamiento corporal para actores. En éste nos enfocamos en el aspecto corporal del entrenamiento del actor, pues hemos comprobado que un cuerpo entrenado de manera sistemática optimiza el desarrollo de las capacidades actorales. Este proyecto tuvo como objetivos generales cohesionar los conocimientos adquiridos dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, sintetizarlos en un entrenamiento corporal, y exponer los resultados en una puesta en escena. Cabe mencionar que dicho proyecto será sometido a análisis en el capítulo 4 de esta tesis.

Como segunda respuesta, y en consecuencia de la experiencia resultante de dicho laboratorio, realizamos esta investigación teórica sobre la importancia de los laboratorios teatrales para el desarrollo de la expresión corporal del actor y la evolución de la actuación, que presentamos como tesis profesional.

Para concluir consideramos pertinente enlistar las razones por las cuales optamos llevar a cabo esta tesis de forma conjunta:

1. El haber estudiado la carrera durante cuatro años con los mismos profesores nos proporcionó dos perspectivas distintas con qué analizar los mismos métodos de enseñanza.
2. A lo largo de nuestra formación en el Colegio de Teatro, ninguno de nosotros dos gozó de una experiencia de Laboratorio, con valor curricular, donde se experimentaran problemas propios de la actuación, que es nuestra especialización.
3. La ausencia y la necesidad compartida de experimentar sobre problemas de la actuación nos llevó a estructurar conjuntamente un supuesto Laboratorio donde intentamos unificar nuestras distintas perspectivas sobre las técnicas enseñadas en la carrera.

4. Los resultados de dicho Laboratorio nos llevaron a realizar una reflexión, y por lo tanto una investigación sobre la necesidad del trabajo experimental para la formación del actor. Esta fase experimental también nos condujo a la creación de la compañía Teatro de los Sótanos¹.

5. Esta tesis, por todo lo que implica, la consideramos como la base académica de una línea de investigación que deseamos continuar a largo plazo, para así sustentar la creación de un Laboratorio teatral.

¹ www.teatrodelossotanos.blogspot.com

CAPÍTULO 1

LA EXPERIMENTACIÓN EN LA ACTUACIÓN

Es necesario ayudar al actor, con toda una serie de recursos técnicos, a liberar el cuerpo y su mundo interior de cualquier bloqueo para que pueda reproducir la vida del drama en el que actúa.

Constantin Stanislavski

1.1 El actor y su cuerpo, su herramienta primordial

El público espera desde su butaca. Un oscuro llena y antecede cualquier suceso sobre la escena. De pronto la luz ilumina cuerpos. Por lo general, antes que otro estímulo -como el sonido- provoque la atención del espectador, es la imagen la que inicia el contacto. El cuerpo de los actores se anima, y al hacerlo surge también la posibilidad de expresar algo. Esa posibilidad expresiva es una de las responsabilidades más grandes del artista escénico y en particular del actor. Lo anterior valida la importancia del cuerpo para el creador escénico, entendiéndola no sólo con respecto a lo estético de su forma, sino como su herramienta primordial con la cual transmitirá significados.

Aquello que somos y hemos decidido ser adquiere forma particular en un cuerpo único. Nuestro cuerpo cambia y se adecua conforme acumulamos experiencias vitales: evoluciona, haciéndose posible monitorearlo y entrenarlo para desarrollar su eficacia en escena.

En el caso de los infantes la agilidad, flexibilidad, fuerza, sensibilidad, atención, reacción, gestualidad, sonoridad, mimesis, operando sobre la confianza y libertad con las cuales son capaces de jugar, hacen de estos cuerpos algo distinguible, y de este funcionamiento corporal un paralelo con lo que pudiera desear todo actor para sí mismo.

Entrenar las capacidades corporales anhelando un fin artístico no es simple. Aquellos que utilizamos necesariamente al cuerpo como herramienta principal de trabajo tenemos una labor progresiva, larga, llena de experiencias, sujeta a modificaciones: una labor que pide tiempo y disciplina.

Cualquier aspirante a actor se preguntaría ¿para qué? ¿Por qué se hace necesario? El alumno bien pudiera conformarse con aprender moderadamente la técnica de la escuela teatral con la cual esté en contacto, y de esa manera hacer frente a todo proyecto para construir un personaje. La labor entonces estaría satisfactoriamente cumplida. Concebiría el entrenamiento corporal como una labor complementaria, útil, mas no todavía necesaria, fundamental. ¿Qué es entonces lo fundamental en el Teatro? Jerzy Grotowski lo respondió hace más de tres décadas:

¿Puede existir el teatro sin espectadores?... ¿Puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto... podemos definir lo que es el teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor. Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, sin embargo, suplementarias. (Grotowsky 2000, 26-27)

Si el actor es uno de los elementos indispensables para que exista la experiencia teatral, es por lo tanto su responsabilidad expresar en forma extraordinaria e irrepetible su parte. ¿Cuál es la herramienta de trabajo que lo acompañará a lo largo de toda su carrera? Su cuerpo.

El conocimiento moderado de una técnica actoral no es suficiente ya que la moderación impide el impulso de la curiosidad y el descubrimiento de un significado profundo al interpretar a un personaje. Dicha conformidad sólo basta para repetir en escena la misma calidad interpretativa con la que el alumno inició su aprendizaje.

Así, como el infante, descubre el mundo por primera vez con la ayuda de su cuerpo, por lo general de manera inconsciente, pero el aspirante a actor tiene la oportunidad de hacerlo ayudado por su conciencia.

Es alentador observar en los compañeros de clase, o en uno mismo, aquellos momentos en que se practica en escena, y que adquieren un sentido diferente debido a que el cuerpo, la mente y la emotividad encontraron en nosotros una conjunción extraordinaria. Ese momento donde el cuerpo y toda la carga que hay dentro de él transitan por el espacio de la escena, comunicando significados, y nos hace capaces de reaccionar a estímulos imprevistos. Esta experiencia es el aprendizaje clave para el alumno de actuación, este contacto con su riqueza expresiva que le hace comprender que no existe interés por verlo repetir los elementos comunes de su expresión, que cada personaje se encuentra en una parte diferente de él, solicitándole vida propia y particular.

¿Cómo se puede comprender el valor del cuerpo sobre la escena, aún más allá de la estética? Cuando se es lo suficientemente capaz de cuestionar la labor personal, la elocuencia nos responde para dilucidarnos un nuevo camino donde evolucione la calidad de nuestro trabajo. En un sentido ético el alumno y el actor necesitan transgredir sus límites, su conciencia y su concepción del fenómeno de la actuación para cultivar su técnica. Dentro de un entrenamiento corporal, el cuerpo siempre responde en relación con la forma en que se le estimule. Si se le acostumbra a trabajar dentro de la comodidad encontrará naturalmente resultados ordinarios, en cambio si es estimulado de manera constante y se le acostumbra a correr riesgos entrenando sus cualidades físicas, mentales y emotivas de manera integral, desarrollará una sensibilidad extraordinaria, tanto en beneficio de su técnica, como para construir una experiencia llamada teatro, el cual tiene como sustancia laboral la vida.

1.2 La importancia de la investigación experimental para el actor

El arte y la ciencia buscan descifrar un orden universal a partir de la elaboración de preguntas fundamentales sobre la vida y el desarrollo de metodologías para hallar respuestas comprobables. Ambos trabajan a partir de postulados que adquieren significado sobre la práctica, y son comprobados por los resultados obtenidos.

Esta búsqueda de la verdad se realiza en ambas manifestaciones de la cultura de forma sistemática. En este proceso, el conocimiento previo, las técnicas aprendidas, las experiencias directas o indirectas, la subjetividad y la intuición del individuo se van a articular para formular las hipótesis necesarias, y confirmar o invalidar determinadas tesis, obteniendo respuestas precisas. La ciencia a través de medios científicos, y el arte a través de medios estéticos.

Esta formulación de hipótesis y los procesos para su comprobación presuponen un dominio del tema investigado, conocimiento que se reafirmará o modificará a partir de dicho proceso de investigación. En este ámbito la investigación científica es ejemplar para la investigación artística, ya que por lo general se trabaja con variables concretas, esperando resultados precisos a través de metodologías comprobables: “En nuestros días la tragedia del arte consiste en que no tiene ciencia, y la tragedia de la ciencia en que no tiene corazón”. (Oida 1997, 8).

La investigación es un proceso sistemático para ampliar el conocimiento de una materia, obteniendo resultados prácticos a corto, mediano y largo plazo. Cualquier investigación necesita crear un sistema con una metodología determinada para obtener resultados comprobables, y esto sólo puede ser conseguido a través del manejo de una técnica precisa. Las técnicas aplicadas durante un proceso de investigación están sometidas al perfeccionamiento o

refutación de ellas mismas, y/o a la adquisición de otras, producidas en este ciclo de estudio.

En las artes la técnica es intrínseca porque representa el dominio y perfeccionamiento de los medios (plásticos, lingüísticos, sonoros, etc.) con los que el artista se expresa. Por esto mismo la técnica implica el conocimiento esencial de las artes, la práctica constante para dominar los medios y, alcanzando ese dominio, la concreción de un método.

Para obtener resultados dentro de una investigación práctica es necesario utilizar, como medio, la experimentación. Pues a través de ella determinado tema es examinado y probado prácticamente en sus facultades. El proceso de experimentación consta en establecer, con el conocimiento previo, una hipótesis, la cual será expuesta al influjo de determinadas variables, que otorgarán datos para comprobar o invalidar la hipótesis y obtener resultados. Las bases teóricas sobre las cuales se fundamenta el experimento son parte de la investigación, pero hay que ser muy claros: una experimentación busca siempre la comprobación del resultado.

Para realizar un experimento es necesario contar con las condiciones necesarias para hacerlo: tener un objeto de experimentación, dominar conocimientos previos, conformar marcos referenciales teóricos y prácticos, definir objetivos e hipótesis sobre dicho objeto, aplicar una metodología para la comprobación o refutación de la hipótesis, sistematizar los pasos a seguir para alcanzar el objetivo, y contar con el espacio adecuado donde la experimentación va a llevarse a cabo (un laboratorio).

El laboratorio, en la ciencia tanto como en el arte, obligatoriamente es un inmueble equipado con todo el instrumental necesario para realizar la investigación, donde además es posible documentar los resultados obtenidos. La importancia de un laboratorio en un proceso de experimentación es fundamental,

ya que propicia la cohesión de los elementos de la experimentación (materiales y recursos humanos), además de contribuir a la creación del ambiente adecuado para que la experimentación se lleve a cabo.

El Laboratorio teatral tiene la intención de evolucionar al conocimiento previo, y con ello perfeccionar la técnica, cohesionar grupalmente una visión particular del teatro con base en el ensayo-error, alcanzar objetivos a largo plazo, y conformar gradualmente un grupo o compañía estable.

Generalmente un Laboratorio teatral, para obtener resultados a largo plazo necesita cumplir con metas a corto plazo. Dichas metas inmediatas pueden ser probadas y experimentadas por medio de un taller impartido dentro de la agrupación u ofrecido a otro público como parte de las actividades del Laboratorio. Así mismo la realización de estos talleres es material para la evaluación interna de los resultados del Laboratorio teatral, y la continuación del experimento. Por lo tanto el Laboratorio teatral es una estructura compleja, con metas a corto, mediano y largo plazo, con la finalidad de profundizar en el conocimiento del arte teatral.

La conformación de grupos estables de trabajo es importante para el teatro, dado que es un arte estéticamente conformado por otras artes, dependiente de una multiplicidad de personas. Esto le otorga la peculiaridad y dificultad de unificar en un objetivo o visión a múltiples disciplinas. Una obra de teatro convencional es aquella en la que los elementos que van a intervenir interactúan para conseguir un objetivo práctico e inmediato: el discurso teatral. Sin embargo esta inmediatez imposibilita la profundización de este arte, y lo coloca al nivel de una manifestación artística mixta, donde música, plástica, literatura dramática y actuación están al servicio de sí mismas, y no al servicio de la construcción de una obra de arte total e independiente como es el teatro.

La conformación de un grupo estable de trabajo, unificado por procesos de investigación conjunta (Laboratorio teatral), posibilita la creación de un lenguaje estético común, la evolución del conocimiento teatral y de sus componentes: actuación, expresión corporal, dramaturgia, plástica, música, entre otros. Propicia una dialéctica teatral y preserva la existencia del mismo grupo a través de la proposición fundamentada de nuevos lenguajes.

El elemento teatral que prioriza nuestra investigación es el actor, es por eso que consideramos fundamental revalorar la importancia de un espacio de investigación donde el actor pruebe, refute y compruebe sus conocimientos adquiridos, a través de la experiencia colectiva (fortalecer lazos cognoscitivos con otros actores), con la finalidad de perfeccionar y profundizar una técnica, a fin de convertir su oficio en un arte.

El futuro del arte teatral está en manos de las compañías o grupos estables, es decir agrupaciones profesionales de teatro organizadas en una estructura sistematizada de trabajo interno constante y estructuras de muestreo o exposición de los resultados obtenidos. Esto no quiere decir generar un “*collage* de ocurrencias” momentáneas e improvisar compañías instantáneas para cada montaje, sino que determinado experimento con las características antes mencionadas se profundice gracias al trabajo consuetudinario en un grupo de creadores, con la oportunidad de exponer sus resultados al público.

1.3 Investigaciones experimentales sobre el trabajo del actor

Los siguientes autores dedicaron sus esfuerzos a investigar los medios y las herramientas expresivas del actor. Sus aportes teóricos revelaron que la actuación posee técnicas específicas y que es un ejercicio metodológico con problemas y medios para resolverlos. Así mismo son puntos de referencia que llevaron a concebir la investigación experimental en el campo de la actuación como una labor sistematizada, que coincidieron en que toda técnica se sustenta en una visión ética del trabajo del actor, cuyo eje principal es la disciplina.

1.3.1 Zeami Motokiyo

El concepto “técnica” como conjunto de procedimientos de un arte o ciencia, y la habilidad adquirida para usar dichos procedimientos, fue referida al arte del actor en el siglo XIV por Zeami Motokiyo, actor, dramaturgo y teórico de teatro Nô, que a través de un camino de vida dedicado al estudio pudo legar los primeros postulados escritos sobre la técnica de la actuación.

Zeami heredó de su padre Kan-ami una larga tradición en las dos principales escuelas de Nô: *Sarugaku* y *Dengaku*. La primera de ellas era reconocida por su estilo de interpretación, que dependía de la localidad donde se desarrollaba, así tenemos dos estilos diferentes: *Yamato* y *Omi*. A causa de la muerte de su padre, Zeami con tan sólo veinte años de edad, lo sucede en la dirección de la escuela de *Sarugaku de Yamato*.

Le fue legado, también por su padre, a través de la privativa tradición oral, una serie de preceptos “teóricos” sobre el arte del actor, los cuáles puso en práctica y experimentación a lo largo de su vida hasta dominarlos, comprenderlos, comprobarlos y reformarlos. Heredó sus hallazgos y conclusiones a las generaciones venideras a través de una serie de tratados que él mismo escribió. El primero de ellos fue *Fûshi-kaden: de la transmisión de la flor de la actuación*.

Los postulados actorales de Zeami están determinados a lo largo de todos sus tratados por dos conceptos principales que definen toda su teoría: la flor (*hana*) y la vía (*do*).

El universo del Nô esta decodificado en símbolos, todos ellos relacionados íntimamente a las fuerzas de la naturaleza, es por eso que la flor (*hana*) no es sino la expresión más hermosa de un camino de crecimiento, y dicho símbolo circunscrito por Zeami a la actuación, es “la verdadera belleza que es capaz de crear el actor a lo largo de su carrera profesional”. (Zeami 1999, 24, n.e.)

Por su parte la vía (*do*) es el camino de vida consagrada a la disciplina: humildad, entrega y aprendizaje para alcanzar la excelencia, y en el caso de la actuación el objetivo es el encuentro y la preservación la flor: “Si bien existe un fin para la vida, no lo existe para el Nô”. (Zeami 1999, 18)

La vía propuesta por Zeami coincide con las dos visiones antes mencionadas: el encuentro con el objeto de entrega (el teatro) y el encuentro con el propio espíritu y la belleza de la vida:

Lo que se llama ‘Arte’, por el hecho de que calma los espíritus de todos los hombres, y produce emoción en los grandes y en los humildes, podrían constituir el punto de partida para un aumento de la longevidad y la felicidad, un medio para prolongar la vida. Llevadas a la perfección, todas las Vías garantizarían un incremento de longevidad y felicidad. (86)

Aquí es donde la concepción de “técnica actoral” adquiere sus primeras dimensiones rigurosas. El teatro Nô es un arte escénico en donde el actor tiene que liberarse de su comportamiento cotidiano de forma conciente para tocar en él mismo las expresiones extracotidianas que caracterizarán su comportamiento en escena, esto debido a sus orígenes de danza ritual.

Es por eso que este arte es particularmente corporal y es expuesto por los actores a través del canto, la danza, la poesía y la mímica. Todas estas

expresiones del cuerpo necesitan de un incansable *entrenamiento* (mediante una técnica y métodos específicos) para desarrollarse.

Para Zeami, el actor debe conocer a fondo la Técnica de su arte; explorar sus recuerdos personales y meditar sobre la educación que recibió de su padre o en el caso de la tradición contemporánea, de su tutor... Sólo el estudio y la observación se constituían en una necesidad permanente. (18-19 n. e.)

Esta es la vía que propone Zeami: el entrenamiento constante, riguroso y dedicado conduce al alumno a una meditación sobre las razones y propósitos de su labor, esto lo lleva al hallazgo de los *procedimientos* para desarrollar las *facultades* y disponer de los *recursos* para ser capaz de alcanzar y mantener la *flor* a lo largo de toda la vida.

Zeami esclarece que la formación de las futuras generaciones de actores debe iniciarse a los siete años de edad, agrupando el entrenamiento en siete etapas:

- Siete años
- A partir de los doce o trece años
- A partir de los diecisiete o dieciocho años
- De veinticuatro a veinticinco años
- Treinta y cuatro a treinta y cinco años
- Cuarenta y cuatro a cuarenta y cinco años
- Más allá de los cincuenta años

Esta división en el entrenamiento obedece a las distintas necesidades del cuerpo y la psicología del aprendiz a través de su desarrollo de vida, y son a partir de las cuales se espera que el aprendiz sea capaz de conocer los *procedimientos*, es decir, la respuesta a la meditación de los problemas y cuestiones referentes a la verdadera flor. Este conocimiento lo llevará a manejar sus *recursos*, que son la serie de habilidades innatas que cada uno posee. A través de este autoconocimiento sus *facultades* empezarán a desarrollarse con rapidez; refiriéndose a las habilidades y potenciales adquiridos a través de la técnica.

La esencia de la **Flor** está en el conocimiento constante de los procedimientos, así Zeami nos aclara que un actor viejo aunque haya perdido sus facultades, sí aún se mantiene en el conocimiento de dichos procedimientos, su flor seguirá despertando el interés del público pues es una *flor auténtica*. Por el contrario, un actor joven, hábil en los recursos y facultades pero que carece del conocimiento de los procedimientos, sólo podrá mantener la flor por muy poco tiempo, pues esta es una *flor insólita, del momento*.

La flor es un concepto que encierra una esencia y una apariencia, de ahí su complejidad, y la necesidad de que el actor posea una inmensa humildad para reconocer una de la otra. A través de las etapas jóvenes del actor (sus inicios) se puede llegar al encuentro de un tipo de flor, producto de la espontaneidad y la habilidad adquiridas. Dicha flor despertará el interés, la sorpresa y el asombro del público, por esto Zeami la ha nombrado *flor insólita o del momento*. Sin embargo esta es una apariencia, un atisbo de lo que podría llegar a ser la verdadera flor si se ocupa por desarrollársele siempre. Esta flor es engañosa, y puede ser peligrosa para el actor que al tenerla crea poseer la verdadera flor, pues esto sólo lo alejará más de la vía.

La verdadera flor, la *flor auténtica*, es como el capullo que se abre en su tiempo de floración, nunca antes, nunca después. Está basada en la sabiduría que el actor tenga de su arte y la infinita entrega al desarrollo de sus facultades y al conocimiento de los procedimientos. Esta flor sabrá despertar siempre el interés del público y mantener el éxito del actor. Para Zeami el éxito del actor radica en el interés que pueda despertar en sus espectadores; por lo tanto *flor e interés* son inseparables.

Zeami muestra que las actitudes vitales (ética) son un elemento determinante en el correcto recorrido de la vía para alcanzar el *interés*. Es por eso que le propone incansablemente al actor la necesidad de ejercitarse con rigor y

evitar “la vanidad pretenciosa”, término con el que define las actitudes negativas que hacen que un actor se ciegue de amor propio y pierda el verdadero objetivo. A este respecto divide a los actores en dos grandes grupos: hábiles e inhábiles. El problema del hábil es que, al creerse *suficiente* le pone un tope a su crecimiento. Por su parte, el inhábil al saberse torpe, olvida que seguramente posee alguna cualidad, por lo tanto el secreto es que ambos sepan reconocer las virtudes del otro, los defectos propios y aprender de ellos. Así el hábil acrecentará sus virtudes y el inhábil estará en posibilidades de desarrollar sus facultades y descubrir recursos ocultos. La conclusión de esto es que lo esencial es la actitud vital con la cual se emprendan los pasos por la vía.

Zeami encuentra dos calidades esenciales en el actor: la *potencia* y el *encanto sutil*. La incompreensión del origen de ambas hace que los actores sean rudos o suaves. De esta manera resalta la importancia de que el actor sea un experto observador de la vida y el mundo, capaz siempre de saber la exacta medida de las cosas. Si lo que es potente es actuado con sutileza el resultado será la suavidad, y si lo que es encanto sutil es interpretado con potencia será rudeza. Así mismo si lo potente se enfatiza con potencia será particularmente rudo, y viceversa. De estas reflexiones se deriva la necesidad de profundizar más en la interpretación y ser capaces de comprender los contrastes de las cosas: lo insólito, lo interesante surge cuando al interpretarse una manera impetuosa no se olvidan los sentimientos dulces; y cuando se interpreta una manera de encanto sutil se toma en cuenta la potencia.

Estos principios son entendidos en el Nô como integrales al actor, quien es impulsado por el espíritu, capaz de encauzar al cuerpo.

Por lo tanto la preciada flor no es más que la emoción generada en el espectador por lo *insólito* de la interpretación del actor, y lo insólito radica en el conocimiento y dominio profundo que éste tenga de sus recursos, facultades y procedimientos.

Los dos grandes conceptos de Zeami, *Hana* (Flor) y *Do* (Vía) se convierten entonces en un paralelo con las formas actuales del teatro, considerando que la actuación puede ser enseñada y aprendida, que existen ejercicios que desarrollan las cualidades innatas, y otros que preparan el camino para aquellas que se encontraban inactivas. Que el actor no puede descansar sobre sus supuestas habilidades, y mucho menos sobre los efímeros e inconstantes momentos de “inspiración” que pueda llegar a tener. Que la formación de un actor toma toda la vida, empezando desde la infancia, ya que es en ese periodo que se puede educar la sensibilidad e imaginación del individuo para que esta carezca de inhibiciones cuando se requiera de todo su potencial. Es aquí donde se confirma este paralelismo, entre los principios de Zeami y la importancia actual que guarda el trabajo de investigación a largo plazo para la formación y renovación constante del actor.

Sin embargo los actores aún siguen añorando el fin sin entender los medios. El “talento” se vuelve un medio en sí mismo, un paquete de *dones* inalterables, y la “inspiración” es depositaria de toda la confianza del aspirante a artista para comenzar a generar su obra. Pocas veces se piensa que el camino que potencia al talento y ayuda a alcanzar la inspiración entendida como síntesis, conclusión, comprensión profunda es *el trabajo constante*.

Zeami ejemplifica este trabajo constante a través de un universo simbólico, lenguaje inherente al teatro, haciendo una división conciente, inteligente y sensible de los elementos que conforman el proceso del actor: por un lado reconoce la existencia del talento (recursos), sin embargo lo coloca en un nivel básico, primario. Este talento conjuntado con nuevos aprendizajes se transforma en habilidades y técnicas (facultades y procedimientos). Lo anterior, evolucionado gracias al entrenamiento constante, más la experiencia práctica se convierten en oficio (la semilla). Este oficio es la base con la cual el artista a lo largo del tiempo

podrá llegar a la inspiración (flor). Lo anterior corresponde al camino o vía (*do*) y nos revela la verdadera belleza de la creación artística.

Por la naturaleza estética del Teatro Nô, las exigencias corporales de sus actores son muy precisas, ya que además de actuar deben cantar, bailar y manejar perfectamente la pantomima. Es por eso que Zeami destaca la necesidad de iniciar el entrenamiento a la edad de 7 años. Es una visión integral de la expresividad del actor. Es verdad que en occidente el actor elige el estilo y género de teatro al que se dedicará, de esta forma no todos los actores están obligados a perfeccionarse en diversas disciplinas escénicas. Sin embargo es enteramente contrastante la concepción que en oriente se tiene de la preparación del actor con la de occidente: unos conciben el inicio del entrenamiento actoral desde temprana edad, mientras los otros inician su entrenamiento alrededor de la mayoría de edad con una visión de la actuación pragmática y poco integrada. Frente a este contraste sería indispensable que el entrenamiento físico del actor occidental fuera intensivo, riguroso y constante.

Lo que Zeami propuso hace siete siglos equivale a un entrenamiento físico estructurado de acuerdo con las necesidades del individuo, agrupadas dependiendo de la edad en que se encuentre el actor. En la actualidad se vuelve necesario reflexionar sobre el largo camino recorrido por nuestros antepasados en el teatro, para asimilar que la naturaleza por sí sola no forma actores. Estos sólo pueden ser formados a partir de un entrenamiento actoral, sea cual sea, planeado y estructurado de forma metodológica y sistemática. Así que lo primero sería despertar conciencia en el aspirante a actor de lo que su profesión requiere. Sin la existencia de la voluntad de preparación, como necesidad vital, no habrá desarrollo profesional. “La flor radica en un estado de ánimo; la semilla debe ser el oficio.” (Zeami, 1999, 6)

1.3.2 Denis Diderot

Los actores se han dedicado esencialmente a encarnar y reflejar indistintamente la complejidad del género humano, mostrando los vicios y virtudes que a todos aquejan. Esto ha hecho que desde tiempos inmemorables la actuación haya sido un oficio, y hoy una profesión admirada y vituperada a la vez.

En Europa, durante el siglo XVIII, el oficio de comediante encontraba grandes obstáculos para su desarrollo gracias a esta perenne censura moral:

¿Dónde está el poeta que se atreviese a proponer a hombre bien nacido el repetir públicamente discursos vulgares o groseros; a mujeres, poco más o menos tan honestas como las nuestras, el recitar descaradamente ante una muchedumbre de auditores palabras que les causarían rubor oír en el secreto de sus hogares? (Diderot 2001, 56)

Esto se debía en parte a que aún el arte actoral carecía de un estudio profundo que explicara muchos de sus fenómenos, entre ellos la aparente indivisibilidad entre el actor y el personaje, fusión que sin duda era una de las causas del recelo que la sociedad manifestaba sobre la moral de los comediantes.

El arte dramático de occidente encontró en Denis Diderot, a uno de los primeros estudiosos de la actuación, quien comprendió que esta ignorancia entorpecía severamente la evolución de la actuación, al no otorgar ningún respaldo económico y moral suficiente que motivara en el actor mayor responsabilidad para desarrollar su arte.

Lo anterior demuestra la preocupación que Denis Diderot tenía por la educación actoral, a la cual confería el origen de la calidad de los actores. Le fue necesario analizar los problemas que enfrentaba la educación teatral en su sociedad para comprender por qué era difícil que los actores desarrollaran un estudio serio, conciente y minucioso de su arte.

Hoy en día ha sido superada la ignorancia que en torno a la actuación había existido, sin embargo aún se enfrenta a múltiples obstáculos de carácter económico que impiden que los hombres se destinen a ella con entera disponibilidad. Para alcanzar la perfección en este arte se requiere de arduo estudio desde la juventud, y esto hoy o tres siglos atrás solo puede realizarse con el respaldo de la sociedad: teniendo apoyo, recursos e infraestructura.

Denis Diderot, además de filósofo y dramaturgo, fue asiduo espectador de las representaciones teatrales de su época y admirador sagaz de los actores que las conformaban. En ellos enfocó principalmente toda su atención, tratando de dilucidar los mecanismos que hacían mediocres a unos y geniales a otros. Con base en la observación sobre estos últimos y su gusto por el arte teatral, fue capaz de formular sus reflexiones sobre la influencia que su sociedad y la estética de su tiempo ejercían sobre el arte dramático, para lograr sintetizar una serie de postulados sobre la actuación que fueron sustento de las teorías que hoy rigen el arte del actor.

La Paradoja del Comediante es el libro que contiene toda su crítica sobre actuación y teatro, y el único medio que tenemos para conocer el pensamiento teatral de este observador cauto y amoroso del actor. Para comenzar a sustentar su teoría, Diderot hace una categórica división entre la naturaleza y el arte:

¿Cuál es entonces esa magia del arte tan decantada, si se reduce a estropear lo que la naturaleza bruta y una disposición fortuita habían hecho mejor que ella? ¿No habéis alabado nunca a una mujer diciendo que era hermosa como una Virgen de Rafael? A la vista de un paisaje hermoso, ¿No habéis exclamado que parecía fantástico? Por otra parte, vos me habláis de una cosa real, y yo os hablo de una imitación; yo os hablo de una obra de arte, proyectada, seguida, que tiene sus progresos y su duración. (Diderot, 2001, 25)

A partir de este planteamiento determinó que el espacio de existencia del trabajo del actor, por ser un arte, está en una realidad estética que parte de la realidad natural y la embellece:

Reflexionad un momento sobre eso que llaman en el teatro Ser Natural. ¿Es acaso el mostrar las cosas tal como son en la Naturaleza? En manera alguna. Lo natural, en este sentido, no sería más que la vulgaridad. ¿Qué es, pues, la naturalidad escénica? Simplemente, la conformidad de las acciones, del discurso, del rostro, de la voz, del ademán, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante. (Diderot, 2001, 23)

Aclaró que el trabajo de un actor consistía en la creación voluntaria de una ficción basada en la realidad, a través de técnicas específicas. Para entender *la proyección necesaria para el modelo ideal imaginado por el poeta* que nos habla Diderot, hay que tomar en cuenta que la estética del siglo XVIII exentaba absolutamente al cotidiano de sus expresiones, y que la división entre arte y realidad, por tanto, tenía que ser más marcada. El teatro de la época estuvo en manos de los actores, los cuales disfrutaban de representar las obras clásicas, adaptadas para su propias características y para complacer al público. Así mismo una gran parte de la dramaturgia fue escrita para el lucimiento personal de los actores renombrados. No se respetaba el contexto histórico de la obra representada, y mucho menos las particularidades de carácter del personaje.

Ante este panorama fue que Diderot pensaba necesario que el intérprete de estas obras tuviera parámetros más elevados que su entorno cotidiano y su propia personalidad para construir a sus personajes, y que la representación de estas obras requiriera de un estilo correspondiente al drama representado. Por esto solicitaba y proponía a los actores imaginar a través de una serie de recursos racionales una imagen ideal del personaje para corporalizarla en escena.

Buscar la mejor manera de interpretar la dramaturgia de su siglo lo llevó al hallazgo de uno de los conceptos que el teatro del siglo XX, en su afán por resignificar la función del “cuerpo” del actor, ha rescatado de los fenómenos rituales: la extra-cotidianidad. El teatro es un ejercicio de síntesis, por lo tanto nada sucede en escena como sucede en la realidad y es que cada dimensión tiene sus

necesidades y recursos naturales. La dimensión del actor es el extra-cotidiano, la realidad estética.

Partiendo de este postulado, Diderot plantea una actuación basada en el trabajo riguroso, el razonamiento y el control. Por lo tanto su teoría se basa en dos premisas principales:

1) La naturaleza dota de ciertas cualidades al individuo: figura, voz, criterio y agudeza. Al individuo por su parte le corresponde perfeccionar estos *dones* de la naturaleza, dedicándose *al hábito del teatro*, al cual correspondería “el estudio de los grandes modelos, el conocimiento de corazón humano, el trato de gentes, y el trabajo asiduo”. (10)

2) “El talento del actor no consiste en sentir, sino en expresar los signos exteriores del sentimiento del personaje que representa”. (Monroy 1996, 23-24)

Apostando al entendido universal de que el teatro es un arte y el actor un artista, dentro de la primera premisa hace una fuerte distinción entre el actor preparado y el actor improvisado: los actores que representan por reflexión y los que representan por inspiración.

Para Diderot la inspiración es entendida como la confianza absurda y perezosa que un actor tiene en sus capacidades innatas, dejando todo su arte en manos de su temperamento y estado de ánimo momentáneo, es decir, depositan su confianza en el azar.

Esta falta de rigor por el oficio hacía que Diderot desconfiara plenamente de esos instantes sorprendidos en los que algún actor era “arrebato” por la inspiración y era capaz de maravillar a todo su auditorio, pues creía estéticamente más loable ver a un actor en pleno control de sus facultades, ya que en él se percibía el trabajo y estudio constantes.

Por su parte “el actor que representa por reflexión” es aquel en control absoluto, y esto sólo puede ser alcanzado a través del *hábito del teatro*. Los componentes antes mencionados de este hábito abarcan la observación constante, racional, depurada y selectiva del mundo.

Diderot adecuado a la visión del mundo de su siglo, donde el sentimiento era considerado enemigo de la sobreestimada razón, sugería que el actor no podía involucrarse emotivamente con nada que fuera a utilizar como material para la construcción de sus personajes. También incluyó la necesidad del estudio y compilación de datos históricos y modelos universales que conforman el ideario personal y colectivo. Y por último el trabajo constante o “entrenamiento” que el actor debe hacer sobre su cuerpo para controlarlo a voluntad, perfeccionando así su porte, dicción, fuerza y proyección.

Su aspiración era ver actores como objetos de arte, donde cuerpo, voz e ingenio apoyaran, embellecieran y engrandecieran el texto. Hay que recordar que el estilo de la dramaturgia de siglo XVIII era la grandilocuencia característica de los textos neoclásicos, y que estos requerían que los actores representaran a personajes heroicos. Esto sugería al actor contar con una determinada proyección escénica y expresión corporal. Por tanto Diderot expresó, acorde con su propio contexto, la importancia del cuerpo del actor y su óptimo entrenamiento.

Diderot plantea que el actor debe tener un “modelo ideal a representar”. Esto es la construcción racional, a través de la imaginación, el conocimiento y la realidad, de conceptos superiores que conformen al personaje.

Tenía muy claro que el arte no intenta ser la realidad, sino una recreación de ella. Debido a esto no podía concebir que el actor se empeñase en copiarla tal cual, así que el modelo ideal impedía que éste conformara a sus personajes como copias de la realidad y de sí mismo.

El modelo ideal a representar coloca al personaje lejos del estrato mundano al que pertenecemos, para otorgarle la amplificación e importancia necesarias. Este proceso imaginativo llevaba al actor a despojarse de su personalidad y revestirse de la del personaje, principio de lo que hoy conocemos como caracterización.

A este respecto Diderot hace una serie de disertaciones con respecto a la personalidad de los comediantes, argumentando que estos debían de carecer de ella en su vida cotidiana, de lo contrario les sería muy difícil tanta flexibilidad en escena. Sin embargo llega a la conclusión de que en realidad a través del trabajo constante logran despojarse por instantes de la suya para entonces adquirir la del personaje: “El hombre que se despoja de su carácter para revestir otro más grande, más noble, más violento, más elevado”. (Diderot, 62)

Siglos antes de Diderot, Zeami Motokiyo hablaba de una “iluminación” o meditación que el actor experto experimentaba, y la cual le permitía ser limpio intermediario de los signos universales. Diderot a través de su paciente observación, llegó a una conclusión semejante al hablar de una personalidad capaz de desaparecer por el instante de la representación. Siglos después las técnicas corporales del teatro moderno retoman estas reflexiones y enfocan su trabajo en encontrar una neutralidad corporal e interna, una *despersonalización* momentánea que permita al actor ser una hoja en blanco dispuesta a ser entintada por las circunstancias y características del personaje.

Para Diderot estos métodos estaban al servicio de lo que él consideraba más importante para el arte teatral: mantener un nivel de alta calidad en cada función.

El actor que representa por reflexión será siempre uno y el mismo en todas las representaciones. Todo ha sido medido, combinado, aprendido, ordenado en su cabeza; no hay en su declamación ni monotonía, ni disonancias. El entusiasmo tiene su desenvolvimiento, sus ímpetus, sus remisiones, su comienzo, su medio, su extremo. Son los mismos acentos, las mismas actitudes, los mismos gestos. Si hay

alguna diferencia de una representación a otra, es generalmente en ventaja de la última. (Diderot, 14)

Esta empresa sólo podía conseguirse con la construcción de lo que hoy conocemos como “partitura del personaje”, es decir un camino de acciones precisas, perfectamente calculadas sobre las cuales ir reaccionando orgánicamente. Esta partitura se construye con base en el extraordinario control del actor sobre cada parte de sí mismo. A esto se refería precisamente Diderot cuando solicitaba que el actor actuara con todo el poder de su razón y conocimiento.

El actor de Diderot es un ser culto, inteligente, orgánico, riguroso, y por lo tanto inspirado. Un ser capaz de transmitir signos, de sentir y tener el control absoluto de cada uno de sus actos. Un ser que conmueve haciendo. En esto último está su más brillante aporte al teatro moderno: el actor no siente, el actor hace.

Aquí arribamos a la segunda premisa principal de su teoría, sin duda la que ha generado una gran controversia sobre sus postulados: el talento del actor no consiste en sentir, sino en expresar los signos exteriores del sentimiento del personaje que representa.

Para Diderot *sentir* era igual a perder objetividad por extraviarse en el arrebató de la emoción. Eran momentos de olvido de uno mismo. Esto, por supuesto, no podía sucederle a un actor cuya función es comunicar con claridad una historia y conmover a su público. Por lo tanto concluyó que el actor hacía, representaba e imitaba los sentimientos del personaje, manteniéndose internamente frío y en control:

El hombre sensible está demasiado abandonado al capricho de su diafragma para ser un gran rey, un gran político, un gran magistrado, un hombre justo, un profundo observador, y, por tanto, un sublime imitador de la Naturaleza. (Diderot, 67)

Sin embargo él mismo llegó a plantearse que si un actor sentía, y aún así mantenía el control, entonces el efecto sobre el público sería doblemente avasallador, y estaríamos frente a una nueva forma de sensibilidad, producto de asumir y situarse en la realidad estética: la sensibilidad representada.

A menos que pueda olvidarse y distraerse de sí mismo y que con ayuda de una imaginación fuerte sepa crearse, y con una memoria tenaz mantener fija su atención en fantasmas que le sirven de modelos; pero entonces ya no es él quien obra, sino el espíritu de otro que le domina. (Diderot, 67)

Que un actor consumado cese de representar de cabeza, que olvide, que su corazón se conmueva, que la sensibilidad se apodere de él, que se abandone a ella...-Nos embriagará.- Acaso.-Nos transportará de admiración.-Es posible; pero a condición de que no salga de su sistema de declamación y la unidad no desaparezca, sin lo cual dictaminaríais que se había vuelto loco. (Diderot, 82)

Para Diderot esta sensibilidad era extra cotidiana por ser generada a partir de la ficción, y tenía que ser así para no perder al actor en los vericuetos de su emotividad diaria.

En su concepción la actuación no debía de carecer de emotividad, simplemente ésta tenía que ser generada por el Yo artístico del actor y no por su Yo cotidiano, para generar en él mismo y principalmente en el espectador una emoción estética, es decir, una experiencia totalmente diferente a su vivencia diaria. Michael Chekijov al oponerse al método de la memoria de las emociones de Stanislavski, por considerarlo peligroso para la salud psíquica del alumno y opuesto a la naturaleza creadora del arte, divide con asombrosa claridad la identidad artística del actor y complementa la intuición de Diderot:

Nuestras naturalezas artísticas tienen dos aspectos: uno meramente suficiente para nuestra existencia corriente y otro de orden superior, que organiza los poderes creativos que hay en nosotros. Al aceptar el mundo objetivo de la imaginación, la interacción independiente de nuestras imágenes y la profundidad de la actividad inconsciente en nuestras vidas creativas, abrimos la muy limitadas fronteras de nuestras “personalidades”; nos enfrentamos con el Ego Superior. [...] Lo que aviva

nuestra imaginación no es el Ego Habitual; es el otro, el Ego Superior, el artista que llevamos dentro y que está detrás de todos nuestros procesos creativos. (Chekijov 1999, 83)

Los postulados de Diderot dieron origen a una de las escuelas que actualmente rigen la actuación en el mundo: la escuela formal. Ahí el personaje se representa y no se vive, por eso es llamada también escuela representacional. La emotividad se produce conscientemente y se incluye dentro de la situación: “Pero él no es el personaje, lo representa y tan a perfección, que le tomáis por tal; la ilusión es sólo vuestra; él sabe de sobra que no lo es”. (Diderot, 19)

Diderot vio a la actuación como un arte y como una profesión que tendría que ser justamente recompensada; como un objeto estético construido a partir de rigurosas reglas y técnicas, donde todo está medido, calculado y pensado. Observó que los actores, aquellos hacedores de maravillas, eran inconscientes de los mecanismos con los que conseguían sus mejores actuaciones y entendió que en cuanto el actor intentara sublimarse en la sociedad, y *e/*levar dignamente su profesión a través del estudio y el rigor, su arte adquiriría dimensiones insospechadas.

1.3.3 Constantin Stanislavski

El universo teatral propuesto por Constantin Sergueiévich Alexéiev (Stanislavski) concentra sus energías principalmente sobre el actor. Sólo después de la *Commedia dell'Arte*, es él quién rescata el papel protagónico que el actor tiene dentro del evento teatral.

Stanislavski sabía que el camino hacia el arte es construido a través del dominio absoluto de la técnica elegida y que la *inspiración*, elemento indispensable, es producto de ese dominio. Pensó que, siendo el teatro un arte y el actor su principal exponente, éste debería llevar su labor a niveles

excepcionales. Era necesario que el actor adquiriera una técnica y dejara de basar su arte en la casualidad.

Años de tradición oral en la enseñanza de la actuación, fueron sustituidos a finales del siglo XIX por aulas donde una técnica específica comenzaba a impartirse la actuación, que adquiriría ya tintes metodológicos, al volverse un objeto de experimentación e investigación. Stanislavski fue el artífice de este cambio, al diseñar con base en la experiencia un “sistema” que conduciría al actor al hallazgo de sus propias capacidades y al entrenamiento de las mismas, con el fin de ponerlas al servicio de los personajes y por lo tanto del drama:

Es necesario convencerse de la necesidad de crear el propio futuro en función del trabajo individual y el estudio y no por obra y gracia de los dones excepcionales con que la naturaleza pudo habernos dotado, más aún teniendo en cuenta que éstos últimos por lo común se descubren a medida que se les desarrolla o son sepultados debido a la carencia de desarrollo. (Stanislavski, 1994, 83)

Los pilares que sostendrían el “sistema” y le darían una estructura firme y segura están cimentados sobre una profunda ética profesional, asentada en la entrega y rendición del artista por su arte:

Los maestros de actuación tienen que mostrar con el propio ejemplo cómo el amor hacia la profesión puede influir sobre el trabajo cotidiano. Y cómo este trabajo creativo puede y debe arder a manera de un fuego vivo. Solamente cuando el amor por la profesión sea el aceite que reavive las llamas de este fuego; solamente entonces se puede esperar que conquiste todos los obstáculos que se presenten antes de alcanzar la meta: El arte verdadero, libre de toda convención y obtenido por las fuerzas creativas que cada uno tiene que desarrollar en sí mismo. De hecho solamente cuando el amor hacia la profesión actoral haya ganado lugar sobre la vanidad, el egoísmo y el orgullo individual, solamente entonces se podrá alcanzar la ductilidad de la voluntad artística. (Stanislavski, 81)

Los parámetros éticos de Stanislavski no fueron claramente enunciados sino hasta el final de su vida. Fueron el resultado de años de trabajo y observación. Al leer sus conclusiones siempre se tiene la sensación

esperanzadora de un teatro ideal, que por momentos pareciera estar situado a gran distancia de la realidad. Sin embargo Stanislavski nunca deja de hacer hincapié en un teatro que refleje, satisfaga y cuestione las necesidades de su sociedad. No habla de un teatro que se construya sobre sueños, habla de un teatro que se construye con sueños sobre la realidad.

Stanislavski llama a la voluntad creadora del estudiante y a la guía exhaustiva del maestro, de tal forma que ambas les generen y motiven un *amor inagotable por el teatro*, capaz siempre de vencer y transgredir a la persona misma por el bien del arte. Stanislavski expresa el concepto de “amor” en su más puro significado: ENTREGA.

Y no solamente su enunciación abraza al *amor* profesado hacia el teatro, sino que va más allá al proponer al actor como un ser amoroso con cuanto sucede a su alrededor, un ser siempre capaz de sorprenderse, carente de prejuicios, abierto a la vida y ofrendado por supuesto a la verdad.

Después de años de trabajo con su sistema y de llevar a la práctica real sus parámetros éticos, Stanislavski, ya en los últimos años de su vida, llega al hallazgo de las “acciones físicas”, encuentro que provoca la necesidad de replantear todo el “sistema”.

Las acciones físicas, en términos de Stanislavski, son “elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar a los demás”.

La pregunta “¿qué tengo que sentir?” fue sustituida por “¿qué tengo que hacer?” y de esta manera Stanislavski se dio cuenta que más que una *memoria emotiva*, el individuo posee una *memoria corporal*. Esto eliminó la validez de uno de los principales puntos del sistema: la memoria de las emociones.

Desafortunadamente la muerte impidió que Stanislavski reescribiera su sistema con base en su nuevo hallazgo. Sin embargo quedan testimonios escritos por sus discípulos que rescatan lo que empezó a enseñar como el método de las acciones físicas.

Stanislavski dedicó su vida entera a observar la naturaleza del actor, al cual consideraba, análogamente con Zeami, como “una flor que se abre en todo su esplendor cuando por él transita el verdadero flujo creativo”. La responsabilidad que, deseaba, asumieran los actores a quienes dedicó su investigación, era el trabajo continuo y generoso sobre sus propios cuerpos, la preocupación constante por la actuación.

¿Por qué era necesario que el actor se entrenara? Como en todo arte, el artista debe tener un vehículo para su expresión, para el actor ese vehículo es su cuerpo entero. Era indispensable que practicara con él día y noche para dominarlo, y poder utilizarlo en toda su libertad expresiva.

La integración de todas las capacidades corporales en un funcionamiento por completo orgánico, al servicio de la escena, es el fin del sistema. Para lograr esto, Stanislavski supo que tenía que dividir el entrenamiento para que cada sistema corporal pudiera ser ejercitado individualmente, y poco a poco integrarlo con todo lo demás.

La vida que lleva el hombre moderno es poco propicia para las expresiones artísticas, y provoca que, ante la hostilidad del ambiente, le sea más difícil librarse de sus protecciones ideológicas, y, por el contrario, refuerce las ya existentes para defenderse mejor del medio. Esto es una particularidad con la que el estudiante-actor contemporáneo tiene que luchar, y con la cual tendrá que entregarse a su labor creativa.

Esta conciencia sobre la entrega que nos hereda Stanislavski es una entrega de todo el individuo, del aparato indivisible cuerpo-mente. Es una disposición plena del espíritu para lo que el trabajo descubra. Nos damos cuenta de que si el cuerpo no está bien en su conjunto, la mente tampoco lo está, y viceversa, de ahí su indivisibilidad. Por lo tanto teníamos que buscar la manera de disponer al cuerpo para poder dejar atrás cualquier conflicto previo a las horas de trabajo, y entregarnos así al presente. He aquí que acudimos a algunos puntos del “sistema” para ayudarnos a conseguir dicha disposición.

Stanislavski propone ciertos puntos clave para trabajar una correcta expresión corporal, uno de ellos es la relajación de los músculos, que permite el flujo creativo en el actor. Consideramos que dicha relajación muscular es indispensable, pues un cuerpo tenso es difícil de trabajar.

El tejido muscular es un extraordinario receptor de nuestras emociones. Cuando éstas se ven inhibidas, los músculos se afectan a causa de dicha carga emocional, lo cual genera en ellos tensión. La tensión ante una carga emocional puede ser momentánea, pero puede llegar incluso a provocar contracturas contra las cuales existen diferentes técnicas de relajación y terapia física. Sin embargo, para ser eliminadas, el problema es cuando estas contracturas se mantienen a través del tiempo, pues van conformando paulatinamente en nuestros cuerpos aquello que conocemos como “armadura corporal”, es decir, una serie de tensiones crónicas que reflejan nuestro carácter y forma de vida.

Esta armadura corporal es más difícil de modificar pues mantiene una estrecha relación con quienes somos, por lo tanto el trabajo sobre las tensiones crónicas es de suma importancia. Ante este fenómeno es necesario trabajar los músculos constantemente, con el fin de relajarlos y controlarlos para conseguir una neutralidad corporal y permitir que el cuerpo, una vez libre, adquiriera nuevas formas.

Otro punto clave donde se expresa la importancia del dominio corporal es lo que Stanislavski llama “círculo de Soledad”, que no es sino un silencio personal, íntimo, donde todo adquiere sus exactas dimensiones para que el actor sea capaz de “estar” simplemente. Este estado de neutralidad corporal y mental no puede ser alcanzado sin la práctica. Por lo tanto para poder atraer hacia nosotros con conciencia ese silencio, tendríamos que reeducarnos y esa educación significa tiempo y constancia.

Otro punto es el desarrollo de la imaginación del actor, medio por el cual llegará a ser capaz de desprenderse del cotidiano, para situarse en cualquier espacio-tiempo ficticio. Antes de que Stanislavski descubriera la importancia de las acciones físicas, él enseñaba que la imaginación rigurosamente antecede al movimiento físico, pues la imaginación era el combustible del movimiento. Esto significaba que la acción interna antecede a la acción externa, nunca al revés.

Con la llegada de las acciones físicas esta concepción abrió campo de expresión a ese viceversa. El movimiento, el gesto, era capaz de anteceder y generar la acción interna, de conducir nuestra voluntad y energía hacia una cierta dirección. La imaginación y el ejercicio mental evocativo conducen el movimiento del cuerpo hacia determinada dirección, sin embargo el movimiento del cuerpo despierta evocaciones que conducen la organicidad hacia determinada dirección también; esto porque existe en nosotros una memoria corporal. Recordemos que previamente Stanislavski consideraba la existencia de una memoria de las emociones en el actor, capacidad de evocación que con ayuda de la imaginación producía cierta emoción similar a otra experimentada en el pasado personal. Este símil de emoción real, pierde su intensidad y veracidad al basarse en circunstancias personales y no ficticias. Por el contrario, la memoria corporal está ligada directamente a lo que sucede en escena, además de que el cuerpo, como receptáculo de nuestras emociones, es capaz de registrar y evocar estados anímicos, emociones y generar sentimientos.

Stanislavski nos revela que la acción es capaz de generar y provocar emociones y sentimientos. Es imposible generar emociones exclusivamente desde la voluntad consciente, sin embargo mediante el movimiento físico es posible lograrlo. Por lo tanto concluimos que el camino del actor está en la precisión y limpieza con la que se desempeñe en escena, para acceder desde una perspectiva metodológica a los contenidos y significados más valiosos de su inconsciente, que serán expresados de forma física en escena.

1.3.4 Kazuo Ono

Orígenes del Butoh

Antes de la segunda guerra mundial existían en Japón dos tipos de danza perfectamente distinguibles: la danza tradicional (*Kagura*, *Buyo*, *Bugaku* y *Nô*) y la danza occidental (ballet clásico y danza moderna). La fuerte influencia de la danza moderna y su pronto desarrollo dieron sustento para los orígenes de la danza Butoh, que retoma la idea principal de ésta: bailar podía ser una interacción creativa entre las formas y los contenidos. Así los que llegarían a ser los creadores de la danza Butoh comenzaron a experimentar con las teorías de Baku Ishii, primer bailarín japonés de danza moderna importante, tratando a la vez de no alejarse o disolver su legado cultural.

Querían crear una nueva forma de bailar que soportara la fuerza de su cultura pero además que fuera representativa de las contradicciones y los impulsos de aquel tiempo. Yoshito Ono, Mitsutaka Ishii, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ono, entre otros, comenzaron a unir fuerzas para crear representaciones y lo que hoy denominamos *happenings*, en los cuales rompieron con las reglas de la danza moderna. Estos bailarines no estaban interesados en cuidar detenidamente la estructura formal de su trabajo, estaban preocupados por sobrevivir como artistas, a expresarse a cualquier costo.

Pensaron que la danza era una forma intensa de existir, no sólo un simple vehículo para transmitir un mensaje. Les interesó principalmente, más allá de hablar con el cuerpo, dejar al cuerpo hablar por sí mismo para revelar la verdad,

rechazando la superficialidad de la vida cotidiana. Estos hombres fueron los que dieron vida a la danza Butoh: Tatsumi Hijikata, considerado por muchos como la parte carnal e instintiva del Butoh, y Kazuo Ono, a quien se le considera como la parte sutil y espiritual.

El trabajo de los bailarines de Butoh reveló la riqueza de los contenidos del mundo interior, del inconsciente. Para lograrlo el bailarín debe ser capaz de penetrar los sentidos más profundos del cuerpo, ser sensible a las fluctuaciones de energía. El Butoh aspira, más que a la realización de un ideal estético, a tocar el alma humana para revelar al ser en su banalidad, en su fealdad y su grotesco, a exponer el sufrimiento y la dicha de la vida.

Kazuo Ono nace en 1906 en Hokkaido, y a la edad de 20 años, habiendo terminado sus estudios universitarios decide entrar a la Escuela Nacional de Atletismo en Tokyo. En 1929 un amigo, Yoshio Monden, lo lleva a presenciar el espectáculo de una bailarina española, La Argentinita, en el Teatro Imperial. La gran emoción que experimentó ese día tras presenciar el espectáculo de La Argentina nunca lo abandonaría, pues cincuenta años después crearía “Admirando a La Argentinita”, uno de sus solos de Butoh más famosos.

En 1933 comenzó sus estudios con el bailarín Baku Ishii, y en 1936 comenzó a tomar clases con Takaya Eguchi, quien estudió *Neue Danz* en Alemania con Mary Wigman. Para 1938 su vida sufrió un giro radical, acudió al llamado del ejército japonés para participar en la guerra, regresando finalmente en 1946. En 1949, a la edad de cuarenta y tres años, Ono presenta su primera ejecución dancística. En 1954 conoce a Tatsumi Hijikata con quien iniciaría una gran labor. En 1959 Ono aparece en *The Old Man and the Sea*, ejecución basada en una adaptación de la novela de Hemingway y coreografiada por Hijikata.

Al respecto de este primer trabajo en colaboración con Hijikata, Ono dijo:
Estaba el cielo sobre el bote, el bote estaba sobre el mar, y los peces debajo del agua. La vida se encuentra en todas partes y yo quise expresar todo esto en una sola vez. (Viala y Masson-Sekine, 1988, 24)

Y se encontró “cara a cara con su alma”. Tal vez Ono no comprendió del todo sus palabras sino hasta 1960 en su siguiente trabajo, *Divine*, un punto decisivo para su carrera.

Ono interpretó el papel de *Divine*, adaptación de Genet, coreografiada también por Hijikata. Acerca de esta obra Ono dijo:

Yo no conocía la obra de Genet, pero Hijikata me dijo: tú serás Divine, tú serás un travesti. Y sin haber leído a Genet, me volví Divine... Esta ejecución fue mi encuentro con Genet, mi encuentro con Hijikata, mi encuentro conmigo mismo. Pero no puedo explicar la palabra encuentro y no quiero. Mi danza es un encuentro con el hombre, con la vida. Y no puedo olvidar que todos nosotros dormimos contra la muerte y que nuestras vidas se sostienen por miles de muertes de quienes algún día acompañaremos. (Viala y Masson-Sekine, 1988, 24 y 26)

Ono continuó su trabajo con Hijikata hasta 1966, y en 1967 se retiró de los escenarios. En 1976 un afortunado incidente lo traería de nuevo a escena. En ese año fue invitado a la exposición pictórica de su amigo Natsuyuki Nakanishi, quedando estupefacto delante de uno de los cuadros mientras exclamaba: “Esta es La Argentinita”. La Argentinita era la bailarina española Antonia Mercé, aquella quien lo había impresionado en 1929. Este segundo encuentro fue la señal que él había esperado para regresar al escenario.

Fue entonces, como ya se dijo, que unos cuantos meses después se estrenó, en Tokio, *Admirando a La Argentinita*, en la cual Ono conjuró la vida y la muerte, la juventud y la vejez, el amor y el sufrimiento, redescubriendo los ciclos y las transformaciones de lo efímero.

Para 1980 Ono crea otro solo muy reconocido: *Ozen* o *La mesa*, objeto que usa como espejo donde se reflejan sus memorias personales, ya que los japoneses la usan en muchos de los eventos trascendentes a lo largo de la vida. Otro de sus grandes trabajos es *Mi Madre*, creado en 1981, inspirado en el espíritu femenino, el espíritu de su madre., donde trató de expresar la esencia y la fuente más grande de su danza.

Para Kazuo Ono la danza debe ser capaz de representar el universo en su más pura expresión, y *así como penetran en la tierra las raíces de los árboles*, la danza debe ser capaz de tocar los puntos más profundos de la existencia. Si la danza nos habla o nos recuerda la simpleza de la vida cotidiana no podrá arrojar luz sobre el acertijo y la complejidad que es la realidad, pero si es muy abstracta, toda conexión con la realidad desaparece y el público sentirá ganas de irse. Ono cree que la danza debe revelar la forma del alma, por lo tanto el bailarín debe separarse de su identidad física y social, de su ego.

Para Ono, el Butoh se genera una vez que el bailarín ha adquirido la capacidad de apartarse de su imagen personal, de los dictados y los juicios de su pensamiento racional, de sus ser psicológico. Entonces puede trascender hacia un estado que él llama “el cuerpo muerto”, principio técnico con el que se intenta nulificar el ego del bailarín. Esto sólo se consigue tras años de entrenamiento y genera una organización del estado mental, corporal y espiritual, a partir de la cual el bailarín puede dar lugar a una emoción y expresarla con libertad, sin restricción de la voluntad consciente, para generar su entrega y bailar su propio Butoh. Por el contrario, Ono llama “el cuerpo vivo” a la ausencia de este principio, y lo señala como un estado en el cual el cuerpo no es capaz de provocar ni transmitir la universalidad latente en él. Este cuerpo sólo desviará de sí las emociones y su danza se convertirá un conjunto de ademanes y gestos corporales prefabricados, incapaces de rebasar un contexto lógico convencional.

Debido a la labor de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ono, muchos son ahora los que han tomado la responsabilidad de mantener y dirigir la danza Butoh alrededor del mundo. Por lo general el método de esta disciplina se basa en un intensivo entrenamiento físico para poder llegar a la catarsis, sin embargo no se considera indispensable tener una gran agilidad o una alta condición física para poder iniciar un entrenamiento, como en la mayoría de las danzas occidentales. La búsqueda de métodos particulares y su desarrollo sigue nutriendo las posibilidades de arribar al Butoh. Un ejemplo claro es la labor de Yoko Ashikawa, discípula de Hijikata, quien parte de la excesiva tensión corporal para provocar y hacer reaccionar al cuerpo. Otro caso ejemplar es Min Tanaka, quien dirige el El Laboratorio del Cuerpo a la Intemperie, en las cercanías de Tokio, donde se mezcla un estilo de vida comunal, casi religioso, a la intemperie, para alimentar la experiencia del discípulo.

El nacimiento del teatro linda directamente con las ceremonias en las cuales los rituales jugaban un papel muy importante. Los rituales son las almas de las comunidades donde se encuentran codificados los valores universales. La manera de contactar con estos valores siempre ha sido a través del cuerpo y en específico por medio del movimiento. Pero ha sido la historia la que ha mostrado la devaluación del ritual a lo largo del tiempo. Actualmente el teatro y la danza en occidente se han dedicado, por lo general, a cultivar su facultad narrativa, descuidando así su capacidad de contactar con estos valores universales, facultad misma que les dio origen. La metamorfosis que el trabajo del Butoh le propone al cuerpo es recuperar esa capacidad de contacto, esa relación que nuestro cuerpo mantiene con lo ancestral y el universo.

La libertad expresiva propuesta por el Butoh significa mucho más que la simple libertad de voluntad. Libertad en el Butoh significa rendirse a la noción de uno mismo para alcanzar la memoria original del cuerpo y descubrir que el alma habita ahí. Esta preocupación es paralela al afán de Jerzy Grotowski, quien definió la danza Butoh:

[Es] la búsqueda de una forma ancestral de arte donde el ritual y la creación artística son inconsútiles, donde la poesía fue canto, el canto fue conjuro, y el movimiento fue danza. (Sikkenga, www.xs4all.nl)¹

Grotowski creyó que para atender la universalidad de la que somos capaces uno debía romper cualquier rigidez, y olvidar los patrones que uno aprende a lo largo de la vida, pues una vez que rompemos nuestro caparazón la verdad se podrá expresar.

La búsqueda que propone el Butoh es la de *la verdad contenida en el cuerpo*, la importancia del momento de su revelación sobre la escena, y por consiguiente el arduo trabajo y entrenamiento que necesita el actor para conseguirlo. Sin embargo no debemos olvidar que las distancias culturales entre las disciplinas escénicas orientales y occidentales son diametrales. Las formas de unas y otras son consecuencia de su propia concepción general del mundo, son las formas en las que sus espíritus cobran movimiento y que, por lo tanto, será inútil pretender mezclarlas en un mismo ideal estético, sin embargo ambas se rigen por la búsqueda del mismo objetivo esencial: sintetizar la vida para comprenderla.

Para lograr este anhelado objetivo, ambos mundos se valen de técnicas diversas que no nacieron salvo del estudio y la experimentación. Uno de los principios técnicos del entrenamiento del Butoh es la generación de energía a partir del trabajo de las articulaciones.

Es la fuerza, la resistencia, la relajación, el trabajo con la significación personal en relación directa con el movimiento, y la concentración de los sentidos, como puntos focales en el entrenamiento corporal, lo que propicia en el actor la desinhibición de su potencial, para que deje atrás las maneras anquilosadas y simplistas de abordar a su personaje. Sólo así, la capacidad de situarse en

¹ Harmen Sikkenga cita a Grotowski de Osinski Zbigniew: "Grotowski blazes the trails: from objective drama ritual arts." (The drama review 35, 1991, 95-112)

circunstancias determinadas se experimente de manera comprometida, rica y compleja.

Ono, con frecuencia, hacía esta analogía:

Si tú deseas bailar una flor, puedes hacer el gesto y esa flor será la de todo mundo, pero si das lugar a la belleza de esa flor y a las emociones que evoque esa belleza en tu 'cuerpo muerto', entonces la flor que hayas creado será verdadera y única, y la audiencia quedará conmovida.(Viala y Masson-Sekine, 1988, 23)

Trayendo estas palabras a la problemática del actor, yace una importante respuesta: interpretar un personaje no significa revestirlo de gestos tensos, movimientos vacíos, y voces roncadas o gritadas; interpretar un personaje significa darle lugar, darle sitio dentro de uno, y permitirse accionar y reaccionar desde la situación de nuestro personaje.

1.3.5 Jerzy Grotowski

La línea general de Grotowski con el Laboratorio teatral fue rechazar la idea ecléctica de que el teatro es un complejo de disciplinas artísticas, buscando revalorarlo, encontrando su esencialidad. Cada montaje le permitió realizar una investigación que le ayudaría a esclarecer la relación entre el actor y el público. Destiló el uso de los elementos técnicos de los que el actor se vale para interpretar: en vez de maquillaje desarrolló la composición facial para la creación del personaje. Suprimió el apoyo de los efectos lumínicos. Optó por el uso de luces estacionarias que estimularan la creatividad del actor y la relación del espectador con el hecho escénico. Abandonó los implantes y postizos con los que se acostumbraba efectuar caracterizaciones para hacer valer la expresividad corporal. Por lo tanto consideró como principal factor a la técnica escénica y personal del actor.

Supo reconocer, confirmando lo que Stanislavski había señalado, que la técnica de un actor no podía estar basada solamente en elementos imprevisibles como los momentos de inspiración o las explosiones de creatividad. Por el

contrario, sustentó el desarrollo del actor sobre una metodología particular y objetiva.

En un principio, el marco de su investigación se delimitó fundamentalmente sobre las investigaciones de Delsarte acerca de las reacciones de introversión y extroversión, los ejercicios rítmicos de Dullin, el método de las acciones físicas propuesto por Stanislavski, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, las proposiciones de Vajtangov; además de la aplicación de otras técnicas de entrenamiento del teatro oriental como el de la Ópera de Pekín, del Kathakali y del Teatro Nô.

Cabe señalar en este punto que Grotowski se mostró conciente y cuidadoso con el uso de los componentes de su experimentación. Su fin no fue proponer un entrenamiento atestado de ejercicios prácticos recopilados de fuentes distintas, que tomara validez por parecer excéntrico y novedoso; tampoco estructurar un “método” con el cual el actor librara su compromiso creativo, o que lo hiciera cumplirlo llanamente. Su objetivo principal fue propiciar la maduración del actor para que supiera mostrar su ser íntegro.

Su método se concentró en tres condiciones esenciales que son causa de una actuación verdaderamente creativa: la estimulación sobre el actor para arribar a su inconsciente y liberarlo en forma de signos, propiciando así, durante su interpretación, el proceso de la autorrevelación; articular este proceso para que el actor pudiese convertirlo en reacciones provocadas por estímulos externos, haciendo con estas una *partitura*; y, por último, eliminar del proceso formativo y creativo del actor los obstáculos físicos y psíquicos que le impiden actuar.

El proceso de la autorrevelación está intrínsecamente ligado a la experiencia vital del actor, las acciones del personaje se vuelven entonces un instrumento con el cual se intenta transgredir la máscara de la vida cotidiana con el fin de revelar las más posibles facetas de la personalidad del actor para que su

instinto y su conciencia se conviertan en una unidad. Un factor decisivo para lograr dicha revelación es la actitud que tome el actor frente a este proceso. Grotowski señala como necesaria la humildad en el actor, para que no busque hacer algo ilustrativo con su personaje, sino que se refrene de hacerlo. Que no ponga defensa a su imaginación, sino que sea estimulada y pueda desarrollar un personaje con el valor de su experiencia.

La transgresión es un elemento esencial para originar una revelación, y se logra con un esfuerzo casi insoportable. La fatiga es un estado corporal que desarticula el control que la mente ejerce sobre la expresividad. El entrenamiento corporal es el camino para trascender los bloqueos de un proceso creativo donde no debe existir división entre el objetivo y la capacidad.

La construcción de un personaje es concebida como una estructuración de signos que revelan el conflictivo comportamiento del hombre. Estos signos son reacciones humanas que, para ser verdaderas, no pueden significarse con elementos de una conducta natural, ya que esta formalidad en la actuación inhabilita los impulsos. El personaje se vuelve una posibilidad para que el actor se analice y confronte su experiencia con el espectador, a través de su interpretación, de sus respuestas. Esta relación con el público la llama “dar y tomar”.

Por tanto consideraba inútil enseñarle al actor a actuar con postulados técnicos *a priori*: cómo debes sentarte en escena, cómo debes caminar, cómo debes hablar. Veía que la mayoría de los sistemas, hasta entonces planteados, buscaban responder el cómo *debe hacer* el actor, y se planteó, por el contrario, qué es lo que un actor *no debe hacer*. Con este planteamiento señaló la importancia del proceso individual, no para que el actor aprendiera cosas nuevas, sino para que se liberara de las costumbres obsoletas. Con este objetivo se definiría una característica fundamental en su investigación: la vía negativa.

Esta vía propone descubrir en el actor todos los obstáculos con los que su expresividad se ve refrenada, haciéndole un ser indeciso e indisciplinado. Busca, con sus ejercicios, desarrollar los procesos psíquicos del actor para liberar sus impulsos internos, sus asociaciones inconscientes, que serán convertidas en reacciones externas dentro de su tarea creativa. Es un proceso de eliminación de resistencias, no de adquisición de habilidades.

Es por lo anterior que el actor debe atender todos los problemas que presente su cuerpo para expresarse. Su organismo contiene prácticamente recursos ilimitados que hacen de la actuación un verdadero acto creativo. El clímax de una interpretación debe surgir a través del cuerpo, pues es lo que reacciona primero a todos los estímulos que lo afectan.

La ética artística

Las investigaciones de Grotowski lo llevaron a establecer una actitud ética para que el actor se desarrollara creativamente. Uno de los puntos principales consiste en que el actor se permita trabajar a partir de sus motivaciones más personales. Otro aspecto fundamental es asumir que los actos creativos se consiguen corriendo riesgos, intentando transgredirse, y sin temor a fracasar. Por eso se vuelve particularmente necesario crear un ambiente donde el actor encuentre confianza y seguridad para descubrir sus capacidades expresivas, hasta el momento desconocidas.

Le aconsejó al actor no concebir y buscar predeterminando la forma de los resultados de su creación. Hacerlo así lo llevaría sólo a solucionar su interpretación con las maneras ya conocidas. La creación del actor debe ser el producto de una estimulación bien dirigida que le permita contactar con sus impulsos y sus asociaciones inconscientes, y es hasta este descubrimiento debe estructurar conscientemente estos elementos, ya que las emociones no dependen de su voluntad conciente.

Señaló claramente la importancia de la estructuración de una partitura de acciones y signos sobre la cual se podría actuar con espontaneidad. Pretender conseguirla sin este apoyo lo considera un esfuerzo inútil y caótico ya que la ausencia de rigor hace que el actor sólo imite lo que considera espontáneo. Construir una partitura implica conocer los detalles con los cuales se interpretará un personaje. Este marco es el principal fundamento de la espontaneidad.

Remarcó la importancia de la comunicación entre actores. Después de que el actor construye con su personaje una partitura de signos durante los ensayos, es su responsabilidad mantenerse pendiente de la manera de interpretar por parte de sus compañeros, considerando que ninguna función teatral se actúa de la misma manera. Así los detalles de su interpretación se conservan establecidos en la partitura, y es capaz entonces de desarrollar las relaciones entre los personajes. La falta de armonía en una función se debe a que los actores no se observan ni se escuchan, por esto son incapaces de responderse verdaderamente.

Recomendó al actor no depender de la estima que pudiera recibir por parte del público. El actor debe entablar una relación justa con el espectador, en la cual ambos puedan confrontarse: uno a partir del otro. Esta relación no se sustenta en la complacencia mutua. Revelar un conflicto y una verdad no es una experiencia complaciente. Si lo llegase a ser, no es sincera.

El alumno que busca convertirse en actor se ve obligado a decidir el tipo de actor que busca ser. Dentro de una multiplicidad de teorías y metodologías, debe ser capaz de distinguirlas para definir la vía con la cual cumplirá su objetivo, siendo posiblemente una de ellas el trabajo de laboratorio. La labor registrada de Jerzy Grotowski se convierte entonces en una de las principales guías para comprender el sentido esencial de un Laboratorio teatral: la experimentación a partir del conocimiento establecido, con lo cual se sintetizará un resultado que compruebe este conocimiento o lo redefina.

Para nosotros, que hemos apenas concluido la acreditación de una carrera profesional, y que intentamos definirnos sobre la calidad de los actores en que buscamos convertirnos, Grotowski ejemplifica particularmente la manera en que un Laboratorio se puede estructurar: construir una hipótesis en la que se defina el fenómeno de la actuación, tomar un marco referencial claro y circunscrito directamente a esta hipótesis, experimentar la conjunción de los elementos comprendidos por este marco dentro de una estructura ordenada, documentar el procedimiento, definir los resultados, compararlos y comprobarlos.

A lo largo de la carrera el alumno de actuación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro tiene una baja probabilidad de encontrar una experiencia cercana al Laboratorio. Tenemos una variedad de clases, en las que los maestros de actuación nos enseñan de acuerdo con su metodología. Tenemos la posibilidad de elegir un horario, en el cual acomodaremos aquellas clases que esperamos sean definitorias sobre nuestro desarrollo. Con lo que no contamos, antes de concluir esa carrera, es con un espacio abierto a la experimentación, la reafirmación y la síntesis de esos conocimientos aplicados en un trabajo de tipo profesional, bajo la dirección particular de un profesor. En este sentido, la labor evidentemente más próxima al respecto es el Taller de actuación del profesor Héctor Mendoza, quien ve, en los alumnos que saben concluir su curso, a los actores con los que desarrollará sus futuras puestas en escena.

Esto nos hace pensar en otro problema: ¿qué sucede en la situación general del teatro universitario, que impide el establecimiento de una compañía estable? Sabemos que responder completamente a esta pregunta no es cuestión principal de este trabajo, sin embargo consideramos que se relaciona en tanto que los alumnos del Colegio, terminando su especialidad en actuación, no tienen un campo profesional definido en el cual se internen para poder llevar a cabo su compromiso con todos los conocimientos que adquirieron.

Grotowski concibe como fundamental para el teatro contemporáneo la función de una compañía teatral, una posibilidad del trabajo progresivo. Afirmó que hacía falta un saber de lo que es el trabajo del director con el actor; y sobre la escenificación. Que el actor trabaje sobre lo que ya conoce de sí es ir en contra de la creatividad, pues la creación verdadera es descubrir aquello que no se conoce. Estos son los puntos que hacen necesarios el establecer compañías para trabajar: En ellas hay capacidad de renovar los hallazgos artísticos, de laborar los elementos que necesitan de largos plazos.

En los Estados Unidos existen cientos de *Drama Departments* en las universidades. [Dentro de ellos] se tiene la posibilidad, en el marco del programa de estudios, de crear algo que podría funcionar como una compañía teatral; y no por principio político o filosófico, sino por razones profesionales. (Grotowski, Revista Máscara (nos. 11-12), 1993, 6)

Creemos en el planteamiento de Grotowski con respecto a la presencia de la *revelación* sobre el acto creativo. Finalmente es el sentido esencial de la labor del actor, es lo que hace de ella algo verdaderamente trascendente. Para concretar un acto de revelación sobre la escena, el actor necesita desarrollar su expresividad. Un cuerpo entrenado físicamente no sirve de nada si se mantiene inexpresivo. Por más desarrolladas que se encuentren sus cualidades físicas, por más que este cuerpo sea flexible y fuerte, si no es capaz de expresar un significado con una intensidad determinada, entonces no vale.

Grotowski recomienda al actor saber en qué punto su capacidad expresiva se encuentra inhabilitada, para poder trascender ese límite establecido y convertirse en un actor capaz de expresar una significación más compleja. Recomienda no incurrir en vicios actorales, como predeterminar la forma de la expresión que mecaniza sus acciones, que el actor sea capaz de comunicarse para actuar, compartiendo un mismo espacio y tiempo. Pues a menudo vemos en distintas puestas en escena que los actores, a pesar de decir palabras y moverse por todo el escenario creyendo llenarlo, no logran comunicarse porque no tienen

clara una significación y no escuchan la manera en que sus compañeros reaccionan ante su interpretación.

Grotowski, al hablar de lo ritual en el teatro, no se refiere a que un montaje adquiera los tintes de una ceremonia ni una fiesta. Tampoco de una síntesis de diferentes formas rituales para conformar la estética de un montaje. Habla de la objetividad del ritual, de los elementos que, para la acción, son los instrumentos de trabajo: el cuerpo, la emotividad, el intelecto.

1.3.6 Peter Brook

Es indudable que, sin importar el texto dramático, el diseño de una escenografía, la facturación de un vestuario o de la utilería, e incluso de la concepción previa que posea el director de la obra, para hacer teatro es indispensable realizar operaciones destinadas a descubrir y demostrar algo, es decir, probar y examinar de manera práctica aquella cosa que se tenga en mente. De ahí que todo montaje teatral resulta una experimentación en algún sentido. Así, en los años setenta, Peter Brook se determinó aclarar la esencia de lo que conocemos como teatro: experimentando con *El espectáculo de la alfombra*, que consistía en representar diversas obras dentro del espacio que ofrece una alfombra común. De esta manera comprobó que lo esencial dentro del teatro son las relaciones humanas, y por lo tanto el actor. Tras observar que lo que lograba mantener la atención del público durante la representación era la interacción entre una persona y otra, notó que las relaciones entabladas entre actores a través de sus personajes no se afectaban, como tampoco se afectaba la comprensión del público frente a la representación, por la ausencia de correspondencia física y material entre el espacio y el tiempo de la ficción.

De lo anterior surge el concepto característico de la entonces futura producción de Brook: el vacío. Este vacío es generado a causa de las infinitas posibilidades que cualquier espacio destinado a la representación ofrece, por lo tanto el teatro no está forzado a presentar literalmente un tiempo y un espacio,

sino que, por el contrario, es capaz de sintetizarlos o bien abstraerlos. No así el cine, que no puede ignorar el contexto social en el que se produce su narrativa, ya que la imagen le impone un cierto realismo cotidiano. Para Brook el vacío significó presentar la desnudez del tiempo y del espacio, donde el espectador se relaciona con la representación, a través de su atención, su imaginación, liberando sus procesos mentales, pudiendo evocar cualquier cosa con una sola palabra dicha, una intención precisa y un claro significado proveniente del actor.

Entonces, con los primeros resultados de su experimentación, comienza a hacerse cada vez más fuerte la importancia del actor y su manera de interpretar con calidad. A finales de la década de los sesenta surge en el común la idea de que cada persona es un actor en potencia, y que entre la vida y el teatro no existe división. Brook demuestra que cualquier persona puede ejecutar acciones simples, como caminar de un punto a otro, pero a medida que las acciones adquieren circunstancias claramente particulares, hasta formar parte de una situación, cualquier persona fingiría realizarlas. Es en este punto donde el teatro adquiere diferencia con respecto a la vida cotidiana, y por lo que resulta más necesario el trabajo de un actor, ya que debe hacer de una vida inventada un paralelo del que no se pueda distinguir de lo real, siendo esto apenas el primer paso para su desarrollo.

Para Brook son pensamiento, emoción y cuerpo, los tres elementos que un actor debe desarrollar en perfecta armonía. Sólo así podrá brindarle claridad a las intenciones y los significados de su interpretación. Considera que el cuerpo de un actor es el reflejo de una imagen del mundo, por ello no importa tanto lo cerca que pueda estar de la perfección puramente física y estética como el grado en que su sensibilidad esté desarrollada. Si el teatro intenta recrear la vida en sus dos facetas, la interna y la externa, es la sensibilidad corporal del actor por la cual esa faceta interna, con todos sus significados, cobrará una forma precisa y acertada. Por esto es de suprema importancia adquirir una sensibilidad integral, debido a que actuar es un acto extremadamente complejo que requiere de la mayor

organización de nuestro ser para trascender lo cotidiano. Para el actor occidental ha sido muy sencillo adquirir una aceptable naturalidad en el lenguaje, pero ese nivel no basta para construir y transmitir la experiencia total del teatro.

El actor y el vacío

El concepto de vacío se extiende hasta abarcar el compromiso del actor. Para realizar una actuación de calidad se torna básica la creación de un vacío libre de miedos en su interior. El actor debe darse cuenta que su interpretación será el resultado de un proceso donde buscará una forma viva, un destello de energía con el cual se moverá y entablará relaciones con sus otros compañeros, pero no habrá de llegar a resultados de manera premeditada, a partir de una composición mental previa. Cuando un actor experimenta miedo al vacío, la expresividad de su cuerpo y su imaginación se obstruyen, se tensa, y por consiguiente tratará de llenar el vacío para tener algo que decir o hacer, y así disipar el miedo. Por lo tanto se abre una paradoja en el camino del actor: debe actuar sin actuar. Es cuando se muestra incapaz de resolver este problema. El actor comienza a dar manifestaciones excesivas e innecesarias para demostrar que está ahí, que existe. Brook recomienda reconocer que uno puede estar en escena sin hacer nada en apariencia, creando un vacío libre de miedos en el interior lo que significa no concentrarse preocupadamente en el *qué siento*. Esto es el concepto del espacio interior.

Que el actor sepa propiciarse de su espacio interior es tan importante, como el ser flexible para aceptar los cambios provenientes no de la casualidad sino del propio desarrollo del proceso creativo. Hace una gran distinción entre el azar y la suerte como factores que pudieran presentarse irremediabilmente sobre este proceso de prueba y error. El azar para Brook, equivalente al logro o hallazgo, es un factor que obedece a causas relacionadas con el esfuerzo, por eso se debiera fomentar. Un actor no es flexible porque tiene miedo. Sólo demasiados ensayos y experiencias de representaciones le demostrarán que sólo se llena el espacio de auténtica creatividad cuando uno no busca seguridad.

El actor como artista

Brook advierte que el artista verdadero se dispone en todo momento a confrontar riesgos y sacrificios para alcanzar un acto creativo. Es sin lugar a dudas una cuestión de actitud. Un artista convencional es el que no sabe correr riesgos, dado que no ha podido apartar el miedo de su labor. Igualmente un actor convencional se defiende de la creatividad al considerar las posibilidades que tiene de fallar. Por esto mismo recurre a fijar lo que considera la construcción de su personaje. Nos encontramos de nuevo frente a un problema actoral generalizado: el creer que tenemos acabado un personaje, bajo nuestro control, lo cual no será nunca recomendable.

Para Brook aquello que llamamos construir un personaje es, en realidad, fabricar una *falsificación convincente*. El planteamiento creativo del actor consiste en fabricar ciertas falsificaciones temporales, es decir, una forma que se prueba realizándose vez tras vez, ya sea en los ensayos o en las funciones, que no podrá ser nunca igual a la anterior, y que parte no de la concepción definida de algo inasible, como un personaje, sino de buscar reflejar vivamente la idea cambiante que resulta un personaje para el actor. Sin embargo, toda vez que el actor crea tener por completo su personaje, y aparezca en su trabajo la comodidad y la seguridad, debe entonces olvidarse de esa falsificación para destruirla.

Una de las más grandes confusiones para los actores ha sido el problema de tener que *construir un personaje* a partir de procesos creativos lineales y de un sólo sentido, donde la búsqueda no es otra cosa que ir acumulando primero un truco y después otro, hasta que todo el conjunto de artificios, muecas tensas y voces falsas aprendidas, crean la sensación final de que el personaje está ya por completo construido, sin que le haga falta nada más. Por lo tanto el proceso creativo que siga un actor para conseguir una actuación de calidad es crucial. Brook recomienda al actor considerar que todo es una forma de preparación hasta el último momento, un periodo donde no se encuentra nada predeterminado, donde todo es capaz de mutar a partir de la prueba, donde los logros que

funcionan una vez pueden ser las fallas del futuro, donde se pueda destruir lo que ha sido construido a favor de la verdad. Así el actor habrá de asumir riesgos sin olvidar que no hay decisión irrevocable, deberá aceptar sus propios miedos, observar y cuestionar todo aquello que le brinde seguridad. Una actuación mecánica brinda seguridad, y un mal actor es el que finge entablar relaciones vivas en el escenario. El actor convencional fija y sella su trabajo, fijarlo es un acto defensivo.

Según Brook en el teatro deben establecerse tres conexiones simultáneas y de manera armónica:

Vínculos entre el actor y su vida interior

Vincular la vida interior con el trabajo actoral significa sostener una relación profunda, con las más íntimas fuentes de significado para transmitir el complejo cúmulo de valores que contiene una historia. Esta es la parte ética que todos compartimos y que hace posible relacionarnos en un mismo momento. Debe ser el actor capaz de no perder, durante la representación, el contacto con la grandeza de ese material, que es el fondo del mito, y a la vez debe permitirse ser provocado por este.

Vínculos entre el actor y sus compañeros

Además de mantener contacto con la significación interna, es fundamental escuchar al compañero, compartir una comunicación para crear una ficción conjunta. Indudablemente el actor siempre se topará con la tentación de fingir si sólo atiende lo referente a su interior, si se estanca en sí mismo preocupado por conseguir actuar de la mejor manera, pero a fin de cuentas solo.

Estos dos puntos anteriores nos hacen darnos cuenta que actuar cada vez se torna un acto más complejo, y es la relación equilibrada entre ellos lo que derivará en la armonía del comportamiento externo y los impulsos más íntimos al momento de actuar. Por otra parte nos revela otra paradoja de la actuación: cómo

lograr que la expresión íntima crezca hasta llenar el espacio de la representación sin que el actor finja y se traicione, presentando relaciones humanas distorsionadas, vacías.

Vínculos entre el actor y el público

El actor debe ser personaje y una clase de cuentista al mismo tiempo, ya que además de interpretar una relación íntima con su compañero debe hablar directamente al espectador. Este último es el receptáculo de toda proyección suya, de todo signo y valor. El teatro, en el mejor de los sentidos, es una comunión, un intercambio, una provocación de emociones, de pensamientos, de energía, de movimiento, de experiencia y vida. El mejor índice para saber que esta relación ha fracasado es el aburrimiento, es una señal para el actor de que el espectador no está atrapado por la acción. De igual forma el silencio es un indicio de que el público escucha atentamente. El actor no debe esperar públicos buenos. Brook señala que sólo los hay fáciles y menos fáciles, y que el trabajo consiste en hacer que todo público sea bueno: no para conseguir el éxito, sino para despertar significados íntimos sin tratar de gustar a toda costa.

El actor necesita trabajar con libertad, y para poder hacerlo primero debiera asumir su responsabilidad. El verdadero actor sabe que la auténtica libertad se produce cuando lo que procede del exterior y lo que surge del interior forman una perfecta combinación.

Según Brook lo único que podría ayudarle al actor es la conciencia del presente. Si el momento presente se recibe de un modo particularmente intenso y las condiciones son favorables para el nacimiento de una forma viva, la esquiva chispa de la vida aparecerá en el sonido, el gesto, la mirada y el intercambio correctos. Así de mil formas aparecerá lo invisible. La aspiración a lo sagrado es por lo tanto una búsqueda.

El actor profesional tiene la habilidad única de entrar en estados emocionales que no le pertenecen sino al personaje, sin esfuerzo ni artificios visibles. Esto se consigue raras veces. Por lo general se nota la brecha entre el actor y el estado que fabrica con diferentes grados de habilidad. En manos de un verdadero artista todo parece natural, aunque su forma exterior sea tan artificial que no se halle equivalente en la naturaleza. Se equivoca quien supone que los gestos de la vida cotidiana son de por sí más reales que los utilizados en ópera o *ballet*. Todos los estilos o convenciones son artificiales sin excepción. Todo estilo puede parecer falso. La tarea del actor consiste en hacer que cualquier estilo parezca natural. ¿Qué significa natural? Significa que en el momento en que ocurre algo no hay análisis ni comentario. Sencillamente parece auténtico. Hay que dejar que el cuerpo sienta los significados con exploraciones, no sólo el intelecto.

Con los actores uno se da cuenta de lo que no está bien, pero cuesta más trabajo saber lo que necesita para lograr un buen trabajo, debido a la sutileza y complejidad que requiere el actuar. Por eso Brook considera que el método analítico e intelectual para desarrollar la actuación no funciona, ya que no alcanza lo que está más allá de las ideas y los conceptos: las relaciones y la experiencia humana. Ejercicios preparatorios (entrenamiento corporal y actoral), junto con el trabajo práctico sobre la obra sin ideas preconcebidas, experimentando hasta el fondo con la comprensión intuitiva, y hasta después de probar algo analizarlo entonces de manera racional. Esta es la mejor recomendación que Brook nos hace para conseguir un proceso efectivo, a sabiendas de que la intuición va mucho más allá que el análisis. La necesidad de intuición es primordial, también la necesidad de reflexión, sólo que después de experimentar.

En actuación, la calidad se encuentra en los detalles, aquellas particularidades que descubrimos en uno a través de nuestro personaje, mismas que nos harán presentarnos, nacer, son como un misterio que necesita tomar forma. El hacerlo no está más allá de la conciencia y las capacidades voluntarias

del actor. Este debe llenar todos sus gestos conscientemente de auténtico significado. El actor puede hallar esta presencia en cierto silencio de su interior. Lo que Peter Brook llama “teatro sagrado”, en el que aparece lo invisible, tiene su raíz en este silencio, del que pueden surgir todos los gestos conocidos y desconocidos. Cualquiera persona puede reconocer las intenciones sinceras de un actor, por el grado de sensibilidad del movimiento que tenga. Sea cual sea el código, la forma puede llenarse de significado y la comprensión del que observa será inmediata. El Teatro es siempre tanto una búsqueda de significado, como un modo de hacer que signifique algo a los demás. Este es el misterio. Para Brook, los *detalles* son el arte que conduce al corazón del misterio.

Una frase específica condensa tanto la sabiduría de Peter Brook como la esencia de un arte: “El único punto de partida para hacer Teatro es la vida” (Brook, 1998, 30). Aquella búsqueda esencial del teatro se halla en un misterio llamado “momento presente”. Por otra parte, para lograr que el teatro tenga significado debe obedecer reglas muy estrictas. La vida cotidiana podría ser definida como un acontecer de sucesos, y una representación teatral también. Sin embargo los sucesos que transcurren dentro de un escenario se perciben más intensos de lo que se pueden percibir en nuestra vida cotidiana. Es así porque en este arte las acciones se reducen a un espacio y se comprimen en un tiempo determinado, es decir, se intensifican. Esa es la razón para que la vida en el teatro parece más visible.

El aspecto de la realidad que evoca el actor debe dirigirse y provocar una reacción en la misma área de cada espectador para que, por un instante, el público viva una impresión colectiva. El material básico, el tema o la historia, está ahí para proporcionar un terreno común, para que el espectador se identifique en una experiencia compartida. Esta historia debiera ser interesante. ¿Qué significa interesante? Cuando el actor y el público se relacionan estrechamente lo que cuenta es la densidad, el espesor, la multiplicidad de capas, la riqueza: la calidad

del momento. Este nivel de calidad instantáneo es el único referente para juzgar un acto de teatro.

Una representación es un flujo que tiene una curva de ascenso y descenso. Para alcanzar el mayor momento de significado necesitamos una cadena de momentos que empiecen en un nivel simple y natural, para que luego nos conduzcan a la intensidad y nos alejen de nuevo. Se debe comprender que un momento sin brillo puede conducir a un momento resplandeciente, y éste, a su vez, a uno de perfecta transparencia antes de volver a otro de intensidad cotidiana. Esta es la manera en la que Brook revela ese misterio.

Sin lugar a dudas, Peter Brook se vuelve una gran lección para todo grupo teatral que intente desarrollar una labor experimental. Coincide en su trabajo aquella importancia a problemas fundamentales de la actuación que han intentado resolver otros hombres de teatro, sólo que Brook, a lo largo de su carrera teatral, ha concretado su propia nomenclatura para definir ciertos elementos que intervienen de manera decisiva sobre el trabajo del actor. En principio, sabemos que todo proceso de montaje alberga un carácter de experimental. Lo que Brook aclara es el punto de partida de cada grupo que intente desarrollarse en el campo teatral: nada está definido. Esto ha sido uno de los incentivos principales que su experiencia nos otorga. Hablamos de que, en teatro nada es por que deba ser así, luego entonces se nos define la posibilidad de la experimentación, que significa resolver un cuestionamiento posterior: qué haré y cómo lo haré para que mi creencia o mi carencia sean rebasadas.

Se le ha preguntado a Peter Brook cómo crea sus montajes, la respuesta está en el último texto que contiene su libro *La puerta abierta*. En él nos narra los principales problemas con los que se encontró para llevar a escena *La Tempestad*, de Shakespeare. Ahí uno advierte la flexibilidad con la que se desarrolló ese proceso creativo y que nunca se sintetizaron resultados sin considerar la problemática del actor. Así confirmamos que la actitud flexible no

sólo la necesita el actor, sino el grupo completo, ya que deben confiar los unos en los otros a todo momento. Se desprende poco a poco una comparación con optar por un proceso creativo lógico-lineal, la que muestra que este tipo de procesos se establecen con ideas y concepciones inmediatas, es decir, en el mejor de los casos se alcanzará a conocer la pura literalidad de la obra, y si se comprometen con ésta los actores, actuarán en el nivel más literal, con una frialdad inmensa. Es la necesidad de predeterminar las cosas la que nos hace cumplirlas, en la creencia de que hemos logrado un buen resultado para cumplirlo.

Este problema, la predeterminación, se extiende contagiándose del director que la pide al actor que la realiza. En este caso el actor desperdicia su capacidad para reaccionar directamente, sin pensar, a los estímulos ofrecidos por su compañero, y se pierda para siempre una oportunidad más de encontrar la vida de la que Brook habla.

Por otra parte, Brook ofrece la opción de investigar cualquier elemento del teatro a partir del trabajo del actor. La escenografía puede convertirse en un serio problema para entablar un nexo con el público si es estorbosa para el actor, lo que significa que no le deja desarrollar, con total profundidad, su trabajo, o bien, que como pura imagen y volumen sean demasiado llamativas, distractoras, a pesar de que el trabajo actoral sea de calidad. Con el vestuario sucede algo parecido que con la escenografía. La inmediatez, en el mayor de los casos, nos hace vestir a un actor de acuerdo con la imagen predefinida que tenemos de su personaje, conservando en el diseño y la facturación mucho de realismo y naturalidad, y resulta que al probar el vestuario en algún ensayo, se ve casi perfecto, dejando en segundo plano las relaciones que intentan entablar los actores. Muchas veces también el vestuario de los actores son estorbos para su trabajo, o nulifican su comunicación. El caso del texto dramático es muy esencial. Aunque la obra se desarrolle en dimensiones que sean demasiado complicadas para construirlas de manera realista o natural, del actor dependerá la proyección y la transmisión de un espacio-tiempo, a través de sus significados, sus intenciones, sus ojos, su voz, en

resumen, su cuerpo y la relación que tenga con el público. Así, nada se vuelve indispensable como un actor relacionándose con sus compañeros, siendo generoso al mostrar su interior y ofrecer esa acción al público. Es el constante trabajo de prueba, de ensayo-error, el que conducirá al actor a su verdadera creatividad con los cuales construirá los momentos intensos que forman la acción. En lo general, como se ha podido advertir hasta este punto, Peter Brook llegó a puntos coincidentes con los demás investigadores teatrales que conforman nuestro marco teórico: por más repetidos y extenuantes que sean los intentos por desarrollar algo, sin conciencia y voluntad nada puede crecer. En el teatro también.

CAPÍTULO 2

LA SISTEMATIZACIÓN DE LOS LABORATORIOS TEATRALES

Hay que reaccionar con el cuerpo, si se piensa, se debe pensar con el cuerpo. Sin embargo, es mejor no pensar sino actuar, tomar riesgos.

Jerzy Grotowski

Para entender la repercusión de la investigación experimental en la evolución del trabajo actoral es necesario tener presentes los momentos en que grupos teatrales iniciaron procesos sistemáticos de investigación, generando a través del tiempo el concepto de Laboratorio teatral.

El origen de este concepto lo podemos ubicar, por primera vez y con toda claridad en el Teatro de Arte de Moscú (TAM), bajo la dirección general de Constantin Stanislavski. Fue el primero en concebir estudios profesionalizantes del teatro, en crear un método de actuación, en señalar el protagonismo del actor dentro del arte teatral. Este hecho puntualiza la necesidad de construir centros de estudio que albergaran dicha investigación. Así concibió el concepto de Estudio, es decir, un lugar donde se experimenta el fenómeno teatral desde su proceso creativo: una escuela de actuación.

De su escuela surgieron innumerables creadores escénicos, entre los más importantes, por sus aportaciones al arte del actor, fue sin duda Vsiévolod Meyerhold, cuyas investigaciones lo llevaron a refutar la teoría Stanislavskiana, de que el movimiento externo sólo puede ser verdadero si nace de un movimiento interior, proponiendo que la estimulación corporal y el movimiento externo por sí mismo son capaces de desencadenar reacciones internas. Consideró

indispensable el entrenamiento corporal intensivo del actor para provocar una confrontación y estimulación interior. A estos postulados los denominó teoría de la biomecánica. Además indagó en una estética teatral simbólica y abstracta, contraria al realismo de su tiempo.

Michel Chéjov fue otro de sus más destacados alumnos, que con el tiempo formuló una metodología de actuación que refutaba la “memoria de las emociones” de Stanislavski, como un recurso para identificarse con el personaje. Propuso, en su lugar, una estimulación conciente y metodológica de la imaginación, además de destacar la importancia de la corporalidad del actor como signo fundamental de la puesta en escena. A través de un análisis profundo sobre la construcción imaginativa de atmósferas, y a la repercusión de éstas en el ánimo del actor, llegó a otra de sus principales aportaciones: el gesto psicológico¹, gesto corporal que significa un estado psicológico determinado. Sus aportaciones pedagógicas son notables, ya que formó importantes generaciones de actores en Estados Unidos y en Inglaterra, donde fundó su escuela de actuación.

A la par de Stanislavski, Max Reinhardt, en Alemania, experimentaba una nueva forma de actuar e iniciaba indirectamente lo que ahora conocemos como Taller. Brindaba un espacio de renovación y frescura a los actores profesionales, principalmente a los actores del cine expresionista durante los periodos en los que se encontraban sin trabajo, y educaba a los actores principiantes en su nuevo concepto de la actuación. Su investigación le permitió ser el primero en establecer la línea divisoria entre la labor del actor, del director y el dramaturgo, con mayor énfasis que Stanislavski.

Al mismo tiempo, en Francia, Jacques Copeau y posteriormente su discípulo Charles Dullin trabajaban. El primero creó una importante compañía-escuela teatral, el *Vieux Colombier*, enfocada a la formación del actor y al entendimiento del contenido textual. El segundo, al ser parte de la compañía de

¹ “El propósito del Gesto Psicológico es influenciar, avivar, moldear y poner a tono la vida interior del personaje con sus anhelos y propósitos”. (Boleslavski 1998, 155)

Copeau, y discípulo directo de su experimentación, con el tiempo funda el *Théâtre de l'Atelier*, del que más tarde saldrán creadores como Jean Louis Barrault², Antonin Artaud, y Etienne Decroux³.

Las investigaciones pantomímicas emprendidas por Jean Louis Barrault y Etienne Decroux, en sus primeros dos años como estudiantes del *Théâtre de l'Atelier*, renovaron el arte del mimo, y transformaron la perspectiva del entrenamiento corporal que debía recibir el actor. A través de una intensiva y rigurosa experimentación autodidacta ambos alcanzaron la perfección del manejo corporal, demostrando con ello, que los poderes energético-expresivos del cuerpo no eran exclusivos de los actores orientales, sino que el dominio corporal y la impresionante expresividad que se consiguen en oriente pueden ser dominadas por el actor occidental, siempre y cuando decida entregarse al rigor que exige el Arte⁴. No pudiendo seguir colaborando juntos, debido a divergencias irreconciliables, ambos emprendieron caminos distintos, forjando con su experiencia a varias generaciones de actores y mimos en Francia y en el resto del mundo. La técnica corporal diseñada por Etienne Decroux, llamada *Mima Corporal Dramática*, tuvo un impacto particular en Estados Unidos con la primera generación de actores del *Actor's Studio*, donde los alcances de su técnica cambiaron la expresividad corporal del actor en el cine.

² Actor y director francés (1910-1994), inició sus estudios en el teatro *Théâtre de l'Atelier*, dirigido por Charles Dullin, donde se especializó en la pantomima, colaborando con Etienne Decroux en la búsqueda de un nuevo lenguaje mímico. Posteriormente formó parte de la *Comédie Française*. En 1946, junto a su esposa, la actriz Madeleine Renaud, formó la compañía Renaud-Barrault. Reconocido internacionalmente por su trabajo como mimo, realizó giras internacionales y dirigió puestas en escena en la ciudad de Nueva York, donde destacó su trabajo como director teatral y actor en el cine.

³ Mimo y Actor francés (1898-1991)., una de las figuras protagónicas del teatro francés del siglo pasado. Anarquista, militante y humanista radical, descubrió un nuevo arte asistiendo a los ejercicios de máscaras de Copeau, dotándose de un vocabulario específico y una filosofía propia de un arte autónomo al que llamó mímica corporal dramática. Se apoyó en los estudios de Gordon Craig, quien a su vez vio materializadas sus ideas sobre el actor en la mima estatuaría de Decroux. Tuvo cientos de estudiantes, entre ellos Barrault, Lecoq, Marceau y Strehler. Durante cinco años trabajó en Nueva York y tuvo una última presentación pública en el Carnegie Hall en el año de 1963. Al año siguiente permaneció encerrado en su estudio de París con el fin de perfeccionar y sistematizar su experiencia y repertorio. Junto con Lecoq es fuente de inspiración y búsqueda en la estética corporal y el movimiento. Fue un creador y experimentador infatigable.

⁴ “Hasta entonces, gracias a las enseñanzas del Atelier, a la noche de Volpone y a aquellos dos años pasados con Decroux, había yo conocido la física del cuerpo humano. Estaba claro para mí que el arte del teatro consistía en recrear la vida, observada desde el ángulo del silencio y del presente, por medio del Ser humano.” (Barrault 1975, 128-1291)

Por otro lado la intelectualización y conceptualidad del teatro llegó a un punto álgido con los postulados casi premonitorios de Antonin Artaud, creador obsesionado por el proceso actoral y los misterios psíquicos que dicho proceso revela y genera. Sus investigaciones antropológicas de los orígenes del fenómeno teatral como un acto ritual, abrieron la brecha para los futuros estudios interculturales, transculturales, y las teorías antropológicas del teatro que hoy todos conocemos. Además de elaborar una de las más aventuradas y visionarias teorías sobre el teatro: La Crueldad⁵. Esta teoría no llegó a ser aplicada debido, en gran parte, a su precario estado de salud psicológica, lo que nos demuestra que una teoría sin comprobación práctica se convierte en una gran y estacionaria filosofía. Los postulados de Artaud son vaticinios motivantes por los alcances de su intuición creativa. Sin embargo Artaud fue el primer occidental en ver claramente una metafísica del teatro.

Está por demás decir que todo hallazgo que no se expone a una constante revaloración y al cuestionamiento metodológico, puede ser el ancla que detenga la evolución de una investigación. Con respecto a esto, Francia fue un gran ejemplo. Mucho antes de Stanislavski, los actores en la Italia del siglo XVII se agruparon en compañías parentales, y comenzaron el primer gran estallido del arte del actor: *La commedia dell'arte*.

Esta tradición se remontaba desde la antigua Grecia, pero no es sino hasta el siglo XVII que sus técnicas evolucionan, su entrenamiento corporal se perfecciona, y su creatividad florece, otorgándole así al actor dos siglos de

⁵ “Convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles. Queremos transformar al teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación. Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo proyecta con la violencia precisa. Y el público creará en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror. De ahí este recurso a la crueldad y al terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades.” (Artaud 1992, 96)

merecido protagonismo. Estas compañías viajaron por el mundo, encantando con su arte a las pequeñas campiñas y ciudades principales de Francia.

Durante ese tiempo un joven llamado Jean Baptiste Poquelin, fascinado por el arte de estas compañías de juglares, entregaría su vida al teatro, llegando a ser conocido por la historia como Molière.

En la corte del Rey Luis XIV, formó su compañía el *Illustre Théâtre*, que a su muerte se convertiría en la actual y prestigiada *Comédie Française*. Después de la fértil época de Molière, sobrevino un estancamiento y la *Comédie Française* fue convirtiéndose poco a poco en un objeto de museo. No fue sino hasta el siglo XX que una nueva visión del teatro, basada en la investigación metodológica, renovó al teatro francés, y rescató del anquilosamiento a esta importantísima compañía teatral, visión representada por Copeau y Dullin, ambos mencionados anteriormente.

Llegado el siglo XX el mundo vivió una etapa floreciente en el arte teatral y la actuación vivió su principal etapa de crecimiento. Durante la segunda guerra mundial y los años de la posguerra, el teatro adquirió una función política, y en el ámbito de la dramaturgia surgió una ola de nuevas teorías e investigaciones. Sin embargo, en materia de actuación podemos encontrar la principal aportación en el contexto de la Alemania nazi, con Bertolt Brecht y su compañía, el *Berliner Ensemble*. Brecht rechazó las teorías vivenciales de Stanislavski por considerarlas poco efectivas para confrontar al público con el teatro. Pugnaba por crear una conciencia política a través del teatro, generando en el espectador un juicio con respecto a la realidad. Para lograr este objetivo era necesario que el actor no se *identificara* con su personaje desde la perspectiva stanislavskiana, sino que se *distanciara* de él para aportar un juicio personal sobre la naturaleza y comportamiento del personaje, y con ello exponerlo a la valoración del público. Después de años de investigar con sus actores, esta nueva manera de abordar la actuación y de experimentar con una nueva estructura dramática, surgió su teoría del Distanciamiento y del Teatro didáctico.

Durante la década de los 60 y 70, el papel del actor adquirió un nuevo significado en manos de creadores como Peter Brook, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, quienes retornaron a los orígenes rituales del teatro, rescataron la importancia del cuerpo del actor, realizaron los primeros estudios formales de antropología teatral, y le otorgaron a la actuación occidental una perspectiva de vía o camino de vida.

Jerzy Grotowski fue el primer estudioso del teatro en utilizar el término “Laboratorio” para nombrar su metodología de trabajo. Tras años de desarrollarse en el terreno del teatro de Stanislavski, Vajtangov, Artaud y Charles Dullin; de realizar estudios antropológicos en oriente y apasionarse por las manifestaciones escénicas-rituales de ese continente, funda su compañía de trabajo Laboratorio Teatral. Con ese grupo inicia uno de los periodos más fructíferos para la investigación y experimentación teatral. Retoma desde una perspectiva ritual la premisa de que el actor es el elemento unificador de toda representación, y de que el teatro puede carecer de escenografía, maquillaje, luces, edificio teatral, incluso del texto, pero jamás de la relación entablada entre el público y el actor. Manifestó, a través de sus experimentaciones, que el fenómeno teatral debe buscar una unión metafísica entre el actor y el espectador, a través de las revelaciones que el actor experimenta en escena. Su investigación es una profunda estimulación del sistema psíquico del actor, para entender sus mecanismos y liberarlo de su “máscara cotidiana”⁶, a través de la actuación.

Explicó la actuación como una herramienta que sirve al actor para explorar los segmentos más oscuros de su existencia y dejar libres los signos universales que nos unifican con el todo, mostrándose así ante los ojos del espectador, en busca de que éste experimente una revelación semejante. A este proceso de autoexploración, y al actor decidido a someterse a una “auto crueldad” -como lo

⁶ Término acuñado por Jerzy Grotowski para referirse a nuestra personalidad en la vida cotidiana. Para él, esta máscara era el efecto de nuestra “colonización” es decir la serie de conductas, reacciones, emociones y conceptos aprendidos o heredados en un profundo sentido derivático. Para Grotowski era fundamental romper con esa máscara social-ancestral para permitir el paso al Verdadero Rostro; es decir a las reacciones inconscientes de nuestra psique.

indicara antes Artaud-, con la única intención de *sacrificarse* ante los ojos del espectador para conocerse más a sí mismo, lo denominó “Actor Santo”⁷, y a su proceso “Vía Negativa”⁸. A toda esta nueva concepción teatral la denominó “Teatro Pobre”, es decir un teatro esencial que permita el ritual de unión entre el espectador y el actor, con la intención de que ambos se encontrasen con los orígenes del ser⁹. Sin embargo esta fructífera etapa sólo representa los primeros 10 años de su investigación, los siguientes años, hasta su muerte en 1999, su investigación dio un giro de 180°, pasando por dos periodos más. Su labor creativa puede representarse en 4 periodos principales: 1) el arte como representación, periodo al que pertenecen sus experimentaciones con el Teatro Laboratorio y su concepción del Teatro Pobre; 2) el parateatro, periodo donde modifica el espacio escénico para que albergara en su misma realidad tanto a los actores como a los espectadores dentro de la ficción (participación activa del público); 3) el Teatro de las Fuentes, periodo en el cuál viajó a México en busca de tradiciones ancestrales y ritos iniciáticos; 4) el Arte como Vehículo, último periodo de su labor creativa, en el cuál destacaba el trabajo sobre la acción y la construcción de los detalles, gracias al oficio artesanal del actor. La exposición de estos últimos trabajos eran exclusivos para *workshops* y compañías invitadas. No era un teatro para los espectadores, sino para quienes lo hacían (actuales). Esta larga investigación teatral (toda su vida creativa) lo llevó al encuentro de los lados opuestos de una misma unidad: el teatro que sucede en el espectador y el teatro que sucede en los actores. El trabajo dentro de la estructura de una compañía teatral fue primordial para el desarrollo de su investigación, ya que la consideraba como la base del teatro profesional del siglo XX, pues proporcionaba el tiempo y la disposición necesaria para el desarrollo de una experimentación (Ceballos 1999, 285). En

⁷ La Diferencia que existe entre el Actor Cortesano y el Actor Santo es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: En otras palabras el Auto sacrificio... El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y (Grotowski 1970, 29)

⁸ Mencionada también por Grotowski como una *Vía Inductiva*, es decir, un camino no de acumulación de habilidades, sino de eliminación de resistencias psíquicas y corporales.

⁹ Recordemos que el teatro y la danza surgen como las primeras manifestaciones religiosas del hombre. La pantomima y la danza eran los vehículos para entrar en contacto con Dios.

1986 funda el *Workcenter of Jerzy Grotowski*, en Pontedera, Italia, y en 1989 el Centro Grotowski en Wroclaw, que actualmente lleva el nombre de Instituto Grotowsky.

Por los mismo años que Grotowski, el inglés Peter Brook iniciaba una investigación sobre las barreras culturales de la representación teatral. Comenzó a incorporar en sus puestas en escena elementos de la simbología de otras culturas, con lo cual dio paso a la interculturalidad. Brook alcanzó un gran prestigio como director teatral a muy corta edad y llegó a ser director de compañías tan gigantescas e importantes como *The Royal Shakespeare Company*. Por esas épocas trabajaba a destajo y a una velocidad impresionante, ya que las puestas en escena se sucedían rápidamente, y a veces varias se montaban simultáneamente. Por lo tanto trabajaba con una variedad impresionante de actores, cada uno con entrenamientos y perspectivas distintas, lo que a veces dificultaba la posibilidad de desarrollar una investigación actoral más profunda, además de enfrentarse con las barreras que surgen cuando se trabaja en compañías con infraestructuras gigantescas, con perspectivas financieras exigentes.

Para conseguir un entendimiento más profundo de la función del actor dentro de la representación se inspiró en el concepto de “pobreza” del teatro que realizaba Grotowski y su compañía. Incluso llegó a invitarlo a impartir *trainnigs*¹⁰ a los actores con los que trabajaba.

A la par de indagar sobre las causas que originan barreras culturales y desarrollar un código que comprendiera signos universales, concibió una de las teorías más apasionantes y trascendentes para el teatro: el espacio vacío¹¹. A la luz de esta teoría profundizó su investigación intercultural reuniendo en sus elencos a actores de las más distintas nacionalidades, rompiendo la gigantesca barrera del idioma al aplicar un lenguaje simbólico, demostrando la teoría del vacío

¹⁰ Terminología inglesa que significa “entrenamiento”.

¹¹ Ver capítulo dedicado a Peter Brook.

interno del actor y del espacio mismo de representación. Peter Brook actualmente es director de uno de los centros más importantes de investigación teatral del mundo: el Centro Internacional para la Creación Teatral, con sede en París.

Discípulo de Grotowski, y una generación más joven, Eugenio Barba enfocaba sus investigaciones al análisis de la estrecha relación que existe entre las formas del teatro oriental y el teatro europeo, con la finalidad de enriquecer a este último, y crear un lenguaje escénico basado en una tradición universal, la tradición de las tradiciones: el pueblo¹². Obsesionado por la antropología como ciencia aplicada a la investigación teatral, Barba encontró en los innumerables viajes que realizó al oriente, manifestaciones escénicas de carácter principalmente ritual, inspiración para sus teorías teatrales.

Entre sus principales aportaciones está la terminología de la extracotidianeidad como cualidad del Actor en escena, y del proceso del entrenamiento psico-físico que este debe llevar. Para Barba, como para Grotowski y Brook, el cuerpo del actor es el instrumento a través del cual se construye el lenguaje simbólico del teatro. Esto requiere que el actor encuentre sus impulsos más primitivos y les permita expresarse, a través de un manejo supremo de cada parte del cuerpo. Barba es el fundador del *Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret* y del ISTA (*Internacional School of Theater Anthropology*), compañía teatral y centro de investigaciones respectivamente, ambas prestigiosas desde hace 40 años. En el 2002 el *Odin Teatret* y la Universidad de Aarhus fundaron el CTLS (*Centre for Theatre Laboratory Studies*), con sede en el *Odin Teatret*, en Holstebro, tras una colaboración de más de 30 años entre ambas instituciones.

En Estados Unidos y México podemos encontrar dos casos particulares en este largo proceso de sistematización del arte del actor y del teatro, donde la

¹² Teoría cultural de Barba, en donde afirma que existe una tradición común a todos los seres humanos, un inconciente colectivo donde no existe división entre los hombres puesto que lo esencial nos pertenece y nos afecta a todos.

influencia extranjera fue la pauta para la creación de un teatro nacional. En el caso de México ha tomado mucho tiempo la constitución de compañías estables.

A los Estados Unidos, en los tempranos años 30, llegaron las teorías de Stanislavski traídas por algunos actores del Teatro de Arte de Moscú a partir de las constantes giras que realizaba. El primer grupo norteamericano interesado en esa metodología didáctica fue el *Group Theatre*, encabezado por Lee Strasberg, Harold Curlman y Cheryl Crawford, quienes a iniciativa de Strasberg comenzaron a trabajar a partir de bibliografía rusa recién traducida al inglés, que incluía teorías actorales y teatrales desconocidas para los norteamericanos. Curiosamente su primera fuente no fue Stanislavski, sino Vajtangov.

De esta forma las teorías de Stanislavski para los americanos no fueron conocidas directamente, sino a través de artículos y clases magistrales que impartían sus alumnos directos, como Boleslavski, Bulgakov, Ouspenskaya, Chejov, Soloviova, y Jilinski, a raíz de que comenzaron a residir en Estados Unidos. Cada uno de ellos formó academias de actuación, difundiendo el sistema stanislavskiano, influenciando definitivamente la actividad del *Group Theatre*.

La gran barrera de la traducción del ruso al inglés, y el poco material que llegaba a los Estados Unidos, condujo a las primeras malas interpretaciones del sistema de Stanislavski, base para uno de los movimientos más importantes y cuestionables en la enseñanza actoral en Estados Unidos: El Método y el *Actor's Studio*.

La técnica de la memoria emocional que Stanislavski propuso en sus primeros libros, y que años más tarde él mismo refutó, fue usada como herramienta principal para obtener la "emoción verdadera" del actor, teoría que tenía obsesionado a Lee Strasberg, y que insistió en aplicar en el *Group Theatre*: se obligaban a revivir todas las experiencias personales posibles, fueran de

sufrimiento o gozo, con el objetivo de adaptar la emoción evocada a la situación del personaje. Esto derivó en intensos problemas psicológicos para los actores.

Con el tiempo, a través de los excesos de esta técnica, el *Group Theatre* se disolvió por las grandes diferencias que esta técnica causaba entre Elia Kazán - recién integrante del *Group*- y Strasberg. La muerte paulatina de los discípulos directos de Stanislavski, el surgimiento de múltiples interpretaciones de su sistema, aunado a la ignorancia sobre las teorías stanislavskianas sobre la puesta en escena y la estética del teatro, hicieron que los estadounidenses por muchos años se enfocaran en el naturalismo y el trabajo del actor sobre sí mismo. Lo que generó un teatro psicologista, sin rigor en los principios técnicos de la expresión teatral, sin estilo ni propuestas vanguardistas, fomentando un servilismo del actor a su propio regodeo interno, no a la verdadera creación del personaje.

En 1947, se abre el *Actor's Studio* como consecuencia del *Group Theatre*, encabezado ahora por Crawford, Cullman y Kazan. Lee Strasberg se adhirió a la planta docente, y aplicó con mayor rigor su propia interpretación del sistema, originando lo que llamó " el método". La primera generación de este estudio logró una nueva, poderosa, e increíblemente verosímil manera de interpretar el teatro psicológico y de abordar la dramaturgia realista norteamericana. La fuerza emotiva y psicológica, aunada a un estupenda proyección energético-corporal de actores como Marlon Brando, James Dean, Natalie Wood, Paul Newman, Anthony Perkins, Julie Harris y Montgomery Clift, entre otros, fueron prueba de los beneficios del entrenamiento impartido en el *Actor's Studio*. Sin embargo cuando el teatro cambió a otras formas dramáticas no psicologistas y naturalistas, el método encontró grandes barreras: la incapacidad de crear un lenguaje teatral riguroso y propositivo, la falta de adaptación y funcionalidad de sus actores para desenvolverse plenamente en otros estilos, inestabilidad emocional en algunos de ellos, vicios actorales fuertemente arraigados (como el repetir su propia personalidad en cualquier rol) (Jiménez 1990, 339-364). El *Actor's Studio* nunca pudo convertirse en una compañía estable y mucho menos generar una estética y

lenguaje teatral, sin embargo su función es destacable por ser la principal escuela metodológica en Estados Unidos dedicada enteramente al proceso del actor.

El desarrollo del teatro y la actuación en México, durante el siglo XX, se genera gracias a la búsqueda de una dramaturgia que reflejara por primera vez los problemas reales de la sociedad del México posrevolucionario, y fomentara una identidad nacional. La identidad teatral de México comenzó a forjarse en los albores del siglo pasado, cuando el teatro de divertimento clásico, de raíces españolas, comenzó a verse confrontado por un teatro de crítica política y social, de formato pequeño y accesible, que reflejaba a través de la comedia y el vaudeville el caos posrevolucionario.

México necesitaba una dramaturgia propia, por ende un nuevo público. Recordemos que en el México de aquellos tiempos, el analfabetismo era el nivel cultural de la sociedad, y que los estratos educados (privilegiados) no deseaban enfrentarse con un teatro que reflejara la inmensa desigualdad social y la necesidad imperante de transformación. El teatro mexicano enfrentaba un gran reto: construirse a sí mismo y a su público.

En la figura de Rodolfo Usigli encontramos al primer protagonista de este profundo cambio en la conciencia cultural de nuestro país. Perteneciente a una nueva generación de escritores de perfil realista y adepto al gran movimiento cultural nacionalista impulsado por la Secretaría de Educación Pública (José Vasconcelos), crítico y detractor enérgico de la sociedad. Comenzó desde sus inicios a crear una dramaturgia desencarnada que fuera espejo del drama de la sociedad mexicana con la intención de hacer un verdadero teatro nacional: “Lo que Usigli vio como su vocación era ofrecer un Teatro nacional, en el cual el público tendría la oportunidad de devorar imágenes de sí mismo en el escenario.” (Beardsell 2002, 7)

La naciente dramaturgia de los años 20 se enfrentaba a un gran problema para efectuar un cambio real en el oficio teatral de México: las anquilosadas técnicas actorales que, por su vejez, no podían responder a las exigencias de esta nueva dramaturgia; la carencia de un lenguaje escénico renovado y propositivo; y la carencia de directores escénicos con técnicas depuradas y visiones vanguardistas del teatro.

Una nueva y poderosa dramaturgia nacional no bastaba para llenar el vacío cultural de la Revolución, ni el atraso que México adquirió durante aquellos tiempos de conflicto interno. Era necesario volver la mirada al resto del mundo y encontrar en el extranjero las ideas que México no tuvo tiempo de concebir. Como respuesta a tal ausencia, en 1928, se crea el Teatro Ulises, uno de los colectivos de creadores más importante y determinante para el desarrollo cultural y artístico de México. Conformado por Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Gilberto Owen y Antonieta Rivas Mercado, conocidos también como los Contemporáneos. Este grupo de dramaturgos y poetas trajo a México la dramaturgia, la estilística escénica y las teorías teatrales más vanguardistas del mundo para ser analizado, experimentado y valorado.

Fueron montadas obras de autores como Henrik Ibsen, August Strindberg, Luigi Pirandello, Bernard Shaw, Antón Chéjov, Eugene O'Neil, Eugene Ionesco, con traducciones hechas por los mismos fundadores del Teatro Ulises; se aplicaron las teorías escénicas de autores como Jaques Copeau, Constantin Stanislavski, Charles Dullin, Gordon Graig, Max Reinhardt, Edwin Piscator, Antonin Artaud, entre otros. Este gran proyecto de vanguardia cambió radicalmente la óptica del teatro nacional, destacó el papel fundamental que jugaban el actor y el director de escena. Las exigencias de estas obras requerían de actores nuevos, frescos, sin la antigua formación española, por lo tanto el Teatro Ulises trabajó con generaciones de actores jóvenes, inexpertos, que podían educarse en esta nueva forma de entender al teatro y generar con ello una nueva perspectiva del trabajo del actor sobre la escena.

Con Usigli y su nacionalismo, el teatro adquirió una identidad perdida hace cientos de años, a través de la conquista y los constantes desequilibrios en la identidad nacional. Con los Contemporáneos y su visión universalista, México abrió su entendimiento a la vanguardia, rigor y seriedad con la que se hacía el teatro de otros países. Ambos lados de la misma moneda fueron forjando con el tiempo un teatro sólido, con carácter, y con la perspectiva de generar procesos de investigación a partir de postulados propios. Desde este histórico y afortunado encuentro podemos hablar del nacimiento del Teatro experimental en nuestro país.

En 1931, con fondos públicos, se forma el primer grupo de Teatro experimental mexicano: Los Escolares del Teatro. Montaron por primera vez una obra nacional, *Proteo*, de Francisco Monterde. Más tarde, en 1932, Celestino Gorostiza funda el Teatro Orientación, como una continuación de la labor experimental del Teatro Ulises. Este proyecto adquirió una dimensión institucional al negociar con el entonces Departamento de Bellas Artes de la SEP, un financiamiento que cubriera contratos individuales para cada miembro de la compañía, así como los costos de la producción anual del grupo. Con esto Gorostiza aseguró una compañía de repertorio con la particularidad de que las exigencias del cumplimiento de las temporadas teatrales no entorpecieran, ni desmeritaran la calidad de la experimentación. De esta forma la compañía podría seguir manejándose bajo el esquema de un Laboratorio.

A lo largo de esos 20 años de transformación teatral, la actuación en México luchó por encontrar un lugar dentro de la nueva dramaturgia y por adecuar los siglos de tradición a las necesidades de la vanguardia. Sin embargo, el génesis de su definitiva evolución lo podemos situar en el año de 1939, cuando a México llegó Seki Sano, japonés de origen, discípulo de Stanislavski, Meyerhold, y Vagtangov. Con él llegó el Sistema del primero, y la Biomecánica del segundo.

Habiendo sido rechazado en su natal Japón por su ideología socialista-comunista, herencia de los años que vivió en la Unión Soviética, mientras estudiaba con los grandes maestros anteriormente mencionados; rechazado también, por las mismas razones, de los Estados Unidos, llegó a México en medio de una vorágine vanguardista, de sed intelectual, de metodologías recientemente adquiridas y de costumbres férreamente añejadas.

Seki Sano se enfrentó en México a un medio teatral que, a pesar de la actividad experimental, vivía un marcado realismo costumbrista en su dramaturgia, y que no había logrado eliminar de la actuación sus profundas raíces españolas y sus maneras grandilocuentes. Mucho más apegado al realismo psicológico, y principalmente al realismo estadounidense, difundió entre sus alumnos, con mayor éxito, el sistema de Stanislavski y la Biomecánica de Meyerhold. Es el primero en utilizar un verdadero método pedagógico en nuestro país, con fuertes principios éticos, una rigurosa disciplina, y en ofrecerles a sus discípulos, principalmente durante su trabajo con el Teatro Orientación, un depurado trabajo en el aula a base de la prueba y el error, sin la preocupación y premura de la fecha de un estreno, sino simplemente por el gusto y necesidad de practicar la actuación. Al igual que su contemporáneo, Lee Strasberg, encontró que el trabajo en el salón de ensayo era el camino más viable para la experimentación.

Su pasión por la actoralidad y su metodología dieron como frutos destacadas puestas en escena, en las cuales el montaje pasaba a segundo plano, frente a la estupenda dirección de actores. Entre las más memorables están *Un Tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams y *Panorama desde el Puente* de Arthur Miller. En ellas se demostró el profundo nivel psicológico que alcanzaban sus actores, además de una estética realista, libre de costumbrismos y compleja psicológicamente.

Gracias a que el teatro mexicano estaba siendo forjado por una ola apabullante de vanguardia intelectual, así como por una fructífera dramaturgia

nacional, las teorías stanislavskianas traídas por Seki Sano no determinaron, como en Estados Unidos, la forma de hacer todo tipo de teatro, por el contrario, aportaron rigurosidad al proceso actoral y enriquecieron el realismo sin contaminar otras estéticas teatrales.

No obstante, detractores severos, le causaron grandes dificultades de financiamiento para sus proyectos. Por lo que su actividad fue centrándose cada vez más en la docencia. Fundó tres escuelas de actuación: Teatro de las Artes, Escuela Dramática de México, y Teatro de la Reforma, de las cuales surgieron grandes estrellas y actores que más tarde transmitirían las enseñanzas del maestro a las nuevas generaciones: Yolanda Mérida, Ramón Gay, Miroslava, Ricardo Montalbán, Carlos Ancira, Héctor Gómez, María Douglas (en quien muchos reconocieron a la mejor intérprete moldeada por sus manos), Ana Ofelia Murguía, Carlos Fernández Quintanar, etcétera. Así como quienes deseaban realizarse como directores de escena: Ignacio Retes, Hebert Darien, Ludwik Margules, etcétera.

Ante la intensa actividad experimental del Teatro Orientación, la labor docente de Seki Sano y el surgimiento de una nueva generación de destacados actores entrenados en el realismo-naturalismo, a finales de los años 40 se formaron un sin número de grupos experimentales, entre los que destacan: La Linterna Mágica, El Teatro de Arte Moderno, El Teatro Estudiantil Autónomo, Teatro “el Caracol”, y las temporadas teatrales de la Escuela de Arte Teatral. Un evento clave para el impulso del teatro fue la creación del Instituto Nacional de las Bellas Artes, que tenía un departamento dedicado al teatro, en 1947.

El teatro de tintes académicos y universitarios comienza su evolución a partir de los años 30, cuando en la entonces Facultad de Filosofía y Bellas Artes

de la UNAM, Fernando Wagner impartió la primera materia dedicada enteramente al teatro: Práctica teatral¹³.

Durante los años 40, Rodolfo Usigli y Enrique Ruelas -este último fundador del Festival Cervantino y junto a Wagner, precursores de la actividad teatral en la Escuela Nacional Preparatoria- continúan impartiendo materias teatrales, generando puestas en escena con alumnos de la Universidad. En 1949, gracias al anexo de la materia de Dirección escénica y a la oportuna decisión del entonces director de la Facultad de Filosofía y Letras, Samuel Ramos, se crea la primera sección dedicada a la Enseñanza teatral. Con la formación de esta sección se convocó a todos los alumnos de la UNAM a formar los primeros grupos teatrales, para presentar la temporada teatral del año en curso, evento que dio nacimiento al Teatro Universitario.

Con la explosión de los grupos universitarios de Teatro, la creciente actividad académica teatral de la UNAM, y la continua experimentación de los Contemporáneos, la década de los 50 fueron la fuerza centrípeta que unió todos los elementos antes encontrados, para la consolidación de un teatro mexicano, de fuertes matices experimentales y metodológicos al nivel de los grandes teatros del mundo. Esta actividad produjo en la UNAM un aumento en el número de materias teatrales impartidas en la Facultad de Filosofía y Letras. Ascendente interés, en 1958, creó la primera licenciatura diferenciada en Arte dramático en el Colegio de Letras, antecesora del actual Colegio de Literatura Dramática y Teatro. En esta misma década, Salvador Novo continúa experimentando con autores contemporáneos y funda el Teatro la Capilla en Coyoacán.

En 1959 fue fundada La Casa del Lago, primer recinto cultural extramuros de la UNAM. Su director, Juan José Arreola, dio espacio a un movimiento artístico

¹³ Wagner fue un pionero de la televisión mexicana, discípulo de Max Reinhardt, y uno de los tantos extranjeros que, en aquella época, modificaron tajantemente la manera de entender al teatro en nuestro país.

surgido en 1955 denominado Poesía en Voz Alta, ciclos de lecturas de poesía y teatro encabezados por Octavio Paz, Héctor Mendoza, Juan Soriano, Elena Garro, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Leonora Carrington, entre otros. Se encargó de reunir, en una de las más apasionadas y honestas travesías artísticas de México, a jóvenes dramaturgos, actores, poetas, artistas plásticos, directores de escena. De esta forma las lecturas dramatizadas, que formaban parte del ciclo, destacaban por una depurada dirección escénica, que conjuntaba un rico lenguaje plástico, textos de exquisita construcción poética y actores entrenados en el realismo psicológico y la técnica vivencial. Más tarde, este movimiento se convirtió en uno de los más renovadores e importantes para el teatro mexicano, semillero de toda una generación de importantes creadores escénicos.

En ese mismo año, el maestro Héctor Azar funda, con estudiantes de la Preparatoria 5, otro importante movimiento de teatro experimental: Teatro en Coapa. Este movimiento se mantuvo activo hasta 1965, formando parte de la intensa actividad teatral producida en los años 60: círculos teatrales estables, material de repertorio, metodologías de investigación y subsidio institucional.

Los círculos de jóvenes artistas de formación académica, aunadas a una impetuosa actividad política, hicieron de los años 60 la cúspide de todas las anteriores búsquedas teatrales en México, y fue sin duda alguna la década de esplendor del teatro universitario.

La sobrecogedora y entrañable hiperactividad teatral universitaria de esos años, enfrentó a la Universidad a una realidad: la carencia de espacios escénicos y una demanda apabullante por ellos. En 1957 surge el primer brote de rivalidad e inconformidad, situación que sería la fiel acompañante del teatro universitario durante la siguiente década y su exterminadora definitiva. Cuatro grupos teatrales encabezados por Juan José Gurrola, Manuel González Casanova, Francisco Salvador y Pedro Román, se inconformaron ante la rectoría de la UNAM por no contar con un espacio teatral donde montar sus producciones, a diferencia de

Álvaro Custodio que disponía del frontón cerrado de Ciudad Universitaria para exhibir su puesta en escena de *Bodas de Sangre*. El reto de mediar entre las demandas de los creadores y las posibilidades subvencionales de la Universidad lo asumió el maestro Héctor Azar, quién, en 1958 Jefe del Departamento de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM, negocia con el entonces rector de la UNAM, el Dr. Nabor Carrillo, la apertura de un viejo teatro de la calle de París, El Teatro del Globo, para que estos grupos pudieran tener una temporada teatral.

Héctor Azar fue el controvertido protagonista de esta intensa actividad teatral universitaria, impulsor de un afortunado giro en la política cultural mexicana. Gracias a su promoción teatral por primera vez propicia un subsidio constante de la Universidad para la formación de una compañía estable de teatro universitario.

En los siguientes años fue nombrado también director del teatro “El Caballito”, primer foro teatral de la UNAM, recinto de los primeros devaneos de un grupo llamado Teatro Universitario. En 1962 funda y dirige el Centro Universitario de Teatro (CUT), un centro alternativo de enseñanza teatral con una línea diametralmente opuesta a los planes de estudio de la licenciatura en Arte Dramático del Colegio de Letras, más cercano al ideal francés del *Vieux Colombier* de Copeau. El CUT tendrá siempre una intensa actividad experimental, será cuna de la vanguardia. En ese mismo año, y como consecuencia lógica a la creación del CUT, funda con subsidio constante de la UNAM la Compañía de Teatro Universitario, primera compañía universitaria de teatro profesional, cuya labor creativa se consagra en 1964, con la obtención del primer lugar en el Festival de Teatro Universitario de Nancy Francia, con la obra *Divinas Palabras* de Valle Inclán, bajo la dirección de Juan Ibáñez.

A partir de la afortunada gestión cultural de Héctor Azar, y el reconocimiento internacional de la Compañía de Teatro Universitario, se perfiló la posibilidad de la creación de una Compañía Nacional de Teatro auspiciada por la Universidad y el Estado, con principios éticos y artísticos comunes, un estilo diferenciado y sin

ningún precedente. En 1968 se inaugura el Foro Isabelino, espacio escénico perteneciente al CUT y cede de la Compañía de Teatro Universitario, que cambiaría, hacia 1971, de nombre al de Compañía Teatro Espacio 15 de la UNAM. Durante estos años la actividad teatral de corte universitario se incrementó. Creadores como José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Benjamín Villanueva, Miguel Sabido, Eduardo García Maynez, Abraham Oceranski, José Estrada, Jorge Fons, Arturo Ripstein, Héctor Mendoza, Luisa Josefina Hernández, Jesusa Rodríguez, Alejandro Luna, Emilio Carballido, Luis de Tavira, Ludwik Margules (Ita, Internet), entre otros, realizaron prolíficas producciones y sembraron la semilla del teatro que hoy todos conocemos. En 1972, gracias a la experiencia universitaria y al desafortunado fracaso de la Compañía de Teatro Universitario por convertirse en una compañía nacional, el INBA retoma la idea y bajo la dirección de Héctor Azar nace la Compañía Nacional de Teatro.

Tras diez años de incansable actividad, exitosas participaciones en destacados festivales internacionales y una producción experimental, las envidias, celos e inconformidades de quienes no vieron sus aspiraciones realizadas durante ese brillante periodo, y tan sólo fueron frustrados testigos del éxito ajeno, produjeron el evento que representaría el fin de la más luminosa etapa del teatro universitario. En noviembre de 1972 un grupo encabezado por Alejandra Zea, hija de Leopoldo Zea (director de Difusión cultural de la UNAM en aquel momento), solicitó el préstamo del Foro Isabelino para la presentación de una puesta en escena con alumnos de Filosofía y Letras. El permiso fue concedido por Héctor Azar, entonces director del CUT. La temporada se realizó normalmente hasta que el 19 de enero de 1973 se apropiaron del Foro Isabelino. La justificación de tan radical acción fue la inconformidad de dicho grupo por la supuesta demagogia de Héctor Azar y su “*élite*”. La petición para desalojar el Foro Isabelino fue la destitución del demagogo en cuestión.

Desde la renuncia de Héctor Azar como director del CUT, de Leopoldo Zea como director de Difusión cultural de la UNAM; del efímero nombramiento de Gastón García Cantú como director de Difusión cultural, de su anulación e inmediata renuncia de Cantú y la llegada del nuevo director de Difusión, Diego Valadés; de la propuesta del grupo golpista de que Héctor Mendoza dirigiera el CUT; después de todo esto transcurrió un año de la ocupación del Foro Isabelino, tiempo suficiente para destruir una recurrente y prolífica actividad teatral gestada con esfuerzo a lo largo de 10 años. El grupo de choque que tomó posesión del foro se autonombro Centro Libre de Experimentación Teatral mejor conocido como CLETA.

Los 70 estuvieron marcados por la herencia del teatro universitario y por el intento individual de los artistas acunados en aquella dichosa época por continuar con un trabajo de búsqueda experimental y crecimiento artístico. Héctor Azar continuó con su labor como director de la Compañía Nacional de Teatro del INBA, e hizo un sin número de esfuerzos por mantener la actividad de la Compañía Teatro Espacio 15, que en 1975 da origen a la fundación del Centro de Arte Dramático CADAC, en Coyoacán. Otro de los casos particulares es el de Alejandro Jodorowsky, artista multifacético, chileno, que llegó a México en 1960, después de pasar seis años en París entrenándose en la pantomima con Etienne Decroux y Marcel Marceau. En México hizo importantes aportaciones a la pantomima, arte escénico hasta entonces olvidado y relegado a los espectáculos de carpa, y que gracias a él vivió una importante evolución. Otra de las grandes aportaciones de Jodorowsky al teatro experimental de México, fue disponer el camino al *performance*, a través de sus *Efimeros Pánicos*, espectáculos improvisados de carácter simbólico-personal que contenían los principios éticos y estéticos del Teatro pánico (en honor al dios Pan), corriente teatral influenciada por el surrealismo literario, fundado junto con Fernando Arrabal durante la década de los 60, como reacción al intelectualismo francés. En los 70 cohesionó su anterior actividad teatral en México y comenzó un fructífero ciclo de cine

surrealista, principio de toda una estética cinematográfica y de una generación de artistas influenciados por su obra.

A partir de esa década, el nacimiento de grupos o compañías universitarias de teatro se fueron sucediendo con los años, naciendo y desapareciendo con el paso de las producciones: Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Ludwik Margules formaban actores a los cuales posteriormente dirigían; Jodorowsky entrenó mimos y actores en los ideales del Teatro pánico, para después volver a Francia y seguir desarrollándose en Europa. Sin embargo ninguno formó una compañía o grupo estable en México, como al mismo tiempo lo hacían en Europa, Grotowski, Brook o Barba.

En 1978 la UNAM reintentó establecer una compañía teatral de corte experimental con la creación del Laboratorio de Artes Escénicas (LAE), dirigido por el mimo Juan Gabriel Moreno, discípulo de Jodorowsky. Este Laboratorio experimentó con libertad en un marco referencial que pretendía encontrar un entrenamiento actoral y una estética escénica, producto de la pantomima, la danza y el teatro. Subvencionado por la UNAM, el Laboratorio había conseguido una sólida estructura técnica: financiamiento institucional, pago de nómina mensual para creadores y actores, entrenamiento semanal en un recinto y bajo una experimentación propia, y la creación de un repertorio como producto del trabajo realizado. Con esta estructura, el Laboratorio de Artes Escénicas de la UNAM produjo espectáculos como *Los trabajos y los días*, *Edipo rey*, *Pedazos de un Espejo* y *El Muro*, que se presentaron exitosamente en teatros nacionales y en importantes festivales internacionales.

Después de seis años de una actividad ininterrumpida, el LAE tuvo que cortar de tajo con su experimentación debido a que la subvención institucional les fue retirada y quedaron bajo la perspectiva general del teatro experimental y universitario de inicios de los 80: ningún financiamiento regular, carencia de

espacios para ensayo y presentación, y un desafortunado desinterés por el teatro de parte del público.

A partir de esa infortunada década, el creador escénico en México ha tenido que debatirse entre su deseo imperante por crear y su necesidad de sobrevivir en un país que cada día tiene menos espacio para la cultura y menos interés en el arte. Desde entonces se han hecho infructuosos y efímeros intentos por establecer compañías teatrales que no encuentran al público ávido de hace 40 años y el suficiente interés del Estado por hacer del teatro el espejo de su sociedad. Lo increíble es que en estas casi cuatro décadas, desde aquellos entrañables años 60 y 70, el número de nuevos creadores escénicos se ha incrementado; las principales escuelas de Teatro como el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y El Centro Universitario de Teatro de la UNAM, no dan abasto en sus matrículas, y se han tenido que incrementar la apertura de centros alternativos de enseñanza actoral para satisfacer la demanda del público.

Es innegable que algunos avances se han conseguido en materia de subvención federal, sin embargo siguen siendo insuficientes tanto para el número desmesurado de personas interesadas por crear teatro, cuanto como para hacer honor a la furiosa lucha que todos aquellos intelectuales emprendieron hace tantos años por construir un teatro honesto y sólido para México.

Hasta los años 80, el *boom* mundial de la investigación teatral mantuvo al teatro vivo y renovado, gracias a la conciente y profunda experimentación de otros grupos teatrales como el *Living Theater*, y *Bread and Puppets* en EE.UU.; *Comediants*, *Les joglars*, Los Goliardos, Teatro Tábano, *La Fura dels Baus* y El Laboratorio Internacional del TNT en España; *Le Théâtre du Soleil* en Francia; el Teatro experimental de Cali en Colombia; y El Teatro de Augusto Boal en Brasil, por mencionar a los más destacados.

A la fecha algunos de estos grupos han mantenido sus investigaciones y siguen generando puestas en escena. La mayor parte de ellos han preparado a nuevas generaciones de profesionales del Teatro y han rebasado la categoría de grupo teatral para ser empresas gigantescas de espectáculos como *La Fura dels Baus* y *Comediants*, o institutos internacionales dedicados a la investigación teatral como es el caso del El Centro Internacional para la Creación Teatral de Brook y del ISTA de Barba.

El presente ha sido revelado por el pasado, y nuestro teatro ha quedado aparentemente desnudo en su forma y esencia, exponiendo la estructura de su anatomía y sus dinámicas fisiológicas. Quizá, como en la ciencia, su verdad última es el Santo Grial de la interminable búsqueda, empresa donde las conclusiones más lógicas y acabadas nos conducen a nuevas e inquietantes preguntas. Las nuevas generaciones de creadores teatrales y los estudiantes de teatro nos enfrentamos a una vasta herencia y a la grandeza de nuestros antepasados teatrales. Este inmenso legado de experimentación nos brinda una plataforma sólida, y nos exige un compromiso mayor con la investigación metodológica si queremos llegar al encuentro de lo desconocido y a la transformación de nuestro presente.

CAPÍTULO 3

UN DIAGNÓSTICO A PARTIR DE NUESTRA EXPERIENCIA

La causa del deterioro del teatro aquí y en otros países es la falta de principios, la necesidad de una mayor claridad en nuestro arte. Es por esta razón por la cual el teatro no ocupa la posición elevada e importancia social que debería ocupar con el público.

Constantin Stanislavski

Decidimos realizar un proyecto de experimentación actoral para poder atender el compromiso que hemos asimilado con la investigación experimental. Nuestro objetivo es encontrar vías de desarrollo para las facultades expresivas del actor, considerando los precedentes y las bases que han modificado los modos de entender y practicar la actuación a lo largo de la historia. No obstante, antes de exponer lo que significó dicho proyecto, nos es necesario aclarar y analizar el contexto en el cual se formuló: nuestra experiencia formativa profesional.

Los aspirantes a actores experimentamos en la primera etapa de formación profesional un proceso asimilativo: las enseñanzas que recibimos son múltiples y el tiempo que nos toma asimilarlas difiere del tiempo que nos tomó aprenderlas. El aprendizaje de la actuación en un periodo primario va rodeado de un grupo de conceptos que no tienen validez hasta que se hacen significar en el funcionamiento orgánico del actor, a través de su aplicación.

Como alumnos de actuación nos vamos dando cuenta de nuestras deficiencias en la práctica. A partir de aquí comenzamos a hacernos conscientes de nuestro proceso de aprendizaje, y sobre todo de cómo vamos adquiriendo ese cúmulo de conocimientos. Entonces somos capaces de establecer un juicio con

respecto a las técnicas que se nos enseñan. Nuestro proceso se torna además selectivo al poder definir con mayor claridad qué necesitamos y qué no.

Lo más importante es que nuestras carencias se van revelando con mayor asiduidad. En el reconocimiento de éstas reside el primer gran aprendizaje, procurándonos los medios para superarlas o para saber cómo aprovecharlas. Es decir, comenzamos a conocernos más a nosotros mismos, a darnos cuenta que la formación actoral no se trata de adquirir el número mayor posible de habilidades, sino de eliminar el mayor número posible de resistencias.

Es en este punto un nuevo panorama se abre frente a nosotros: *el trabajo del actor sobre sí mismo*, como ya lo escribiera antiguamente Stanislavski. “¿Quién soy?, ¿Cómo soy?” Y a partir de esa realidad comenzar a trabajar. Esto nos hace entender que la responsabilidad total del aprendizaje del actor recae únicamente en él, a pesar de todo lo que se pudiera opinar, proponer o criticar de la enseñanza actoral y sus institutos. Por supuesto que no nos referimos a un proceso autodidacta completamente, sino que este proceso se sustenta en la academia y se lleva a la práctica real a partir de las inquietudes y entusiasmos que el actor tenga por su profesión.

Lo que se revela de cada uno de nosotros se pone en juego durante la actuación y mucho más durante el proceso de aprendizaje. Esa manifestación de nosotros mismos que no conocemos siempre es sorpresiva y muchas veces dolorosa; es enfrentarse a un nuevo Yo, como nunca antes. Hablamos del dolor porque la actuación, su ejercicio, expone al individuo completo, expone sus habilidades, sus carencias, y lo hace enfrentarse ante la opinión que tiene de sí mismo. El amor propio, el ego, el terror a la crítica, el pánico al ridículo, y demás mecanismos de defensa con los que cada uno ha construido su personalidad, hacen tan compleja esta confrontación con nosotros mismos.

Estas revelaciones solicitan el reconocimiento y el entendimiento del individuo que las vive, no la evasión. Requieren de una tranquila desarticulación de nuestra persona, para así tener una mejor perspectiva de cada una de las partes físicas y psíquicas que nos conforman. Después un reconocimiento y aceptación de las mismas, y finalmente una paciente reconstrucción de ellas, para permitirnos evolucionar e incluso modificarnos sustancialmente en beneficio de nuestro trabajo escénico. Este proceso de auto reconocimiento nos hace ver que si su fin es la actuación, entonces ésta es un acto de profunda humildad y generosidad.

Desgraciadamente este proceso de revelaciones lo hemos vivido, como alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, con cierto grado de confusión debido a la carencia de un maestro o tutor que nos asesore durante ese descubrimiento, que por supuesto no dura un semestre escolar.

Nosotros, después de haber experimentado esta falta de guía constante y de continuidad en los procesos de actuación durante los primeros dos años de la carrera, tuvimos una verdadera experiencia evolutiva al ser aceptados en la clase de actuación del maestro Héctor Mendoza, quien nos acogió bajo su instrucción durante dos años escolares, logrando que las revelaciones tuvieran tiempo para surgir y ser explicadas.

El proceso de enseñanza para el actor no solamente incide en la calidad de actores que genera, sino en el tipo de teatro que ellos desarrollarán en el futuro. La problemática de la formación actoral que percibimos se debe en mucho a la falta de tiempo o premura con la que muchos procesos formativos son conducidos.

En el primer año de la carrera en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro nos encontramos sólo con dos materias prácticas y las restantes teóricas. Una de las dos materias prácticas fue Expresión verbal. Esta materia estaba destinada a entrenar el aparato fonador, haciendo énfasis en el entrenamiento

corporal del alumno para que pueda ser expresivo. Tomando dicha materia ambos semestres con el maestro Fidel Monroy Bautista logramos tener una perspectiva completa del trabajo que durante toda la carrera tendríamos que asumir: el entrenamiento del cuerpo.

En el segundo año, dicha perspectiva se truncó: durante los siguientes dos semestres el Colegio no impartía una clase destinada exclusivamente al entrenamiento corporal. Como materia práctica para el actor únicamente se impartía Actuación III y IV. Sobre éstas recaía la preparación corporal del alumno, sin embargo fue insuficiente para satisfacer las necesidades de entrenamiento actoral y corporal. Por lo antes señalado, la única opción era buscar tiempo para entrenarnos físicamente por aparte, o tomar cursos alternos a los impartidos por el Colegio.

El quinto semestre, en el área de actuación, retomaba el entrenamiento corporal con Danza I. La clase duró dos semestres, y dependía tanto del maestro como del alumno que el proceso continuara en Danza II. Eran varios los maestros que impartían dicha materia, y cada uno ofrecía un entrenamiento muy distinto. El resultado de esto fue una educación irregular entre los alumnos de los diferentes maestros y por tanto se percibía una disparidad en el entrenamiento de los actores del Colegio.

El entrenamiento impartido por el Maestro Gustavo Montalbán, en la clase de Danza I, estaba dirigido a estudiantes del quinto semestre de actuación, y requería de cierto nivel esperado en todo alumno que llega a este semestre, sin embargo se encontraba con alumnos que probablemente habían dejado de entrenar todo un año, y que quizás su única experiencia con el trabajo del cuerpo la habían tenido durante su primer año de la carrera. Se enfrenta un entrenamiento de alto nivel frente a cuerpos poco desarrollados. El tercer año de la carrera, al que pertenece Danza I y II, apenas lograba retomar un entrenamiento físico olvidado y propiciar una liberación corporal. En esta experiencia formativa el

año escolar concluyó, y lo siguiente fue un cambio de materia y de maestro con respecto a esta preparación corporal.

En el séptimo semestre, la materia que retomaba el entrenamiento corporal era Acrobacia, disciplina por completo irrealizable ante el panorama anterior y por carencias en la infraestructura de las aulas. Lo mismo sucedió con Pantomima correspondiente al octavo semestre. Es por eso que maestros como Juan Gabriel Moreno tomaron el cuarto año para impartir un entrenamiento corporal intensivo que complementara la técnica corporal del alumno, en lugar de entrenarlo en disciplinas que exigen años de entrenamiento y un alto nivel de preparación.

Analizando esta perspectiva general del área de actuación, del quinto al octavo semestre, el entrenamiento corporal pareciera constante, sin embargo no logró concretarse debido a la falta de consecutividad de un semestre a otro. El tiempo dedicado al entrenamiento corporal del alumno del Colegio nos resultó insatisfactorio porque comprendió sólo los cuatro últimos semestres de la carrera, sin una programación evolutiva que generara una correcta articulación de los conocimientos.

La gran desventaja del estudiante de actuación universitario es tener entre 18 y 20 años cuando ingresa a una escuela para ser actor. A esta edad las cualidades corporales están ya definidas. Para la Danza es requisito comenzar desde la infancia, ya que es la etapa en que el cuerpo es una hoja en blanco dispuesta a aprenderlo todo, por lo tanto es muy sencillo moldearlo, perfeccionarlo y mantenerlo en forma al ritmo del desarrollo físico. La actuación por ser una disciplina cuya herramienta principal de trabajo es el cuerpo tendría que estar sujeta a la misma consecutividad, y desarrollar rigurosamente las facultades elementales del fenómeno actoral, como la imaginación, la sensibilidad y la expresividad corporal. Por lo tanto es necesario que el Colegio dedique más tiempo a la preparación y regeneración de todos estos cuerpos que aspiran a la expresividad actoral.

Nuestra generación particularmente vivió un infortunado periodo: el fin de la huelga que mantuvo un año sin actividades a la UNAM (1999-2000). Este periodo de desestabilización y reestructuración hizo que los semestres fueran desarrollados en tres meses, por lo que fue aún más difícil recibir un entrenamiento sustancial por parte del Colegio. La situación es comprensible, y en parte es una de las razones de nuestro trabajo: subsanar las lagunas que por falta de tiempo de clases se volvieron muy grandes.

Es cierto que no todos los aspirantes al colegio desean ser actores, muchos no saben siquiera qué especialidad tomar y algunos cambian de opinión con el paso de los semestres. Este es un problema que va mucho más a fondo, porque nos obliga a cuestionar la efectividad de un colegio estructurado de tal forma que en un tronco común, de cuatro semestres, recibía aspirantes de dramaturgia, dirección y actuación, esperando satisfacer necesidades por completo distintas. Y no era sino hasta dos años después, cuando el alumno decidía su área de especialización, que empezaban a ser satisfechas. Nos obliga a reflexionar acerca de la vocación y la responsabilidad que cada uno tiene con sus decisiones. Nos hace pensar en la funcionalidad de los exámenes de admisión que no efectúa el Colegio. Incluso pensamos en la estructura educativa elemental (secundaria y preparatoria) que hace que la universidad pierda tiempo tratando de completar conocimientos mal adquiridos, o bien tratando de ubicar las inexistentes vocaciones de algunos alumnos.

Entonces ¿cómo darle tiempo a la preparación del cuerpo si no hay tiempo? ¿Cómo dedicarles el tiempo necesario a los aspirantes de actuación, si los aspirantes de dramaturgia solicitan teoría y práctica de otra índole? ¿Cómo hacerlo si el Colegio destinaba cuatro semestres para que sus alumnos decidieran por una especialidad? Cuatro semestres en donde se probaba de todo y se profundizaba en muy poco.

En el periodo en que nos formamos en el Colegio de Teatro, éste tenía tres prioridades: Dramaturgia, Dirección Escénica y Actuación. Si las tres son tan amplias y vitales dentro del fenómeno teatral ¿cómo darle a alguna el privilegio de ser la más importante? En esta falta de prioridad de la educación actoral en el Colegio está la causa de sus deficiencias y desaciertos.

CAPÍTULO 4

NUESTRA PROPUESTA

Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición, sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra.

Peter Brook

Una vez aclarado el contexto donde se formuló nuestro interés por la investigación experimental en relación a las facultades expresivas corporales del actor, el siguiente paso que dimos fue el ajuste de un enfoque que nos permitiera realizar nuestra investigación.

Como antecedentes tenemos que el hombre de la antigüedad occidental (Grecia) mantenía en una unidad indivisible a los fenómenos y sensaciones corpóreas con la dimensión interior del ser humano (emociones, vivencias, símbolos, significados). No había diferencia alguna entre la vivencia interna y sus manifestaciones somáticas porque era el cuerpo el que expresaba sentimientos, emociones y estados de ánimo. Es decir, no se había construido aún la dualidad mente–cuerpo.

En occidente, el proceso de la división de la unidad corporal en cuerpo y mente se generó por la abstracción inherente a la vivencia de la realidad corpórea (realidad material), al crear representaciones simbólicas de sus manifestaciones somáticas. Es decir al buscar una explicación u origen a dicha manifestación.

Este proceso divisorio se gestó como efecto del desarrollo del pensamiento filosófico de la antigüedad occidental, y de forma general puede explicarse de la siguiente manera: en el inicio de la filosofía, el universo se explicó en términos

materialistas, el materialismo filosófico como corriente de pensamiento consideraba que la materia –forma- era la totalidad del conocimiento y el fenómeno de la conciencia se explicaba a partir de cambios orgánicos que experimentaba el cuerpo. Con la consumación de los principios pitagóricos en el idealismo platónico, la materia y su significado (esencia) se dividieron, ya que para esta explicación de la realidad, la verdad última y el conocimiento supremo están en una dimensión diferente y superior al mundo material. De hecho la materia estaba considerada como representación imperfecta de su propio significado. En términos corporales se exaltaba la virtud del intelecto sobre la amoralidad del cuerpo. Esta idea de la materia como ente imperfecto se consumó durante el periodo romano con las ideas neoplatónicas, que conjuntaban las ideas platónicas con la religión judaica y exaltaban cada vez más la dimensión ideal–mental bajo una categoría moral de virtuosidad, y otorgaban al mundo concreto (físico-corporal) cualidades de imperfección, corrupción y maldad. La división definitiva e irreconciliable se manifestó con el auge del cristianismo, donde mente y cuerpo estaban irremediamente separados por el concepto de culpa–castigo, dueto que marcó un origen negativo (pecado) al cuerpo, y lo ha separado hasta nuestros días de la mente.

El hombre actual es principalmente un ser de conceptos en quien se ha reforzado la noción “civilizada” de la supremacía de la dimensión mental, olvidando que en el cuerpo físico está el origen “primitivo” de las manifestaciones ligüísticas, simbólicas y representativas. Ha olvidado que a partir del cuerpo surge el concepto de mente como manifestación fenomenológica.

Es claro que todo conocimiento parte de aquello que de manifiesto percibimos con los sentidos, y estos sólo pueden ser estimulados a partir de fenómenos concretos (imágenes, sonidos, olores, texturas, sabores). Por lo tanto el cuerpo, al ser una manifestación concreta, es imagen, y es en ésta a partir de la cual podemos ser capaces de generar interpretaciones sobre sus motivaciones y pensamientos:

La imagen, la figura del hombre y, en general, de las cosas es, al propio tiempo, su poder, su esencia... y en esa imagen se teme la potencia propia de la misma.¹

Por lo anterior es indispensable que el actor comprenda que las dos dimensiones que actualmente dividen la corporeidad (mente–cuerpo) son indivisibles y se afectan una a la otra.

Es por esto, y en la comprensión (histórica) del cuerpo como origen del proceso mental (representación–símbolo), que el enfoque de nuestra propuesta de Laboratorio es principalmente corporal, y a partir de esta explicación perfilamos la siguiente línea a seguir para nuestra experimentación:

Si el proceso de abstracción de los fenómenos corpóreos, a través de la percepción, nos ha dado una imagen mental de nuestra propia corporeidad, es decir, una percepción no objetiva de nosotros mismos (cuerpo simbólico–cuerpo imaginado), entonces trabajar sobre el cuerpo físico (concreto) para acondicionarlo, modificarlo y enriquecerlo modificará a su vez la noción–hipótesis de nuestro esquema corporal y por lo tanto seremos capaces de romper con las ideas predeterminadas de nosotros mismos que entorpecen nuestro trabajo creativo dentro de la actuación, para abrir nuevas vías de comportamiento.

A partir de su realidad como imagen, el cuerpo refleja, a través de sus tensiones, capacidades e incapacidades, la visión del mundo que posee el individuo, y en resumidas cuentas su personalidad. La armadura corporal es de alguna manera la materialización de todos los mecanismos psíquicos de la persona. Por eso creemos que si se trata de flexibilizar la personalidad y modificar los patrones de conducta, es necesario hacerlo a partir de su ente físico y concreto que es el cuerpo.

¹ Gerardus van der Leeuw (1890-1950, Utrecht), historiador y teólogo alemán conocido por su obra *Religión en la Esencia y Manifestación: Estudio de Fenomenología y Aplicación de la Fenomenología Filosófica a la Religión*.

El objetivo de trabajar directamente sobre el organismo físico (cuerpo) es integrar la parte psíquica, emotiva y física del individuo en una unidad intercomunicada y en continuo movimiento. Además creemos que como medio metodológico y en el conocimiento de que todo lo que afecta al cuerpo afecta a la mente, partimos del acondicionamiento de la parte física como medio directo para trabajar lo demás.

4.1 Génesis del proyecto

El proyecto de experimentación que emprendimos lo titulamos Laboratorio de Experimentación y Entrenamiento Corporal para Actores. Está basado en el entrenamiento corporal y la técnica actoral que aprendimos en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Conjuntamos a esta base dos entrenamientos corporales que hemos experimentado de la Danza Contemporánea: el sistema de la Contrología, diseñado por Gloria Contreras², y fundamentos básicos del entrenamiento de la danza Butoh, diseñados por Diego Piñón³.

Iniciamos en agosto del 2002 a trabajar teórica y prácticamente sobre las inquietudes que nuestros entrenamientos nos generaban, estructurando así un marco referencial con iniciamos nuestra experimentación y un plan de trabajo para realizar la práctica. Conforme el proyecto se iba estableciendo en tres sesiones a la semana con una duración de tres horas cada una, surgió la necesidad de invitar a más personas a unirse al proyecto. Así convocamos a dos alumnos de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y formamos el primer grupo de trabajo.

² Gloria Contreras (1934-). Coreógrafa mexicana. Realizó sus estudios dancísticos en México y en Nueva York donde dirigió su propia compañía durante 14 años. En 1970 fundó el Taller Coreográfico de la UNAM, siendo desde entonces su directora y coreógrafa principal. Ha sido acreedora a una serie de premios y reconocimientos, entre ellos el Premio Universidad Nacional 1995 en el área de Creación Artística y Extensión de la Cultura. En 1974 fundó el seminario del Taller Coreográfico, escuela de danza para niños y adultos.

³ Diego Felipe Piñón Navarro (1957-). Bailarín mexicano. Ha trabajado con diversas agrupaciones como el Ballet de las Palmas, en Gran Canaria; el Roy Hart Theater; el Odin Teatret; Cuatro Tablas de Perú; y Byakko-Sha, de Japón. En 1987 incorporó el Butoh a su trabajo dancístico. Ha participado como bailarín e impartido cursos en festivales de Japón, Estados Unidos, Francia, Alemania, España y Canadá, entre otros. Recibió apoyos de la Fundación Rockefeller, La Fundación Japón y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Es fundador del Centro de Butoh Ritual Mexicano con sede en Tlalpujahuá, Michoacán.

Debido a los múltiples horarios de cada integrante, las sesiones tuvieron que ser reducidas a una por semana: todos los sábados, y con una duración de 5 horas. Este periodo duró 3 meses y tuvo que ser interrumpido. El trabajo lo retomamos en marzo del 2003 con integrantes nuevos, todos ellos alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

4.2 Informe de laboratorio

a) El problema central de nuestra investigación

Cómo fortalecer y complementar nuestra formación actoral, sintetizando los entrenamientos corporales y actorales, que como alumnos adquirimos dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, complementándolos con dos entrenamientos corporales que hemos experimentado fuera de este: el sistema de la Contrología y fundamentos del entrenamiento corporal de la Danza Butoh, para estructurar a partir de estas fuentes un entrenamiento corporal para actores.

b) Justificación del proyecto

Nuestra respuesta ante la problemática que enfrenta el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM fue la estructuración del Laboratorio de Experimentación y Entrenamiento Corporal para Actores. Decidimos enfocarnos en el aspecto corporal del entrenamiento del actor, pues hemos comprobado que un cuerpo entrenado de manera sistemática optimiza el desarrollo de las capacidades actorales.

Otro de nuestros motivos fue el establecer un grupo de trabajo fijo con el cual poder realizar nuestra investigación y desarrollar evolutivamente una técnica corporal y actoral común. Conseguir este objetivo vislumbró un paso más: generar las condiciones necesarias para desarrollar proyectos a largo plazo, lo que permite un crecimiento conjunto y posibilita la creación de un proyecto de compañía teatral.

Estos son los motivos por los que decidimos emprender esta investigación, e indudablemente quedan circunscritos a un motivo general: dilucidar sobre el sentido esencial de la actuación.

c) Objetivos

- 1) Entrenar las capacidades físicas del alumno (flexibilidad, agilidad, fuerza, resistencia, tonicidad muscular, expresión corporal, dicción, manejo de resonadores, proyección vocal, volumen, etc).
- 2) Desarrollar los elementos que consideramos conforman una actuación de calidad (despersonalización, concentración, libertad, imaginación, y significación).
- 3) Desarrollar la capacidad de reacción y significación del aparato físico, psíquico y emocional del individuo para que sea capaz de responder abiertamente al trabajo escénico.
- 4) Estimular la capacidad de reflexión y síntesis del alumno a través de la discusión de la experiencia obtenida, individual y colectiva, complementándola con diferentes lecturas consideradas oportunas para cada caso.
- 5) Fomentar la disciplina y el compromiso individual y grupal.
- 6) Atender inquietudes particulares sobre la actoralidad, encontrándoles dentro del plan general de trabajo tiempo sustancial para satisfacerlas, ya sean inquietudes con respecto a la teoría o a la práctica.
- 7) Seleccionar un texto dramático con el cual se demostrarán los avances individuales y grupales.

- 8) Integrar los puntos anteriores en el funcionamiento orgánico del actor durante su actuación.

d) Hipótesis del laboratorio

Un entrenamiento corporal para actores, estructurado a partir de la reinterpretación, experimentación, y cohesión de determinados principios técnicos corporales (enseñados dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, como de la experimentación con principios sustraídos del entrenamiento de la Contrología y de la Danza Butoh), desbloqueará y fortalecerá las capacidades expresivas del integrante, complementando su entrenamiento corporal y favoreciendo la comprensión integral de los principios técnicos adquiridos dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

e) Marco referencial

El marco referencial de esta investigación experimental se divide en dos áreas: la INTERNA y la EXTERNA. Dentro del área INTERNA se encuentran los entrenamientos corporales y actorales que extraímos de lo aprendido dentro del Colegio. En la EXTERNA se encuentran dos entrenamientos enseñados fuera del Colegio: el sistema de Contrología, diseñado por Gloria Contreras, y fundamentos del entrenamiento corporal de la danza Butoh, impartidos por el maestro Diego Piñón.

1) Delimitación del área INTERNA

- Entrenamiento Vocal impartido por Fidel Monroy
- Entrenamiento Actoral impartido por Mario Balandra
- Entrenamiento Actoral impartido por Héctor Mendoza
- Entrenamiento Corporal impartido por Gustavo Montalbán
- Entrenamiento Corporal impartido por Juan Gabriel Moreno

2) Delimitación del área EXTERNA

- Sistema de Contrología
- Fundamentos del entrenamiento corporal de la Danza Butoh

f) Metodología

Se utilizará la metodología de la investigación experimental para la comprobación de la hipótesis, con las siguientes características:

1) Diseño experimental

-Objeto de estudio: las capacidades corporales-actorales del individuo.

-Estímulos: los estímulos a los que se someterán los individuos fueron seleccionados, como ya dijimos, de los entrenamientos contenidos en las áreas de nuestro marco referencial:

Entrenamiento vocal impartido por Fidel Monroy (estímulo A)

Este entrenamiento centra sus objetivos en el desarrollo de la técnica vocal del actor. Su dinámica integral permite la inclusión de ejercicios donde se trabaja a su vez con otros elementos técnicos de la actuación. De este entrenamiento tomamos ejercicios para realizarse tanto de manera individual como colectiva, que se entrenase el aparato fonador y los elementos de la emisión vocal (respiración, apoyo, proyección, articulación, dicción), pero al mismo tiempo permitieran ejercitar elementos como la imaginación, la relajación, la correspondencia voz-cuerpo, y el significado de lo que se quiere decir.

Entrenamiento actoral por Mario Balandra (estímulo B)

Este entrenamiento actoral se basa en el trabajo de investigación sobre la columna vertebral y la relajación para la construcción de un personaje. Concibe a la columna vertebral como un eje del cuerpo de donde se desprende la energía. El actor, al generar una energía determinada

sobre la columna vertebral, llegará a la forma base del personaje a representar.

Entrenamiento actoral por Héctor Mendoza (estímulo C)

El entrenamiento actoral de este curso, con una duración de dos ciclos escolares, se basa en la siguiente definición: “Actuar significa reaccionar a estímulos ficticios”. A partir de esta definición la técnica se enfoca en hacer comprender al alumno la importancia y el modo en que opera la lógica de las acciones dentro del estilo de actuación realista-naturalista: la división de los grupos tonales para el óptimo funcionamiento del habla del actor, la compleja significación contenida en el texto dramático al momento de interpretar un personaje, y la importancia de entablar relaciones entre personajes con situaciones particulares. Todo esto con el objetivo de desarrollar la comunicación de los ejecutantes en escena, y con estos fundamentos producir el fenómeno de la actuación. De cada uno de estos enfoques sustrajimos conceptos y definiciones que nos guiaron en el ejercicio escénico final de este proyecto, pues sólo habiendo definido la obra dramática a montar se puede poner en práctica este estímulo.

Entrenamiento corporal por Gustavo Montalbán (estímulo D)

Este entrenamiento corporal se sintetiza a partir del entrenamiento de pantomima y de danza contemporánea. Tiene como fin liberar al cuerpo de tensiones para mejorar su expresividad. Se concentra en atender otros factores como la flexibilidad, la fuerza, y la resistencia. Ejercita diferentes calidades de movimiento como la ligereza y la velocidad. De este entrenamiento retomamos los ejercicios enfocados a la relajación, la flexibilidad, y las dinámicas individuales y colectivas para la realización de partituras de movimiento.

Entrenamiento corporal por Juan Gabriel Moreno (estímulo E)

Este entrenamiento corporal se sustenta en un marco referencial que comprende el entrenamiento actoral, el pantomímico y el dancístico. Su principal objetivo es liberar al cuerpo de tensiones para poder construir personajes con base en una armadura corporal neutra, y de esta manera provocar la mimesis entre el actor y su personaje. Propone al alumno trabajar con diferentes calidades de movimiento donde el principio de tensión-relajación pueda suceder dentro de una partitura de movimiento para enriquecer la expresión. Retoma además el sistema de las acciones físicas propuesto por Stanislavski, para fundamentar el trabajo del actor sobre el personaje, y se complementa con el principio de la no acción del teatro Nô japonés, para desarrollar la concentración y la atención dirigida en la actuación. De este entrenamiento sustrajimos ejercicios para destensar y hacer moldeable la armadura corporal personal, y los ejercicios que trabajan diferentes calidades de movimiento.

Sistema de Contrología (estímulo F)

Este sistema tiene como objetivo desarrollar cuerpos elásticos y fuertes, ejercitando la mayoría de los músculos del cuerpo, donde la presencia de la relajación y el correcto modo de respirar son esenciales. La mayoría de los ejercicios incluidos en este sistema provienen del sistema pilates. De este sistema retomamos algunos fragmentos de la rutina establecida, en particular aquellos que se concentran en el trabajo de columna vertebral.

Fundamentos del entrenamiento corporal de la danza Butoh impartidos por Diego Piñón (estímulo G)

Este entrenamiento está basado en técnicas de danza Butoh, bajo una perspectiva que involucra diversas formas de exploración corporal, sensorial y emocional. La proposición general de esta danza y su entrenamiento es descubrir la riqueza interior, para ser expresada por

medio de una dramaturgia personal corporal, recreando las formas de la expresividad del ejecutante. Retoma elementos de la danza contemporánea, de la pantomima, del teatro y del expresionismo para estructurar su forma, redescubriendo en ella el carácter ritual con el cual se originaron las artes escénicas. Los aspectos a desarrollar en este entrenamiento son la conciencia corporal, la apertura de centros energéticos, las dinámicas de energetización y regeneración, el manejo de la energía personal y colectiva, la imaginación, la sensibilidad, la experimentación de dinámicas en espacios y bajo condiciones no cotidianas, la energía extraordinaria y su expansión, la expresión creativa de manera personal y colectiva, y la exploración desde universos personales. De este entrenamiento sustrajimos ejercicios corporales de cada uno de estos aspectos.

2) Patrón del experimento

- Antes y después con un sólo grupo.

- Características del grupo: rango de capacidad del grupo es de 5 a 8 integrantes para facilitar la observación de cada caso. Los integrantes deberán ser alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (UNAM), de la especialidad en Actuación.

- Aplicación. Nuestras pruebas consistirán en introducir, previamente estructurados en una secuencia ordenada, los estímulos A, B, C, D, E, F y G a cada integrante para observar las reacciones directas que estos les produzcan. De este modo sabremos qué factores son determinantes y esenciales para el cumplimiento de los objetivos de nuestra experimentación. Sintetizaremos posteriormente nuestra propuesta de entrenamiento corporal y actoral. Las repeticiones constantes de estas pruebas nos servirán para lograr resultados confiables y comprobar que las reacciones producidas por los estímulos sobre los integrantes no

tengan su origen en la estimulación en sí. Los resultados cualitativos serán expuestos al final en un montaje teatral. La mayor parte de las sesiones serán videograbadas.

3) Estructura de las sesiones

-Calentamiento. Esta es la parte preparatoria de la sesión. Los ejercicios dedicados a esta parte son, en su mayoría, ejercicios de respiración, relajación y flexibilidad. El calentamiento siempre será una dinámica grupal para generar desde el inicio la integración de todos los participantes. Es la parte de la sesión en que se intenta disponer al cuerpo para el trabajo posterior.

-Exploración. A través de ejercicios de mayor impacto se estimulará física, psíquica y emocionalmente al integrante. Cada ejercicio tendrá determinado simbolismo que el alumno asumirá y enriquecerá a partir de su simbología personal, de su significación consciente e inconsciente. De esta manera no sólo el cuerpo se entrena, sino también la emotividad del alumno. Los ejercicios serán los de fuerza y resistencia cardiovascular.

-Dinámica final. Todo el contenido de la Exploración será expresado en esta parte de la sesión a través del cuerpo. Cada sesión está diseñada para trabajar determinados símbolos que motiven al participante, por lo tanto la dinámica final tendrá relación con la simbología trabajada. La base de estas dinámicas será la improvisación. La dinámica final será siempre un trabajo individual, sin embargo, para evitar que el temor a la exhibición bloquee el trabajo logrado en el día, durante las primeras sesiones del taller, esta dinámica la harán los participantes de manera simultánea. Se espera conseguir que cada integrante realice individualmente el ejercicio frente al grupo completo, para que este pueda observar la evolución que experimenta el integrante con el paso de las sesiones.

g) Cronograma

| Unidades | Mes | Año |
|------------------------------------|-----------------|------------|
| Experimentación y entrenamiento | marzo-diciembre | 2003 |
| Selección del texto dramático | Diciembre | 2003 |
| Montaje de la obra y entrenamiento | Enero | 2004 |
| Presentación del montaje | Octubre | 2005 |

4.3 El sistema de nuestra experimentación

Como primer paso enlistamos un conjunto de elementos cualitativos que creemos imprescindibles en toda actuación de calidad, los cuales pueden ser satisfactoriamente desarrollados a través del entrenamiento corporal para actores que estructuramos: despersonalización, concentración, libertad, imaginación y significación. Estos elementos fungieron como objetivos particulares organizados en un plan de trabajo con el cual alcanzaríamos los objetivos generales de la investigación.

4.3.1 El primer elemento: Despersonalización

La personalidad se define como la “diferencia individual que constituye a cada persona y la distingue de otra”. Esta diferencia individual se configura por características de temperamento determinadas, y hábitos de comportamiento, producto de procesos de aprendizaje (carácter). Por lo tanto la *personalidad* puede reforzarse, flexibilizarse, ampliarse, o transformarse radicalmente, dependiendo de los estímulos exteriores (ambiente-entorno) ante los que el individuo deba reaccionar.

Nuestra singularidad y nuestro comportamiento en la realidad cotidiana hacen que, en mayor o menor medida, se haga posible saber cómo es nuestra personalidad. Sin embargo, ante la natural carencia de experiencia vital, y la existencia de múltiples mecanismos de defensa de la psique para proteger la conservación del individuo en el entorno social (represiones, tensiones corporales,

proyecciones, establecimientos de pautas de conducta), pasa inadvertida nuestra capacidad de reaccionar diversamente frente a distintas circunstancias, y por lo tanto se genera una previsibilidad sobre cómo se actuará y reaccionará ante estas.

Partiendo de lo anterior dedujimos que el contar con pautas de pensamiento, percepción y comportamiento relativamente fijas y estables, constituye un impedimento para el desarrollo del trabajo actoral, cuando el actor (individuo) no es capaz de adoptar otras pautas establecidas por su personaje, ni de reaccionar sin previsibilidad alguna a situaciones extracotidianas como las de la ficción teatral.

En el trabajo actoral se pone en juego la experiencia vital del actor frente a la experiencia vital del personaje. Es por eso que la actuación exige ante todo que el actor tenga experiencia de vida. Cuando las situaciones del personaje rebasan la complejidad de circunstancias y la intensidad emocional de las experiencias del actor, este debe buscar un camino para comprenderlas y adquirir la experiencia faltante. Cuando el camino para comprenderlas es equivocado se cae en excesos por parte del actor al pretender “vivir” (reproducir) esas situaciones del personaje en su vida cotidiana, y como consecuencia podría generarse un desequilibrio emocional y psicológico que resulte dañino para el actor y para su ambiente de trabajo.

Es claro que aunque contemos con experiencias “similares” a las del personaje, están circunscritas en nuestra realidad cotidiana. Y si bien nos pueden facilitar una comprensión primera del personaje, no podemos utilizarlas como única fuente para recrear su situación.

Lo más importante para adquirir el conocimiento de esta experiencia sería asumir desde el primer momento que el objetivo de investigar sobre la experiencia vital es el poder recrear una situación ficticia dentro de una realidad estética.

Saber a conciencia el objetivo de esta investigación guiará de forma sana todo esfuerzo del actor por comprender integralmente la situación del personaje.

La investigación de la experiencia vital debe desarrollarse sobre las tres áreas que comprenden el trabajo del actor: la corporal, la emotiva y la intelectual. Para la comprensión intelectual lo más recomendable es que el actor recurra a la investigación teórica, como documentarse en fuentes escritas sobre el tema, archivos fotográficos, material fílmico, realizar prácticas de campo, encuestas y entrevistas, acudir a fuentes multimedia, así como a obras de la literatura universal. Para la comprensión corporal y emotiva, el actor puede valerse de la investigación práctica, estructurando ejercicios físicos que acondicionen al cuerpo para las necesidades específicas de la obra a trabajar; procedimientos de relajación, respiración y concentración que lo dispongan al trabajo y lo ubiquen en un estado de ánimo propicio para el personaje, además de improvisaciones sobre la temática de la obra o sobre las circunstancias y el carácter del personaje. En esta investigación práctica, el actor puede valerse de la música como medio sugestivo y elaborar a la par una investigación musical que refuerce la concepción que el actor y el equipo de trabajo tienen de la atmósfera de la obra y los sentimientos del personaje. Hay que sugerir que la investigación práctica tome su material y se enriquezca de la investigación teórica que el actor haya hecho sobre la obra y sus personajes.

La capacidad que debiera tener el actor para reaccionar conforme a las situaciones ficticias del personaje es también bloqueada por la presencia de otros factores inherentes a la personalidad, como el miedo que nos produce exponer y expresar rasgos y significados esenciales de la condición humana, pues esta exposición nos desprovee de la seguridad que nuestra personalidad nos ha brindado.

Existen diferentes visiones y fines con respecto a la actuación, y por lo tanto distintos niveles y formas de comprometerse con ella. Partiendo del enfoque que nosotros consideramos tiene la actuación y que exponemos en esta tesis creemos que otro factor inhibitorio de la capacidad de reacción es la inconciencia del actor frente al nivel de profundidad con el cual podría realizar su trabajo. Ésta se presenta cuando el actor, frente al compromiso de auto explorarse sobrepone su propia personalidad como un medio defensivo o evasivo. Auto explorarse significa reconocer las propias fuentes internas de significado (el universo simbólico personal), la concepción personal del mundo, la estructura afectiva (relaciones familiares-sociales), los patrones de comportamiento, la actitud ante el trabajo, y las características y las cualidades físicas, para trascenderlas de acuerdo a las exigencias que el trabajo con un personaje solicita. Cuando se asume el compromiso con la visión de que el cuerpo del actor es la principal herramienta, la responsabilidad de este es optimizar esa herramienta para desarrollar una actuación verdaderamente profunda y artística.

Ante estas circunstancias se necesita de un procedimiento en donde el actor flexibilice su personalidad (enriqueciéndola a través del entrenamiento, la investigación y el estudio) y haga uso de ella en beneficio de su trabajo y no la convierta en un obstáculo para la expresión plena de su creatividad. Bajo este contexto circunscribimos la definición de despersonalizar: quitar el carácter o atributos de alguien; hacerle perder la identidad. Para nuestras necesidades de entrenamiento, la despersonalización significa trascender los patrones de la personalidad con el entrenamiento actoral, para asumir y adaptarse a toda situación y circunstancia dada por el personaje. Como elemento de nuestro entrenamiento su finalidad fue ampliar el rango expresivo del actor.

Diversas fuentes nos permitieron dilucidar la despersonalización como un elemento cualitativo de la actuación. Grotowski fue para nosotros el primer ejemplo claro de lo anterior, pues concebía al personaje como una estructuración de signos que revela el comportamiento humano, intentaba estimular íntegramente

al actor para que este pudiera entrar en contacto con los significados de su inconsciente, y expresarlos a través de la actuación. De esta manera el actor transgrede “la máscara de la vida cotidiana” con el fin de revelar las más posibles facetas de la condición del hombre. Además Grotowski connotó la actuación como un acto necesariamente transgresor, en principio para el actor, y fue en el desarrollo de un entrenamiento corporal para actores como intentó desbloquear la capacidad expresiva del actor.

En otro contexto, originalmente la danza Butoh intenta que el bailarín invalide su imagen personal, su ego, los juicios y dictados que provienen de su pensamiento racional. Como fue enunciado por Kazuo Ono, el bailarín debe entrenar su cuerpo para que este se transforme en un “cuerpo muerto”, un cuerpo organizado mental, corporal y espiritualmente, que pueda generar emociones y expresarlas libremente. Un primer camino que se propusieron los creadores de esta danza fue el sometimiento corporal a tal grado de que el bailarín rebasara su realidad cotidiana, y una vez propiciada esta neutralidad corporal, este estado de vacío en la conciencia, sería capaz de percibir y expresar una realidad universal.

Zeami Motokiyo, al respecto de esta supresión del ego del actor, es muy claro. Lo considera necesario para que el actor sea verdadero transmisor de signos universales, propone que el entrenamiento para el actor de Nô es alcanzar un estado meditativo, un “estado de inocencia” donde se da fin con los patrones hasta ese momento aprendidos y tienen lugar la revelaciones. Para que esto pueda suceder es indispensable para Zeami contar con una actitud vital positiva para el trabajo y eliminar “la vanidad pretenciosa” que imposibilita al actor a alcanzar el objetivo esencial de su arte al cegarlo de amor propio.

Diderot habla también de una flexibilización que el actor debe hacer sobre su personalidad para adaptarla a lógica del personaje, y que el trabajo constante sobre su persona (entrenamiento actoral) lo puede llevar a alcanzar dicho objetivo. Diderot sabe que la actuación está hecha para el lucimiento del personaje y no del

actor, y que este conocimiento implica la genialidad del mismo: no adaptar el personaje a uno, sino adaptarse uno al personaje:

A decirlo iba. Cuando, por una larga costumbre del teatro, se conserva en sociedad el énfasis teatral y se pasea por ella a Bruto, Cinna, Mitrídates, Cornelio, Mérope, Pompeyo, ¿sabéis lo que se hace? Acoplar a un alma, pequeña o grande, de la exacta medida que le dio la Naturaleza, los signos exteriores de un alma exagerada y gigantesca que no se tiene, y de aquí nace el ridículo. (Diderot, 2001, 63)

Como última fuente, la cual contiene de manera más integral los elementos que nosotros hemos mencionado como posibles obstáculos para la despersonalización, retomamos el concepto de vacío que plantea Brook. El vacío es la no existencia, por lo tanto estar en el vacío es generar en uno mismo un espacio interior libre de miedos, donde todo tiene su origen, y existe la posibilidad de encontrar formas vivas nuevas con las cuales abordar la creación escénica. El miedo a este proceso de vacío puede llevar al actor a buscar resultados inmediatos basados en la previsibilidad de su comportamiento cotidiano, a bloquear e inhibir los impulsos de su cuerpo e imaginación. En Brook la actitud del actor frente a su trabajo es un factor decisivo para que su propuesta pueda efectuarse, pues sólo puede suceder si el actor está dispuesto a confrontar riesgos, dejar a un lado su miedo y abandonar la comodidad y la protección.

Reforzado por lo anterior, la despersonalización equivaldría a un estado de apertura de toda nuestra estructura mental-corporal (conducta, pensamientos, reacciones emocionales, reacciones corporales) que permita un mayor uso de la intuición, donde se den la adopción o experimentación de otras posibilidades conductuales ocultas en nosotros mismos y reveladas, a través del entrenamiento actoral y del trabajo sobre la ficción teatral.

a) Metodología para la despersonalización

Objetivos

1. Generar energía a partir del trabajo de articulaciones y de apertura de centros energéticos.
2. Aplicar el centro corporal como base del movimiento.
3. Experimentar diferentes calidades de movimiento.
4. Codificar valores de la simbología personal con los cuales significar partituras de movimiento.
5. Alcanzar la mimesis en la expresión corporal individual, como manifestación cualitativa.

El aspirar a provocar en nosotros el fenómeno de la *despersonalización* nos requirió una gran definición para abordarlo, de establecer límites dentro de los cuales conduciríamos la experimentación para desembocar dicho fenómeno de manera real y comprobable.

El determinarnos por aplicar y demostrar los resultados de todo este trabajo de experimentación corporal para actores en un montaje teatral final nos llevó a estructurar un método de trabajo, donde los integrantes pudiéramos llevar a cabo nuestras experimentaciones sin necesidad de un personaje ¿Por qué así, cómo conseguir dicha *despersonalización* cuando no se tiene un referente definible sobre el cual arribar, como lo es un personaje al que el actor deberá dar forma? La causa primera fue un principio de simplicidad: el construir un personaje pleno de valores y significados que debe adquirir una forma externa de expresión precisa nos pareció, en ese momento, la tarea más compleja a realizar, ya que el intentar construir un personaje, sin haber aún reconocido nuestras deficiencias y desarrollado nuestras capacidades técnicas como actores, nos hizo pensar en la futilidad de un trabajo actoral que no podría trascender sus propias limitantes.

Decididos por no *construir* todavía un personaje, consideramos la expresión corporal el área sobre la cual definiríamos un sistema y un método con los cuales alcanzar los objetivos generales de esta investigación -ya mencionados al principio de esta tesis. En términos fundamentales determinamos que una expresión corporal educada es aquella donde el artista escénico selecciona un valor, un significado propio, sea conciente o inconsciente, y es capaz de evocarlo mediante diferentes estímulos para traspassarlo al terreno de la expresión corporal: el ritmo, el tempo y la forma del movimiento.

Así, el primer periodo de la experimentación fue entonces dedicado a propiciar en la expresión corporal del integrante la *despersonalización*. Al adentrarnos en este terreno surgieron objetivos particulares, como desarrollar la capacidad de relacionar nuestras fuentes de significado internas para expresarlas a través del movimiento. Esto lo consideramos un indicio de *despersonalización*, pues el movimiento corporal es el reflejo de lo que sucede en las vías de un acto expresivo: *la interna y la externa*, el fondo adquiriendo forma.

Investigar dicha relación, encontrar indicadores para establecer el grado en el que nos es posible significar acciones y movimientos en escena, nos ayuda a reconocer las formas que habitualmente perfilan nuestra expresión corporal, y el punto en el que se vuelven un límite. Tras haber establecido esos referentes podríamos saber el nivel de significación que todavía necesitaríamos, y la ampliación del rango que nuestra expresión corporal requeriría para intentar hacer de un montaje teatral una obra trascendental, una creación artística.

Otro objetivo particular que perseguimos fue la mimesis: el desarrollo de una profunda relación entre el actor y el objeto (personaje, valor o significado determinado), a través de la cual el actor expresará con verosimilitud la esencia del objeto. Lo anterior tiene relación directa con la intención de rebasar límites expresivos en el trabajo actoral como la propia personalidad, trascender la determinación y la recurrencia a formas externas de gesto y movimiento, para

provocar con ello la *despersonalización*, e intentar conducir la actuación hacia un acto creativo.

Establecimos un proceso de sensibilización completo e integral para que cada miembro desarrollara los objetivos de este laboratorio. En este proceso se aclararon principios actitudinales para el trabajo práctico:

1. Propiciar un ambiente de apertura para que la disposición se presentase como una actitud general, donde los participantes realizaran los experimentos, confiando y respetando tanto su propio trabajo como el de los otros.
2. Aceptar que la actitud define el grado de disposición con el cual asumimos un proceso determinado, donde se intenta conseguir un resultado. En este proceso de sensibilización poco a poco se integraron otros elementos de nuestro sistema, hasta incluir la estimulación física, psíquica y emocional con respecto a la expresión corporal.

Ahora bien, el desarrollar la capacidad de relacionar profundamente un significado interno con la forma externa en la cual será expresado, fue causa importante para perfilar substancialmente el sistema:

- Sobre la parte física dicha estimulación tuvo como fin hacer conciente el principio de la generación de energía: las articulaciones del cuerpo poseen energía que se libera como resultado de su movimiento, o de su posición en relación con las fuerzas que actúan sobre ellas, tal es el caso de la tensión muscular cuando es aplicada para dicha generación de energía. Este movimiento, cargado de energía, se expresa adquiriendo una calidad particular, dependiendo de los principios del movimiento con los que se trabaje: ligereza, pesadez, equilibrio precario, diferentes niveles (en piso, saltando), distinta intensidad en la fuerza y en la

canalización de los impulsos, oposición de fuerzas, y las combinaciones que se generan con estos sobre una partitura de movimiento o un ejercicio físico determinado.

Otro principio fue el manejo del centro corporal (región pélvica y abdominal) como soporte del movimiento, ya que la liberación de este centro energético es fundamental para la óptima conducción y dinámica de la energía en el cuerpo. Se trabajó con el principio del eje vertical del cuerpo (desde el cenit, bajando por la columna vertebral, hasta la planta de los pies) como generador y conductor de energía. Y por último el principio respiratorio fue importante pues las variaciones en el ritmo y su focalización en diversas zonas del cuerpo determinan la calidad del movimiento y la expresión corporal.

- Sobre la parte psíquica la estimulación se aplicó para desarrollar la capacidad de significar de manera consciente el movimiento corporal. Considerando lo psíquico como una estructura compuesta por procesos emotivos, de pensamiento y de voluntad, los ejercicios corporales con los que se trabajó esta parte requerían experimentar sobre un valor establecido previamente, mismo que reflejase apenas una fracción del estado anímico total, para que el integrante tomara conciencia de la voluntad necesaria y la precisión que exige el trabajo creativo en escena. Así también nos acercaríamos poco a poco al trabajo emocional.
- Para la parte emocional la estimulación se condujo para que el integrante pudiese evocar significados profundos, poco cotidianos, incluso inconscientes. Para acceder a ellos fue necesario elaborar ejercicios corporales que permitieran inhibir lo más posible el control del pensamiento consciente para explorar las cargas de significado que conforman la simbología personal (deseos y pulsiones), y después expresarlo con el movimiento. Se relacionó en las exploraciones lo

anímico y lo somático a través de figuras alegóricas (el amor, la muerte, el bien, el mal, el origen, el pasado, el futuro, la soberbia) sobre situaciones y condiciones humanas, o donde confrontar figuras arquetípicas (el padre, la madre, el héroe, la víctima) exigiera una reacción corporal emotiva y un movimiento. De esta manera esta reacción sería efecto del significado inconsciente, el movimiento corporal menormente manipulado, y la generación de energía muy cercana al impulso. Así se podría enriquecer el rango expresivo del integrante y perfilar la expresión corporal hacia parámetros creativos.

Una vez definido el sistema, nuestro método de trabajo se basó en tres acciones generales:

- Calentamiento
- Exploración personal
- Ejercicio final

La dinámica particular de cada sesión se conformó para satisfacer estos tres procedimientos generales. Cabe aclarar que para cada objetivo general nos ocupamos en acentuar ciertos principios específicos, relacionados directamente con el cumplimiento del objetivo, sin embargo en cada etapa de la experimentación mantuvimos el mismo método de trabajo.

Para lograr esa afinidad regularmente comenzamos las sesiones limpiando el piso del salón de trabajo entre todos los integrantes. Cada uno propuso un saludo inicial diferente, con el fin de marcar el cambio de un momento cotidiano a un momento de investigación sobre la expresividad, de aceptación de condiciones de trabajo distintas, de receptividad a diversos estímulos. En ocasiones utilizamos aceite que aplicábamos a los compañeros en diferentes articulaciones, en otras entablamos una relación visual para generar y compartir una intención a favor del trabajo que expresábamos al otro, o bien se diseñaron movimientos que algún integrante proponía para el resto del grupo.

El calentamiento corporal se dividió en dos partes:

1. En la primera se permitió a cada integrante realizar un calentamiento individual, con el objeto de que cada uno hiciera lo necesario para disponer su cuerpo al resto del trabajo corporal.
2. En la segunda parte se efectuó un calentamiento grupal que sirviera de integración a partir de la estimulación física.

Posteriormente continuamos con lo que denominamos “exploración personal”. Estas exploraciones, además de permitirnos continuar con un trabajo físico de diversa intensidad, se enfocaron en estimular la parte psíquica y la emocional del integrante. Fueron generalmente conformadas para que cada uno investigara sobre la relación directa entre el movimiento o la postura corporal y los valores intelectuales y emocionales a experimentar. Aquí cobró sobrada importancia la estimulación hecha sobre el inconsciente, sobre figuras arquetípicas y el trabajo con la simbología personal: aquellas cargas de significado que el individuo es capaz de evocar sin completa necesidad de emitirlos a través de un proceso puramente racional y reflexivo, que son el reflejo de una condición universal, humana y esencial. El establecer contacto con este material interno produce sobre el cuerpo una condición energética particular, y conducir esa energía hacia un acto expresivo fue el propósito de estas exploraciones. Hacer consciente la generación de energía, utilizarla para provocar un impulso (físico, intelectual o emotivo), conducir el impulso a las articulaciones del cuerpo, articular un movimiento, que a su vez retroalimenta la generación de energía. Este fue el diseño básico de toda exploración.

Al finalizar cada exploración, la sesión concluía con un ejercicio final, individual, donde se retomarían los valores y símbolos experimentados en la exploración. En este ejercicio final cada integrante tuvo la posibilidad de improvisar explorando con sus posibilidades de movimiento. La finalidad de este ejercicio, donde cada integrante expondría al resto del grupo uno o varios significados

personales, fue tanto el percatarnos de las formas que habitualmente delimitan la expresión y el movimiento corporal del otro, como indagar en las causas que obstaculizaron la realización de nuestros objetivos.

b) Conclusiones

Como causas más recurrentes que limitan nuestra expresión corporal, y obstáculos presentados para llevar a cabo un acto de despersonalización consideramos los siguientes:

1. Tensión excesiva:

Este es un problema encontrado en los actores con frecuencia. En la mayoría de los casos es producto de determinadas circunstancias o actividades cotidianas que son afrontadas con impaciencia y sobre esfuerzo. Esta carga se refleja en determinados puntos del cuerpo (comúnmente en alguna zona de la espalda, hombros, pecho, o en determinadas articulaciones), formando puntos de tensión por los cuales el tránsito de la energía y los impulsos del movimiento se ven bloqueados. Resulta entonces un problema que debe ser corregido con prontitud, pues se acumula en mayor cantidad la tensión si no se la deshace de la estructura corporal, pudiendo derivar a la larga en padecimientos motrices severos. Se recomiendan rutinas de relajación y estiramiento, reguladas por la respiración adecuada, así como masajes corporales o terapia de calor.

2. Laxitud:

Opuesto a la tensión, la laxitud es un estado en el que el cuerpo se mueve de manera negligente y descuidada. A tal grado, que el paso de la energía sobre el cuerpo es deficiente por no encontrarse la fuerza necesaria para sostenerla a manera de flujo, y por lo tanto el movimiento se efectúa de manera tarda e imprecisa. Generalmente la causa de una expresión corporal laxa es un déficit en la energía generada a partir del

trabajo de articulaciones y de centros energéticos. Si no es corregido a tiempo, un problema de expresión puede terminar en un vicio severo para la labor actoral. Se recomiendan realizar ejercicios respiratorios, complementándose con ejercicios corporales de diferente intensidad.

3. Falta de voluntad:

El propósito de configurar una expresión despersonalizada, y la conciencia de hacerlo, entrando en contacto con valores de nuestra simbología personal, para exponer este significado a través del movimiento corporal, exige un grado de sinceridad muy profundo. En el proceso para conseguir dicho propósito existe la posibilidad de enmascararse detrás de una construcción formal y de una expresividad habitual, como lo existe con un personaje ¿Por qué? Porque para lograr una expresión actoral despersonalizada, exige del actor un grado mayor de identificación con su personaje, o con un significado particular que deberá expresar, sin embargo esta búsqueda genera al principio una respuesta defensiva por parte del actor: miedo, confusión y bloqueo de la energía corporal. Por lo tanto consideramos la falta de voluntad como el principal factor que impide la evolución de la expresividad del actor.

Sabemos que es posible dominar los principios de una técnica actoral. También sabemos que para esto se requiere mucho tiempo y práctica. Sin embargo, el mayor control ejercido sobre una técnica se vuelve una labor incompleta si no se tiene la conciencia de que es un proceso que se completa con la voluntad de expresar y de hacer, para finalizar en una actuación artística. Desde esta perspectiva, identificamos que en los calentamientos y las exploraciones personales realizados se presentaba, en mayor o menor grado, cierto progreso en la expresividad de cada integrante. Pero fue hasta que cada uno presentaba su ejercicio final, que este miedo de exponer significados propios volvía a bloquear el flujo de la energía corporal y del movimiento. Esto nos permitió reafirmar la

importancia del entrenamiento constante sobre la técnica actoral, que en esta constancia se encuentra la virtud de la voluntad.

4.3.2 Segundo elemento: Concentración

¿Por qué la concentración es un elemento primordial para la concreción plena de cualquier disciplina? ¿Por qué es *el eterno secreto de todo logro humano*? Stanislavski definió la concentración como:

La cualidad que nos permite dirigir todas nuestras fuerzas anímicas e intelectuales hacia un objetivo preciso y continuar tanto como uno desee, algunas veces hasta por un tiempo mayor del que pudiese soportar nuestra fuerza física. (Boleslavski 1998, 17)

Por lo tanto la concentración es la focalización de nuestra estructura mente-cuerpo hacia un objetivo determinado, con el fin de aprovechar al máximo nuestra energía.

Este aprovechamiento máximo de la energía humana significa exponer a través del objeto todas las capacidades del individuo “hasta por un tiempo mayor del que pudiese soportar nuestra fuerza física”. Este rendimiento, de cierta forma sorprendente, de la capacidad humana a la que se refiere con admiración Stanislavski no es sino el individuo funcionando en toda su plenitud.

Por lo tanto un individuo que aprovecha toda su energía para la realización de un objetivo es un ser concentrado, y entonces toma sentido la referencia de Stefan Zweig, cuando nos habla de la concentración como el secreto de todo logro humano.

Los logros humanos varían de dimensión, intensidad e importancia, sin embargo todos requirieron de ese arcano que no es sino producto de la disciplina y la voluntad del individuo por controlar su mente y enfocarse en algo para llevarlo al mejor término. Desde la construcción de una catedral hasta la concepción de un ser humano requirieron de la concentración para llevarse plenamente a cabo.

La Real Academia de la Española de la lengua define a la concentración como: “Reunir en un centro; reflexionar profundamente”. Ambos conceptos nos hablan de dos planos inseparables que deben intervenir para la realización de la concentración: el plano subjetivo (mente) y el plano objetivo o concreto (cuerpo); es decir cuerpo y mente deben acompañarse en su atención sobre el mismo punto para que la concentración se realice.

Sin embargo cuerpo y mente suelen entorpecerse mutuamente, impidiendo la concentración total en el individuo ¿Por qué? Porque el ser humano es una unidad y cualquier área que no funcione plenamente desequilibra el funcionamiento general. Así, si el cuerpo está tenso será más difícil controlar nuestra mente, ya que seguramente estará ocupada en esas tensiones corporales irresueltas. Del mismo modo, si la mente está obnubilada por los pensamientos del quehacer cotidiano, por preocupaciones e intereses innecesarios para el momento en que se necesita concentrarse en otra cosa, seguramente el cuerpo ante ese “ruido” mental le será más difícil relajarse y disponerse para funcionar de acuerdo al momento requerido.

Por lo tanto es común que vivamos en dos planos de realidad, que por eso no seamos capaces de realizar nuestras tareas con plena conciencia y pleno aprovechamiento de nuestra creatividad: solemos vivir una realidad con el cuerpo, y estar al mismo tiempo en otra con la mente.

El ser humano actual pierde energía en un sin fin de actividades “parásitas” que le impiden acercarse cada vez más a la experiencia de la concentración: excesivas tensiones corporales, dependencias emotivas, patrones conductuales. Desde este punto de vista somos seres dispersos, incapaces de focalizar nuestra energía y nuestra atención en una tarea precisa.

Es por eso necesario que el ser humano tome conciencia primeramente de la existencia de su energía, y después de la existencia de medios a través de los cuales puede aprovechar esa energía en su totalidad y dirigirla a un punto determinado.

Pero ¿para qué es importante aprovechar nuestra energía? Para realizar las actividades de nuestra vida diaria con plena conciencia y obtener los mejores resultados. Así toda persona debería buscar los medios que le otorguen un espacio interior y exterior propicio para concentrarse. Para ciertas disciplinas, como las artísticas, donde el individuo debe hacer uso de toda su capacidad imaginativa para crear, debería buscarse la mejor *técnica* de concentración.

La ambición de creación de los artistas demanda una concentración más profunda y detallada que la del resto de las actividades. Incluso dentro de las mismas artes existen necesidades diferentes de concentración. No es lo mismo la concentración que requiere un pintor que trabaja solo, a la que requiere un actor, un bailarín o un cantante de ópera que trabajan en equipo y deben poner su atención en distintos focos (los compañeros, la música, coreografías, pies de texto, cambios de luz, escenografía, vestuario) sin perder la concentración en su personaje y la situación. Es por eso que deben recurrir a una técnica precisa de concentración que, de cierta forma, les resulte infalible para que su creatividad fluya gracias a ese sustento.

¿Qué es técnica? El conjunto de procedimientos de un arte o ciencia, y la habilidad adquirida para usar dichos procedimientos, es decir, la concentración se entrena bajo distintos métodos hasta conseguir que el individuo logre ese estado sin esfuerzo aparente y pueda conservarlo el mayor tiempo posible.

Por lo anterior el actor debe ser consciente de que la concentración es el secreto de sus logros en escena y que debe dominarla. Para eso puede integrar a su entrenamiento actoral principios de disciplinas como el yoga, tai chi, chi kung, y

las artes marciales que buscan, a través del acondicionamiento físico, de la apertura de puntos corporales energéticos, la respiración y la meditación, generar en el ser humano estados de concentración tales que el individuo sea capaz de abrir su espectro de realidad, modificar conductas y dirigir su energía corporal y mental para aprovecharla al máximo.

Las disciplinas orientales anteriormente mencionadas buscan que el individuo se concentre en su estado presente y viva plenamente su estar en el momento. El actor lucha constantemente por estar en ese inasible presente, por lo tanto resultan clarificantes esas disciplinas para el quehacer del actor.

En artes escénicas, como la danza clásica y particularmente la danza Butoh, queda más clara la importancia para el artista-intérprete de alcanzar la concentración. Por ejemplo, la danza clásica, por ser un arte donde el cuerpo es el primer elemento en juego dentro de su estética (posturas corporales extracotidianas y antinaturales), la concentración es indispensable para lograr las hazañas físicas, casi milagrosas, que alcanzan los bailarines, sin correr el riesgo de lastimarse y haciéndolo como si vivieran un estado de comodidad y relajación. En la danza Butoh, el contacto profundo que logran los bailarines-actores con su energía personal y su focalización a determinada acción logra que los artistas parezcan vivir estados de trance, una desarrollada meditación en acción y colocarse constantemente en un plano extra cotidiano, un estado propicio para contactar con la parte más profunda de su interior y generar revelaciones. Es indispensable desarrollar su capacidad de generar energía y mantenerse concentrados en una misma acción por periodos muy largos (caminatas muy lentas y largas, la repetición de un movimiento durante largo tiempo donde el bailarín-actor solo concentra energía y la vive para contactar con significados personales) para estos artistas que buscan alcanzar y rebasar los aparentes límites corporales, con el fin de “vaciar” su cuerpo, de aniquilar el “Yo” para trascenderse y llegar al encuentro del hombre y el universo.

¿Por qué es importante para el actor la concentración? Porque el mundo interior del ser humano y el mundo exterior con el que convive son tan vastos y sus imágenes tan turbulentas que la concentración es la única manera de sintetizar, ordenar y elegir cuál de esos mundos se va a poner en juego para la acción en escena. Se necesita de la concentración para elegir, sintetizar y fusionar ambos mundos.

Entonces, si la concentración es la llave para la creación, para el actor, el origen de su fuerza y su compromiso es desarrollarla al máximo para extraer de la realidad su verdad última. La concentración sólo puede hallarse dentro de uno mismo, es un proceso introspectivo, una acumulación de energía tal que permita ver al actor lo que está detrás de lo inmediato, y, a través de ese proceso céntrico, comenzar la creación.

Partiendo de lo anterior el objetivo de la concentración es llegar a la creación orgánica:

Cuanto más capaces seamos de mantener un sólido vínculo de concentración con objetos visibles e invisibles hacia los cuales dirigimos nuestra atención, más cerca estaremos de comprender la naturaleza de la verdadera imaginación. (Chekijov 1999, 78)

El proceso de entrenamiento para la concentración no es fácil y requiere de toda la voluntad del actor para disciplinarse. Todo proceso de concentración pide el descondicionamiento del individuo de su ritmo interno cotidiano, que por lo general es estresado y tenso, para conseguir una tranquilidad física y mental determinada. Para lograr esto el individuo debe concientizar su forma de respiración y modificarla, haciéndola cada vez más profunda y relajada, debe relajar los músculos y articulaciones del cuerpo para que la energía fluya libremente a través de él.

La concentración se logra cuando el pensamiento y la acción se sincronizan (cuerpo y mente actúan juntos) sobre un objetivo determinado. Por lo tanto el

proceso de concentración podría resumirse de la siguiente manera: el individuo debe estar relajado y libre de tensiones para permitir que el mundo interior-exterior lo invada, estimule su imaginación y emociones, y finalmente dirija su atención a un objetivo particular elegido por él mismo.

a) Metodología para la concentración

Objetivos

- Generar un estado de neutralidad corporal y mental (relajación)
- Reconocer y manejar la energía personal y sus diferentes calidades
- Controlar el proceso respiratorio
- Sincronizar pensamiento y acción sobre un objetivo particular

Consideramos que la concentración de un actor vive tres periodos generales de desarrollo y aplicación, uno es sobre la etapa de entrenamiento y educación; el siguiente es sobre la construcción de un personaje y una puesta en escena; y el último sobre la experiencia y responsabilidad que conlleva una temporada teatral (presentación frente a distintos tipos de público, dificultades técnicas, accidentes escénicos, críticas profesionales, convivencia con los compañeros de trabajo).

Por lo tanto el desarrollo del entrenamiento de la concentración lo dividimos en esos tres periodos, de acuerdo a nuestro marco práctico, que comparten los mismos principios pero que por sus distintas naturalezas le proporcionaron a nuestra concentración grados distintos de dificultad. Dos periodos de entrenamiento y uno de prueba:

1. El trabajo de la concentración sobre las dinámicas de expresión corporal (entrenamiento).

2. El trabajo de la concentración sobre un personaje de la obra *Comedia sin Título* de Federico García Lorca (construcción de personaje, proceso de montaje) (entrenamiento).
3. El trabajo de la concentración sobre la temporada teatral del montaje (prueba).

A pesar de las variantes de estructura que experimentamos en cada periodo fue necesario definir un concepto general de concentración, los principios básicos que lo rigen, y el sistema a seguir. La metodología que utilizamos para la experimentación de la concentración fue la misma que seguíamos para la despersonalización con los ejercicios de expresión corporal:

- Calentamiento
- Exploración personal
- Ejercicio final

La concentración no es un elemento aislado. Por el contrario es el complemento para que todos los demás elementos se desarrollen plenamente. Concluimos que la concentración es una decisión, no es un estado fortuito que se alcanza algunas veces por casualidad o descuido. Si no hay una decisión conciente por parte del individuo de aplacar su mente y cuerpo, y tomar una actitud propicia para el trabajo la concentración sólo será un esfuerzo cansado y nulo.

Por lo tanto uno de los objetivos fue generar una disposición al trabajo. Como en el apartado expuesto con anterioridad de despersonalización: generar un ambiente apto para la tranquilidad mental y corporal, es decir un ambiente que nos separase de nuestro cotidiano. Para ello se recurrieron a las mismas dinámicas de apertura e integración utilizadas para el elemento anterior.

Sin embargo para entender orgánicamente la concentración es necesario primero vivir un contacto real con la energía personal. Un contacto directo con

nuestra energía provoca una vivencia extra cotidiana de uno mismo y se es capaz de sentir la diferencia entre el estado cotidiano de tensión y el extra cotidiano que llamaremos de “fluidez”.

Para conseguir ese estado de fluidez es necesario relajar el cuerpo y brindarle la apertura necesaria para que la energía fluya. Se recurrió al trabajo de relajación de los músculos y a la generación de energía a través de las articulaciones con el fin de destensar el cuerpo y por lo tanto liberar la mente.

Cuando se logra el primer contacto directo con la energía personal entonces es necesario preguntarse ¿qué es la energía? Dentro del contexto del cuerpo humano coexisten distintos tipos de energía que se transforman continuamente (energía cinética, potencial, mecánica, química, termodinámica), sin embargo la vivencia corporal nos puede proporcionar una definición más general y quizá más abstracta. No obstante, para los fines artísticos de la actuación en donde la voluntad del artista ciertamente lo es todo para alcanzar sus objetivos, puede ser más clarificadora: podemos definir la energía como la fuerza vital que anima los impulsos orgánicos; el entusiasmo vital que motiva toda acto humano.

Una vez comprendida la energía, el siguiente paso es reconocer su forma de manifestarse a través de nosotros y ubicar las razones por las cuales nuestra energía manifestada no alcanza a ser lo suficientemente poderosa para otorgarnos un nivel expresivo suficiente en escena. Por lo anterior, otro de los objetivos fue provocar un contacto directo con la energía personal, su reconocimiento y posteriormente su manejo sensible y profesional.

Para lograr la generación de esa energía y posteriormente mantenerla, transformarla y manejarla a través del cuerpo de forma sensible, fue indispensable controlar nuestra respiración, modificarla y manejarla de acuerdo a distintas técnicas respiratorias.

La técnica respiratoria que nosotros manejamos fue la respiración costo abdominal-diafragmática, con distintas variaciones en la suspensión del aliento después de la inspiración, o en vaciarse totalmente de aire tras la exhalación y contenerse por determinado tiempo hasta la siguiente inspiración, de acuerdo al estado orgánico que deseábamos alcanzar.

¿Por qué la respiración es la clave para la concentración? Hemos dicho que la concentración es la focalización de nuestra energía en un objetivo determinado, por lo tanto primero debe existir energía para que haya concentración. La respiración por lo tanto es el único proceso por el cual nuestras células liberan energía a través de la combustión de grasa e hidratos de carbono, a través del metabolismo. Además es el único medio de absorber la energía vital del exterior, aprovechando la perspectiva de las disciplinas orientales con respecto a la respiración, con ella asimilamos Prana es decir “la fuerza vital sutil que recibimos en el aire que respiramos” (Khalsa, glosario); o Tian Chi o energía cósmica, “la energía libre que existe en el cosmos y que es algo más que el mero aire.” (Wong, glosario) Por lo tanto es necesario entender que, para lograr generar energía e inducir la concentración hay que entrenar también la respiración. Los maestros aconsejan trabajar las tres armonías a fin de obtener buenos resultados. Estas son “la del cuerpo”, “la de la respiración” y “la de la mente”⁴. Una vez logrado el control de la respiración, el estado de relajación mental, la disposición de apertura corporal y la generación de una energía lo suficientemente poderosa como para ser dirigida, el objetivo último fue vivir ese estado mientras se accionaba en escena.

Resumiendo lo anterior podríamos enumerar nuestro sistema de la siguiente manera: para entrenar nuestra concentración es necesario dividir nuestro

⁴ No son tres armonías individuales, son aspectos de una misma unidad (Kiew Kit Wong).

funcionamiento orgánico en 3 áreas principales, que se van a tratar de dominar: el cuerpo, la respiración y la mente.

- Como primer paso es necesario liberar al cuerpo de tensiones innecesarias. Las tensiones corporales impiden la respiración profunda y por lo tanto el correcto flujo de energía a través del cuerpo. También las tensiones corporales generan tensiones mentales e incrementan los pensamientos inoportunos o inadecuados para el trabajo. Para ello se recurre a un calentamiento sobre las articulaciones, con el fin de movilizarlas, estirarlas y destensarlas para liberar la energía. Se fortalecen también los músculos con el fin de suavizar las contracturas y flexibilizar al cuerpo.
- Como siguiente paso se trabajará sobre el proceso respiratorio del individuo. Éste deberá reconocer su ritmo y profundidad de respiración cotidianos, y sobre ello conseguir un determinado “control”. Una vez conseguido un ritmo constante y relajado se procederá a modificar la respiración haciéndola cada vez más profunda y relajada. La relajación de los músculos es indispensable para que la respiración se profundice y no induzca a la angustia por el cambio radical de ritmo respiratorio. De forma natural deberá llegarse a la respiración abdominal, en un ritmo constante y relajado. Una vez reconocida la nueva manera de respirar se procederá a alterar ritmos, introducir pausas y experimentar los cambios perceptivos que se sufren con las alteraciones de la respiración.
- La relajación corporal y la respiración profunda nos conducen al tercer paso que corresponde al control de la mente. Con el cuerpo relajado y la respiración profunda, la energía corporal comienza a manifestarse libremente y la mente comienza a liberarse. Es el punto en el que el individuo debe seguir respirando concientemente, relajando los músculos que con el esfuerzo se llegan a tensar a través de la respiración, y

comenzar a vivir el estado de concentración, estado donde su mente está lista para accionar espontáneamente a cualquier estímulo.

- Como último punto el individuo debe esforzarse, recurriendo a la técnica de relajación y de respiración por no perder ese estado de reposo y atención energética. Para este punto el individuo debe reconocer que la energía y la forma están en armonía, que el pensamiento y la acción van juntas hacia una misma dirección.

Los tres periodos de desarrollo y aplicación anteriormente mencionados varían en los siguientes puntos: Al primero lo denominamos “El trabajo de la concentración sobre las dinámicas de expresión corporal”, como objetivo tiene el conseguir un flujo continuo de concentración sobre el trabajo individual dentro de la metodología de calentamiento, exploración personal y ejercicio final. De tal forma que el actor genere un universo creativo sin interrupciones y sea capaz de seguir su propia línea y propuesta creativa. La dificultad en este punto es técnico, aún endeble y que, de forma individual, puede inhibir su expresión; o bien si es colectivo, puede perderse o distraerse con el trabajo de los compañeros.

El reto durante este periodo consistió en generar la concentración inicial que permite comenzar un proceso creativo. Esta concentración es producto primeramente de asumir la naturaleza separable de la organicidad humana en el ya mencionado Ego cotidiano y Ego estético que enunciara Michael Chejov:

El impulso creativo de esos maestros era una expansión hacia el mundo que existía más allá de ellos, mientras que nuestro impulso es a menudo una contracción dentro de nosotros mismos.

El calentamiento físico en este periodo fue indispensable para lograr dicha separación mental. La actitud con la que se llegaba a cada sesión también fue fundamental pues era un periodo donde la distracción y dispersión conducían nuestros procesos. Dicha actitud, como ya hemos mencionado en apartados

anteriores, es la única herramienta inicial con la que el individuo puede conducir su comportamiento en beneficio de su trabajo actoral.

La excesiva tensión corporal de cada integrante fue uno de los principales obstáculos para generar un proceso de concentración libre. Por lo tanto fue uno de los puntos principales que atendimos con los ejercicios físicos.

Otro obstáculo, en parte generado por el desconocimiento de las capacidades físicas y del estado de relajación corporal, fue una excesiva tensión emocional reflejada en el miedo a equivocarse, “miedo al ridículo”, que impedía que el integrante se expresara con libertad. Dicho miedo, aunado a una armadura física tensa impedía que la concentración se efectuase ya que la atención estaba colocada en los propios errores y no en lo que se quería expresar. Esto se fue convirtiendo en un proceso de auto reprobación que sólo destacaba la importancia del juicio de los demás.

Cuando el ejercicio final era colectivo la concentración se lograba con mayor facilidad, ya que la compañía en escena y la carencia de un público que viera el trabajo personal apaciguaba un poco el miedo a ser criticados. Sin embargo sucedía que si algún integrante no se encontraba concentrado ocurrían accidentes durante los movimientos, como invadir espacios sin entablar antes un diálogo, o golpear al otro a razón de la energía colectiva que se estaba generando.

La concentración poco a poco se fue realizando mientras se hacía conciencia de la respiración profunda y la relajación físico-mental. Así los ejercicios de expresión corporal se fueron volviendo más interesantes, más fluidos y los integrantes fueron liberando su expresión.

Durante el segundo periodo, “El trabajo de la concentración sobre un personaje de la obra *Comedia sin Título* de Federico García Lorca (construcción de personaje, proceso de montaje), el proceso de la concentración, ya más

asumido gracias al primer periodo, ayudó considerablemente a la construcción de los personajes y las exploraciones sobre la obra. No dejamos atrás los ejercicios de calentamiento previo sino que los dirigimos a los fines de la obra. Fue en este periodo donde más arduamente trabajamos con la respiración, buscando a través de ella colocarnos en un estado de “presente” continuo. Para ello utilizamos ejercicios extraídos del entrenamiento del maestro Rodolfo Valencia que nos fueron aplicados por nuestra directora escénica quién fue alumna del maestro. La dificultad en este periodo fue mantener la respiración conciente, profunda y constante a lo largo de las escenas, y la concentración durante el proceso del trazo escénico, donde el director tenía que pulir mecánicamente con nosotros las escenas, cortar y retomar pequeños fragmentos. Por lo cansado que a veces resulta el trazo escénico, la concentración se disipaba entre comentarios, bromas, y era muy difícil retomarla nuevamente. Para esto encontramos que lo principal era el dominio sobre la mente y la capacidad de mantener un silencio interno constante que permitiera mantenerse atento durante esos largos y tediosos momentos del trazo escénico. Sin embargo nos dimos cuenta que ese dominio mental era lo más difícil de conseguir, ya que el cuerpo, al mantenerse en un estado de espera y reposo obligaba a la mente a divagar en muchas cosas y por lo tanto comenzaban las bromas entre los compañeros, las risas, los comentarios ajenos a la obra hasta llegar a una total dispersión. Este periodo llegó a ser agotador pues no lográbamos una actitud “profesional” y todo el trabajo previo sobre los personajes en esos momentos se perdía.

Para conseguir una concentración suficiente, para funcionar correctamente durante el proceso de montaje, utilizábamos más de la mitad de nuestras sesiones en el calentamiento, quedándonos muy poco tiempo para el trazo y la puesta en escena se iba retrasando cada vez más. Concluimos que lográbamos la concentración durante periodos cortos pero que cuando el tiempo se alargaba éramos incapaces de mantenernos concentrados haciendo que el tiempo se aprovechara muy poco.

Nos dimos cuenta también de que aún no sabemos respirar y que no somos conscientes de que es nuestra única herramienta para mantenernos en presente, es decir para lograr la concentración.

Al último periodo lo denominamos “El trabajo de la concentración sobre la temporada teatral del montaje”. Ya no corresponde al tiempo del Laboratorio sino de la comprobación, el actor ya posee herramientas y una técnica de concentración. Sin embargo encontramos que lo más difícil es conseguir un ambiente de concentración general, es decir que la compañía entera coopere para crear una concentración colectiva desde el momento en que se llega al teatro. Así la concentración se iba entre las charlas y chismes cotidianos: las distracciones técnicas como la organización del guardarropa, de las listas de invitados, del mantenimiento del vestuario y utilería personal, y las salidas por café y cigarrillos. Encontramos que la mejor manera de concentrarnos individualmente y como grupo era llegar con 3 horas mínimas de anticipación al teatro, generar un calentamiento colectivo, continuarlo con uno personal y procurar no disiparse en comentarios personales, manteniéndose consigo mismo durante el proceso de maquillaje.

Indudablemente algunos miembros del equipo han alcanzado una mejoría en su proceso de concentración, sin embargo aún no es suficiente, pues no se alcanza a ver una tranquilidad o un fluir continuo en escena. Mientras más concentrados estemos más fluiremos en escena y eso conmoverá y gustará al espectador sin tener que preocuparnos por ello.

b) Conclusiones

Podemos concluir que la concentración es un proceso que involucra al ente físico y mental del individuo, y para existir necesariamente le debe anteceder un acto de voluntad ¿Cómo? Primero identificando los niveles personales de dispersión, la excesiva tensión física y mental, los hábitos de vida y la actitud general con la que enfrentamos nuestro proceso de entrenamiento actoral.

Posteriormente se necesita que la voluntad nos lleve al rompimiento de patrones que impiden ese estado ideal de concentración. Para al final adquirir una técnica que nos conduzca a la concentración. El adquirir una técnica conlleva la responsabilidad de mantener y acrecentar el trabajo disciplinado y constante. De nada sirve un grupo de ejercicios que no tienen una consecución evolutiva en el individuo y que tan sólo se vuelven eventos aislados, “trucos” con los cuales se pueda más o menos fijar la atención de forma eventual. Un punto fundamental es comprender sensiblemente la interrelación que tienen los procesos de la mente con los del cuerpo, comprender que el dominio de la mente conduce irremediablemente al dominio del cuerpo y viceversa. El individuo en estado de presente no es más que un individuo en un profundo estado de concentración, es decir un individuo en dominio absoluto de su mente y su cuerpo.

Podemos asegurar que la excesiva tensión corporal de cada integrante fue uno de los principales problemas que entorpecieron la concentración de los integrantes del grupo durante los tres periodos. Esta tensión es integral: cuerpo y mente se encuentran en un constante estado de estrés y es muy difícil liberarlos pues la voluntad de entrenarse continuamente aún es débil.

4.3.3 Tercer elemento: Libertad

En toda labor que aspira a fines artísticos es recurrente encontrar el tema de la “libertad”. Para la filosofía moderna este concepto se explica con las teorías del libre albedrío, que comparte las ideas de que dicho concepto es una capacidad humana para seleccionar, escoger; o bien que la libertad es el dominio de uno mismo, un estado en el que el hombre se ha liberado de sus pasiones. Por otra parte encontramos, en la mayoría de los centros de formación artística, la concepción de libertad como la facilidad, la soltura, la disposición “natural” para efectuar una labor con destreza.

Para comprender el anhelo del hombre por un estado de libertad, cualquiera que sea el área de la vida humana en el que se sitúe, es necesario estudiar la

causa de esa necesidad. En general podemos afirmar que la causa es algún estado represivo que afecta la existencia del individuo, abarcando tanto la existencia íntima como social. La represión es un factor que afecta íntegramente al hombre, teniendo consecuencias psíquicas y físicas a la vez. Para la psicología contemporánea la represión actúa sobre el individuo en dos formas generales: como proceso consciente y voluntario que consiste en renunciar a la satisfacción de un deseo que no está de acuerdo con el yo ético o social; o bien como un mecanismo de defensa, que se presenta de manera inconsciente, mediante el cual el yo rechaza una motivación, un estímulo, emoción o idea, por considerarla penosa o peligrosa, efectuando una disociación entre el individuo y el motivo o estímulo. Desde una perspectiva terapéutica la represión ocasiona diversos bloqueos en los aparatos psíquicos, físicos y emocionales de las personas, que si no son atendidos oportunamente pueden derivar en severas atrofias o desórdenes de conducta y expresión.

Encontramos gran similitud con respecto al problema de la represión desde diferentes perspectivas. Estas similitudes no deben ser olvidadas mientras se estudie la relación entre el actor y su libertad, ya que la formación actoral es un objetivo que abarca completamente el ser de todo alumno que intenta desarrollar su conciencia. Así podemos deducir que la expresión creativa de un actor se limita por el grado de obstaculización en la interacción de sus aparatos (psíquico, físico, emocional) para responder a estímulos que requiere el propio trabajo actoral. La liberación de esos obstáculos es entonces el primer paso para desarrollar un estado de libertad donde se logre el acto de expresión-creativa.

Angustia y temor por actuar

Indudablemente la esencia del problema para el aspirante a actor es considerar al acto de actuar como algo peligroso. Uno llega a clase de actuación, se cierra la puerta, el maestro explica despreocupadamente la estructura de un ejercicio o improvisación y solicita la participación de uno o algunos alumnos para la realización del ejercicio, y con ello tener una experiencia, una muestra práctica

con la cual se descubran las carencias de lo que implica actuar bien. Tras la solicitud del maestro el salón de actuación es sobrecogido por un silencio perfecto, casi irremediable. Este silencio es sencillamente el reflejo de una angustia, la angustia del alumno por sentir que no podrá hacer más que una exhibición de lo carente de su expresividad. Es durante este silencio donde “las destacables facultades humanas de representación e imaginación hacen del individuo el principal artesano de sus propios terrores.” (Mannoni, 1984, 8)

Por lo tanto para que el actor consiga libertad en su trabajo es necesario primero desmitificar el fracaso. El fracaso no sólo ocasiona angustia, ocasiona temor debido a que se conoce perfectamente la situación peligrosa: actuar. Una premisa para este laboratorio fue confrontar ese temor a fracasar, tomando cuenta que el fracaso es un prejuicio subjetivo con el cual acostumbramos titular las experiencias que desde nuestros parámetros no son satisfactorias. El actor se estanca cuando sólo mira su prejuicio y no se explica objetivamente la experiencia. Es entonces necesario explicarla para descubrir el error y planear una ruta con la cual rebasar el error.

Y es que verdaderamente el desarrollo de un actor implica primero el descubrir su carencia, cosa que evidencia a la vez su propia vulnerabilidad ante el fracaso. Con esto se comprueba una vez más el planteamiento general de Grotowski: el actor descubre todos los obstáculos con los que su expresividad se ve refrenada y que elimine de sí “sus reservas, su tendencia a ocultarse tras máscaras, su insinceridad, los obstáculos que su cuerpo coloca en su camino creativo, sus hábitos y hasta sus buenos modales.” (Grotowski 1970, 221)

Para Grotowski, uno de los fenómenos que mayormente reprimen la expresividad actoral es lo que denominó *colonización*. Esto se explica como la restricción de la expresividad libre y espontánea del individuo a causa de códigos morales, valores sociales, formas rigurosas de pensamiento, costumbres y creencias, que, por formar parte de la herencia cultural del individuo, se encuentran profundamente arraigadas en él.

La transmisión de estos elementos es determinada por el seno familiar, donde aprendemos a cultivar un conjunto de ideas y valores, que van conformando desde temprana edad la “mitología del individuo”. De tal modo que nuestra ideología encierra los fundamentos de nuestras ideas científicas, filosóficas y morales, como sociedad civilizada.

El factor *cultura* abre entonces un gran cuestionamiento ¿hasta qué punto nuestra propia formación obstaculiza el propio objetivo de ésta? Con la idea de la evolución social el hombre desarrolló sociedades civilizadas. Sus mitos se sustituyeron por ideologías que abandonaron el carácter ritual y adoptaron la lógica. Sin embargo, tanta evolución ha hecho del hombre moderno un ser cada vez más incrédulo, o mejor dicho, con poca capacidad de creer. En momentos anteriores de esta tesis hemos dejado ver que la capacidad de creer y construir una realidad ficticia es primordial para el trabajo actoral. Hemos puesto como ejemplos la capacidad del infante de creer con entera convicción en las reglas del juego que realiza, y es capaz de reaccionar dentro de su juego hasta las últimas consecuencias, sorprendiendo muchas veces a los adultos que observan estos modos de reaccionar. Para el aspirante a actor la oposición se da cuando esta capacidad de sugestión, de carácter inconsciente y pre lógico, choca con la estructura de su ideología. Entonces son activados los prejuicios del alumno como defensa a esta oposición, en la que su trabajo creativo le pide concebir, justificar y realizar actos que chocan con su concepción moral. La paradoja de la libertad del actor es cómo deshacerse de su ideología para permitirse creer.

El planteamiento anterior debe ser analizado con el mayor cuidado posible, pues en el proceso formativo del actor se podría incurrir en concepciones erróneas que en el peor de los casos derivarían en abusos hacia el aspirante a actor, ocasionados por sí mismo o por otro que intervenga directamente en la conducción de su proceso. Sabemos que la herencia cultural del individuo determina su expresividad, pero el objetivo no es agredir al aspirante a actor. Esto no es liberarlo. Por el contrario, un buen proceso formativo intenta desarrollar la

creatividad y expresividad del actor con base en el trabajo constante, conciente, disciplinado y metódico.

a) Metodología para la libertad

Libertad mental

En este caso toca hablar de la mente y la libertad. El primer punto a confrontar fue la actitud del actor con respecto a su proceso formativo y su labor. La actitud con la que sea tomado, influye su resultado. Encontramos que la actitud puede convertirse en un gran obstáculo para el proceso formativo del actor cuando este carece de una disciplina mental y técnica, disciplina entendida como un conjunto de principios personales sobre los cuales basará su trabajo creativo. La angustia de cumplir con eficacia una tarea puede llevarnos al temor de realizarla si no acallamos nuestra capacidad de imaginar preconciendo los resultados. Estos prejuicios sobre nuestra capacidad pueden predisponernos a fallar. Por lo tanto un actor necesita vaciarse de angustia para no convertirse en su propio enemigo. Es básica la premisa de Brook: "Para realizar una actuación de calidad es necesaria la creación de un vacío libre de miedos, preocupaciones y tensiones". Es, sin lugar a dudas, disciplina mental lo que se necesita para comenzar a formarse como actor.

Desde el principio de este Laboratorio asentamos como actitud general el sometimiento al trabajo, entendido como la aceptación de la incomodidad y la inseguridad que implica la experiencia formativa y experimental, y la disposición íntegra para practicar. Una actuación de calidad implica encontrar una relación equilibrada entre renunciar a nuestros propios prejuicios y someternos a circunstancias dadas, las del personaje. El establecer este balance es indudablemente efecto de la disciplina mental del actor. Consideramos que el actor que juzga moralmente a su personaje, se aleja de este. Prejuizar es un indicio de que el actor necesita entablar un análisis más profundo para comprender la visión del personaje. Someterse significó para este grupo el intentar

en repetidas ocasiones rebasar los límites con que las propias estructuras mentales nos definen cotidianamente. Consideramos esto un camino fundamental para la liberación de la expresividad.

Libertad física

En la parte física fue sorprendente descubrir las manifestaciones de lo que somos y cómo lo refleja nuestro cuerpo. Una premisa importante fue desarrollar nuestra capacidad de realizar una lectura de la armadura corporal de cada integrante. La relación entre lo anteriormente explicado como colonización, y la armadura corporal directa, fenómeno consecuente, respuesta a manera de resistencia defensiva de lo que consideramos peligroso en la vida cotidiana. Lo que a su vez significa prever las consecuencias de los actos, cosa que nos encierra en nosotros mismos y nos impide entablar con el otro una relación creativa. Lo anterior es un ejemplo de cómo influye la inquietud mental sobre la expresión corporal, lo que se traduce como pérdida de libertad para el actor.

El cuerpo expresa algo hasta en la aparente inexpresividad. Comprender esta relación nos condujo a desarrollar interpretaciones cada vez más concientes de los diversos obstáculos que limitan la expresividad corporal. Si nuestra psique se defiende con mecanismos inconscientes de estímulos que considera peligrosos, se refleja en el cuerpo y en la conformación de la armadura.

Hemos asentado que los sistemas físico-psíquico-emotivo del actor actúan de manera integrada, produciendo consecuencias el uno sobre los otros. Encontramos, de manera general, tres áreas que indican obstaculización en la expresión corporal:

a) Tensión:

Los signos de tensión a lo largo del cuerpo indican los estados anímicos por los que atravesamos cotidianamente. Estados de excitación o de exaltación generan aumentos en la tensión vascular cuando son

vividos con esfuerzo. Tensamos los músculos para formar una armadura protectora que va plasmando sobre el cuerpo una serie de tensiones que limitan el libre movimiento.

b) Problemas de articulaciones:

Las lesiones en las articulaciones se producen mayormente por esfuerzos físicos realizados en malas condiciones. Las articulaciones son generadores y conductores de energía, que al permanecer lesionadas ven mermadas dichas funciones. Por lo tanto una armonía en la condición articular significa una óptima generación y conducción energética del individuo. Cuando este atraviesa por estados emotivos fuertes, mayormente causados por estrés, las funciones articulares disminuyen, además de reflejar particulares calidades de movimiento, como pesadez, que pueden impedir la óptima expresión. Para corregir los problemas anteriores realizamos los siguientes puntos:

- Relajar al cuerpo y suprimir en la mayor medida posible las tensiones de la armadura corporal. Las rutinas respiratorias son la base de la relajación.
- Reconocer y aceptar las características particulares de cada armadura corporal.
- Diferenciar un estado corporal y de movimiento cotidiano de uno extracotidiano, así como su requerimiento energético.
- Experimentar diferentes calidades de movimiento.
- Crear diversas armaduras corporales utilizando los principios de tensión-relajación.

- Experimentar posturas y partituras de movimiento “no cómodas”.
- Anular uno o varios sentidos a la vez para agudizar la percepción y hacer conciente el cómo dicha anulación afecta el movimiento corporal.

Libertad Emotiva

Si el fin mayor del arte del actor es revelar la condición del ser, sus motivaciones, sus valores, el espíritu y el comportamiento del hombre, para ello es necesaria la buena condición de la expresión emotiva. Si los movimientos del cuerpo reflejan lo que somos, las reacciones emotivas reflejan la manera en la que nos relacionamos con el mundo exterior. Los obstáculos que tiene esta expresión van principalmente relacionados con lo que representa la herencia cultural y los límites que nos genera la conformación propia de nuestro ego. Expresar significados emotivos en el trabajo actoral requiere de un gran proceso de sensibilización por parte del actor: primero, liberarse de la angustia y el miedo, después, superar las tensiones de su armadura corporal y ayudarse de la tensión-relajación para construir la del personaje, y por último, equilibrar su expresión emotiva. Permitirnos sentir, enriquece las experiencias por el significado profundo que les damos. Un actor tampoco puede permanecer impasible o aislado, como un objeto, cuando su personaje se encuentra en situaciones de extrema estimulación que le hacen reaccionar de manera emotiva. Pero esta sensibilidad no es otra cosa sino la manifestación de una mayor conciencia por parte del actor con la que se permite establecer una comunicación. Es necesario establecer una relación equilibrada entre intelecto y emotividad para que la actuación resulte de gran calidad, y así como los procesos mentales pueden reprimir la expresión emotiva, también un exceso de carga emocional ensombrece la actuación. Para ello estructuramos exploraciones en las cuales evocamos significados personales, para entonces confrontarlos y por fin liberar una reacción, que además de física, tuviera una carga emotiva, guiados en el equilibrio de la interacción entre el yo cotidiano y el yo creativo.

b) Conclusiones

De esta manera concluimos que la liberación del actor es un proceso de aceptación y renuncia. Aceptación de las circunstancias, los motivos y las acciones de cada personaje para hacer de ellas una convicción casi natural, en el estricto espacio-tiempo de la ficción, y también una renuncia a todo prejuicio que interfiera con su labor creativa. Tal vez un actor no pueda identificarse o coincidir con la ideología o el perfil moral de cada personaje. Es aquí donde debe renunciar a su propio esquema y adaptarse al perfil del personaje que creará. Si el actor es conciente que esta adaptación es necesaria para ampliar la calidad de su trabajo, y que persigue únicamente el fin de generar un acto expresivo-creativo, armónico y ficticio, entonces podrá comenzar a actuar con libertad y sinceridad.

4.3.4 Cuarto elemento: Imaginación

El arte es el producto de la imaginación, decía Stanislavski a sus alumnos, y es que a través de este misterioso proceso producto de la interacción de innumerables fuerzas psíquicas del individuo es posible crear. Todo lo que anteriormente hemos escrito sobre la creación no puede ser logrado sin la intervención de la imaginación, como la hacedora de las formas de las fuentes internas y externas de significado. La despersonalización, la concentración y la libertad junto con una imaginación activa, creará las formas necesarias que al ser decodificadas por el espectador generarán el producto que a todos nos maravilla del proceso creativo: el arte.

No obstante ¿de dónde proviene la imaginación? ¿Es un mundo objetivo fuera de nosotros, al cual accedemos cuando estamos en un verdadero estado creativo, como lo concebía Michael Chejov?⁵ ¿Es una fuente mística a la cuál

⁵ “Las fugaces visiones de ese territorio extraño nos llevan a pensar que nuestras imágenes tienen una cierta existencia propia, que vienen de otro mundo. Esto se pone de manifiesto incluso cuando nos preparamos para interpretar un trabajo conciente sobre nuestra imaginación creativa. Artistas de todas las disciplinas afirman que tales imágenes los redan no sólo al terminar el día, cuando llegan a la soledad y la noche, sino también a lo largo del día, cuando brilla el sol, en una ciudad bulliciosa o en un pequeño cuarto, en todas partes. Los artistas viven con sus imágenes. Ellos y sus imágenes se pertenecen, tienen una relación de mutua dependencia y, sin embargo, las imágenes tienen una existencia independiente, propia. El gran director alemán Max Reinhardt confesaba: ‘Siempre estoy rodeado de imágenes’. Charles Dickens escribió en su

acudimos a beber? ¿O es simplemente la expresión corpórea de nuestro propio universo interior?

El proceso creativo es indudablemente una experiencia individual y cada artista accede a su creatividad de distintas formas, siguiendo procesos personales. Nuestro intento obviamente no es ordenar en pasos a seguir un proceso que se vive de manera tan relativa y que así es necesario vivirlo, es simplemente encontrar los puntos indispensables que están presentes en todo verdadero proceso creativo, puntos sin los cuales el proceso no está completo. La imaginación es el punto central de estos procesos, sin la cual el trabajo del “artista” sería un trabajo únicamente técnico, mecánico y repetitivo.

Para intentar clarificar las preguntas anteriores definamos qué es la imaginación: *es la facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales, creación de imágenes mentales*. Las imágenes mentales generadas en el individuo mediante la imaginación son producto de un proceso de asimilación (percepción) de la realidad, es decir son imágenes sensoriales. Las imágenes sensoriales son todos aquellos estímulos percibidos por los sentidos y procesados en la mente humana, cuya forma muchas veces difiere del sentido a través del cual fue percibido, esto quiere decir que un olor puede generarnos una imagen visual, así como una imagen puede generarnos la sensación de un determinado olor, y todo esto a su vez provocar reacciones emocionales en el individuo. La percepción y la memoria son fenómenos mentales que influyen o coadyuvan al fenómeno de la imaginación, alimentando la creación de imágenes mediante el recuerdo de experiencias pasadas y la asimilación del entorno presente.

Sin embargo en la definición anterior podemos distinguir dos posibles manifestaciones del fenómeno de la imaginación: una imaginación pasiva, que recupera y evoca imágenes percibidas por los sentidos y que se nutre

diario: ‘Llevo toda la mañana sentado en mi estudio esperando a Oliver Twist, que sigue sin llegar’. (Chejov 1999, 65-66)

principalmente de la memoria; y una imaginación creativa, la cual es capaz de *generar* sucesos e imágenes casi nada relacionados con experiencias anteriores o presentes. Esta última es la facultad del hombre para sintetizar en imágenes sensoriales la última esencia de sus experiencias para construir un universo imaginario totalmente distinto; darle forma y comunicarlo. Esta manifestación de la imaginación es de la que nos ocuparemos durante este capítulo, ya que es la clase de imaginación que se requiere para crear una obra de arte.

Para entender más profundamente el proceso de la imaginación es necesario pensar en términos de interacción y retroalimentación. El creador debe vivir una interacción sensible de ambos universos: el interior y el exterior.

La importancia del proceso externo

Es indispensable para el creador, construir un proceso de *observación* limpio de actitudes predeterminadas. Por actitudes entendemos cualquier patrón de reacción, comportamiento y pensamiento arraigado en el individuo, los cuales deben flexibilizarse para permitir que las impresiones de dicha observación sucedan libremente en el interior del individuo y transformarse en imágenes que posteriormente será capaz de transmitir. Por supuesto la imaginación está influenciada en gran parte de todos los elementos de la personalidad, y así debe ser, sin embargo estos deben ayudar y complementar la percepción de la realidad y no obstaculizarla.

La observación es el proceso a través del cual examinamos o miramos atentamente, y es el proceso básico para estimular a la imaginación. El ser humano cuenta con cinco sentidos comprobables para entablar un contacto con la realidad. De estos cinco sentidos, el de la vista es sin duda el que más ocupamos, sin embargo debemos estar concientes que la realidad no sólo es percibida a través de los ojos y que es necesario desarrollar todos los demás sentidos para tener una comunicación completa con el entorno. Para desarrollar a la imaginación es necesario que entendamos el proceso de observación como un proceso de

percepción integral del cuerpo; debemos estar dispuestos a abordar la realidad con todos los sentidos, de forma integral y concentrada. Para imaginar hay que vivir un proceso de despersonalización, concentración y libertad, para permitir que la observación atenta, “presente”, genere imágenes internas y sensaciones orgánicas.

¿Qué importancia tienen las experiencias personales en la imaginación? Obviamente no es necesario “vivirlo” todo para ser capaces de imaginar, existen casos como el de las hermanas Brönte, que sin haberse nunca alejado de su hogar paterno y su estrecha comunidad, lograron imaginar y escribir las más intensas historias de amor; existen personas, que faltándoles un sentido por accidente o nacimiento son capaces de percibir la realidad en su totalidad. Esto nos habla que la absorción de la realidad necesaria para alimentar a la imaginación no es del todo objetiva, que se puede sintetizar la realidad a partir de procesos de inferencia, es decir, a través de absorber la esencia de las cosas aunque la experiencia personal sea corta. Sin embargo para lograr lo anterior es indispensable “educar” los sentidos, esto quiere decir, disciplinarlos en su última sensibilidad. Es necesario entender que todos tenemos referentes y puntos de partida para creer lo que creemos, para imaginar lo que imaginamos, sin embargo las imaginaciones más sensibles son aquellas que no se permiten ser lo que saben, sino que son capaces de adquirir conocimientos indirectos y a veces sin conexión aparente con los objetos de motivación. No es magia, ni sabiduría milagrosa, es sensibilidad y libertad.

Este proceso de asimilación de la realidad despierta en el individuo imágenes, sensaciones y emociones que entrelazadas motivarán la propia realidad interior y estructurarán su universo imaginativo. La manifestación de la imaginación genera a su vez más sensaciones y emociones que buscarán un vehículo de expresión con el exterior. Es por eso, tal vez, que se habla de la interacción vivida con las propias emanaciones de su imaginación, en un mundo fuera de él, en un mundo objetivo donde estas son plenamente autónomas.

Cuando se ha conseguido un flujo continuo de interacción entre las imágenes del exterior y del interior, y se ha logrado contactar con el propio universo simbólico, es necesaria la paciencia ya que todo proceso creativo requiere de tiempo ¿Cuánto? Lo que sea necesario para madurar la idea o imagen, a veces toma unas horas, a veces toma años. Lo importante es estar en activo. Esto quiere decir que se debe estar concentrado y conectado con la imaginación y su objetivo temporal para que todo estímulo sea aditivo a la creación.

La importancia del proceso interno

Para desarrollar nuestra imaginación creativa es necesario liberar, conocer y dominar nuestro interior. La imaginación es un estado privativo del hombre y está directamente relacionado con nuestro inconsciente, es por eso que gracias a la imaginación se pueden crear situaciones y universos alternativos, inexistentes y tal vez imposibles para las leyes del mundo. Para alimentar a la imaginación es necesario el conocimiento objetivo y el conocimiento subjetivo, sin embargo ¿cómo va a motivar o despertar dicho conocimiento a mi inconsciente y su propio lenguaje? ¿Cómo voy a relacionar el conocimiento objetivo con el subjetivo? ¿Cómo voy a permitir que mi universo interior se nutra, coexista y coopere con la realidad objetiva?

Lo más importante es la libertad que uno se dé para entrar en contacto con su inconsciente y sus signos personales, de nada sirve ser un erudito, o viajar mucho, si no permitimos que el interior se modifique gracias a esas experiencias. Así podemos quedarnos fríos frente a la experiencia más abrumadora de nuestras vidas, o motivar intensamente nuestro interior con la lectura de una nota periodística.

Para el actor es indispensable optar por la segunda opción y disciplinarse a excitar su imaginación con cualquier experiencia. Dentro del laboratorio la imaginación se entrenó de manera colectiva a través de su perspectiva interior. El trabajo de absorción de experiencias fue un trabajo personal y se pedía

continuamente que se acudieran a fuentes literarias o cinematográficas para nutrir las. Sin embargo en las sesiones se trabajaron ejercicios simbólicos, donde la creación de imágenes eran un punto indispensable y dependiendo de la riqueza de esas imágenes eran los resultados obtenidos.

a) Metodología para la imaginación

El entrenamiento de la imaginación lo dividimos en dos periodos:

- La imaginación en el proceso de entrenamiento
- La imaginación en el proceso de creación de personaje

La imaginación en el proceso de entrenamiento

Durante este proceso se intentó entrenar a la imaginación a partir de la estimulación sensorial. En este periodo jugó un papel muy importante la disposición al trabajo y la relajación física y mental para poder acceder a los ejercicios con la mayor libertad posible, y acceder más fácilmente a la riqueza de nuestra imaginación. Nos dimos cuenta que la imaginación estaba anquilosada cuando caíamos en los llamados “lugares comunes”, la repetición de patrones simbólicos y conductuales inmediatos, utilizados por el común denominador de la población. Cuando restringíamos nuestra expresión a esos “clichés” era evidente que no permitíamos que nuestra imaginación se despertara, porque no estábamos trabajando con concentración y libertad en un proceso de despersonalización. Para motivar a la imaginación utilizamos:

1. La creación de un ambiente que excitara los sentidos:

Generalmente trabajamos con música, ya que motiva de forma casi inmediata la propia subjetividad. La música que utilizamos seguía un patrón instrumental y por lo general alejada del gusto general para evitar conectar con referentes cotidianos, inmediatos y cómodos. También hicimos uso del incienso y de aceites de olor para motivar a través del olfato un cambio en el estado de ánimo, y propiciar con ello el trabajo de la imaginación al sentirnos desprendidos de nuestro cotidiano. El

obstáculo que encontramos aquí fue la falta de apertura a nuevas manifestaciones, es decir la incapacidad de aceptar objetos diferentes a nuestros gustos inmediatos. Esto por supuesto es un acto defensivo que impedía cualquier avance en el proceso imaginativo, pues la mente sólo estaba ocupada en reprobando la música y los olores, y reforzar la estrecha personalidad. Se anteponían gustos personales en lugar de permitirle al cuerpo reaccionar frente a propuestas nuevas.

2. La incursión constante de imágenes y símbolos en los ejercicios extraídos del Butoh:

Los ejercicios de exploración que extrajimos del entrenamiento de danza Butoh juegan con el universo interior y sus múltiples imágenes, desde arquetipos hasta los signos más personales. Esto no puede generarse sin la ayuda de la imaginación, ya que a través del entrenamiento de nuestro cuerpo se toca el invisible universo de la simbología interna. El constante trabajo sobre estos ejercicios motivaban a la imaginación a partir del mundo más palpable y concreto: nuestro cuerpo, que iba relacionando *así* con los efectos y reacciones interiores. Por lo tanto gracias a esos ejercicios podía palpase la relación que debe haber entre el mundo exterior y el mundo interior para hacer florecer a la imaginación. Los obstáculos de este periodo fueron la excesiva tensión o laxitud física y por lo tanto el impedimento para dejarse afectar desde el exterior; y la falta de fe en los ejercicios, la reticencia de no creer en el trabajo propio y de los demás, el dedicarse a juzgar la eficacia de los ejercicios sin aceptar entrar libremente a las exploraciones.

3. La relación creativa con el movimiento orgánico de nuestro cuerpo:

Se buscó como premisa encontrar la afectación interna a partir del movimiento externo, es decir, que a cualquier dolor o sensación placentera buscarle su origen interior y de ser posible transformarlo en imagen. Trabajamos a condición de no movernos nunca sin encontrar

una resonancia interior, no nos importaba si el movimiento tenía que surgir por el movimiento en sí, es decir sin justificación o motivación alguna pues sabemos que el movimiento por sí solo es capaz de desencadenar reacciones emotivas, o viceversa; pero siempre teníamos que encontrar un movimiento interno *a priori* o *a posteriori*. Los obstáculos encontrados fueron el abandono personal, es decir cuando la voluntad no está dispuesta y se trabaja sin energía y sin una intención personal; y la falta de concentración, cuando la cabeza está en muchos lados y es imposible conectar con uno mismo y los demás.

La imaginación en el proceso de creación de personaje

En este periodo fue donde quedó más de relevo la importancia del conocimiento objetivo y la búsqueda de fuentes concretas de estimulación para el proceso de la imaginación. La tarea consistía en diseñar colectivamente el montaje de *Comedia sin Título* de Federico García Lorca. Para esto se tuvo que recurrir a la lectura de las principales obras del escritor, tratados analíticos sobre su trabajo, e información enciclopédica sobre el periodo histórico circundante a la obra y al escritor. Todo esto alimentó la imaginación y grupalmente se encontró una solución creativa al montaje de esta obra.

La siguiente prueba fue dejar el trabajo analítico y acceder imaginativamente al trabajo de actuación. La complicación aquí fue cómo darle forma física a las imágenes internas. Primero construimos mentalmente la imagen física del personaje, basados en la primera impresión que nos dio la lectura de la obra, después alimentamos esa imagen con un análisis más detallado de la obra, con imágenes encontradas en libros de arte, películas, con la lectura de otras obras de Lorca y estudios sobre su obra. Por último buscamos una imagen que sintetizara todo lo imaginado para trabajar con ella. Con una imagen más desarrollada del personaje comenzamos las exploraciones colectivas y la creación de ambientes

El proceso de creación de personaje es el arte del actor, es cuando lo escrito por el dramaturgo va a ser punto de partida para que la imaginación del actor transforme dicho referente en una obra de arte. Lo complicado es superar la simple ilustración del personaje escrito y brindarle dimensiones orgánicas y peculiares. Es disponer en el personaje la propia idiosincrasia, la del autor, la del personaje, y la del género humano; es un trabajo de apertura total. La imaginación es lo que hará que un mismo personaje, representado una y otra vez por diferentes actores, nunca sea el mismo y tenga una expresión única.

Trabajamos muchos meses sin la mano de un director que pusiera en orden las propuestas de cada uno sobre la naturaleza de la obra y los personajes. Nos dimos cuenta que la imaginación puede descarrilarse y dejar de ser creativa cuando no se tienen referentes precisos y objetivos particulares. Tuvimos que recibir a un director de escena que le diera forma y sentido a nuestros objetivos, y es que el trabajo del teatro no es un esfuerzo imaginativo individual: se debe llegar a la imaginación colectiva, es decir que una obra de teatro no es producto de la creación de un artista sino de un colectivo. De nada sirve que un actor tenga una imaginación notable si no se puede circunscribir al entorno de la obra y no se relaciona con las imaginaciones de los demás. El actor no puede trabajar solo, tiene que hacerlo en cooperación creativa con el director, el dramaturgo y sus compañeros.

b) Conclusiones

Imaginar con un fin creativo significa entrenar los sentidos para que estos sean capaces de percibir las sutilezas del entorno y sintetizar la información necesaria para la construcción de imágenes internas, y posteriormente elaborar su expresión. Nosotros quisimos, a través de la construcción de ambientes extracotidianos, motivar la sensibilización de los sentidos, dando por hecho que estos, por sí mismos, reaccionarían ante los estímulos y enriquecerían la imaginación de cada integrante. Sin embargo la imaginación no logró desarrollarse en toda su sutileza porque presupusimos que cada uno buscaría en su interior

hasta los más mínimos detalles de cada percepción. No fue así. Creímos que por momentos se lograba que la imaginación fuera lo suficientemente fructífera, pero siempre faltó el escrutinio del detalle de todo lo percibido, siempre nos quedábamos en un plano general; y de esa manera mucho de lo que podría ser material valioso quedaba fuera, pues no lo tomábamos en cuenta. Resumiendo: la imaginación debe ser el producto de una profunda y sutil comunicación a través de los sentidos, entre los estímulos exteriores y los estímulos internos. Su fin es el de transformar la realidad tangible. Esto sólo se puede lograr si el individuo está dispuesto a entrenar su imaginación, a través de la observación atenta de la realidad exterior y la realidad de su interior; la sensibilización de cada sentido, es decir hacerlos funcionar a su máxima capacidad, y reforzar los fenómenos de la evocación emotiva, la memoria y el intelecto.

4.3.5 Quinto elemento: Significación

El lenguaje, el mito, la religión y el arte son partes que constituyen y demuestran la existencia de un universo puramente humano: el universo simbólico. Sin duda la constitución de ese universo es un logro evolutivo, pues el hombre ha sido la única especie que, en su adaptación al medio ambiente, ha desarrollado una serie de símbolos para explicar el funcionamiento de la realidad, y así sobrevivir en ella.

Una característica del fenómeno de *significar* las cosas es precisamente su estrecha vinculación con la parte subjetiva del hombre, ya que la concreción de símbolos con un significado particular no se produjo como una necesidad original del hombre por explicar desde una perspectiva objetiva el mundo, por el contrario, se produjo para comenzar a comprender aquello que le causaba miedo, tristeza, alegría o enojo.

Por lo tanto es importante no olvidar que aquello que denominamos como *universo simbólico* es un elemento de la psique que mantiene profunda relación con los procesos, fenómenos y manifestaciones inconscientes, que han sido el

tiempo y el avance de la historia evolutiva del hombre los encargados de darle a esta capacidad humana una forma sistemática y conceptual.

En un plano general, la significación se define como la relación recíproca entre significado y significante, con lo cual un signo adquiere un valor determinado. En el terreno de la actuación, la *significación* es un elemento de primer orden. Para la realización de este Laboratorio distinguimos las dos áreas en las que el nivel de significación por parte del actor se vuelve un factor determinante de la calidad de su actuación: el entrenamiento actoral y la puesta en escena.

El sistema que estructuramos para desarrollar nuestra experimentación tomó forma al considerar la problemática del actor por significar los signos de un acto expresivo. En el terreno del entrenamiento actoral existe una gran fractura cuando no se relaciona la capacidad de significar con la tarea que se le encomienda al practicante. Con esto nos referimos a que, independientemente del elemento de la expresividad sobre la cual se aplique el entrenamiento, ya sea vocal, gestual, o corporal, debe proporcionarse la posibilidad de llevar a cabo una dinámica en la cual el practicante se vea comprometido a estructurar signos para entonces significarlos, de tal modo que se estimule la creatividad del alumno al deber desarrollar un ejercicio donde el propósito principal sea transmitir cargas de significado, utilizando lo que el entrenamiento por sí le puede brindar. Permitir esta posibilidad en cualquier área del entrenamiento actoral, reforzará la comprensión por parte del alumno respecto al proceso que debe seguir para transmitir eficazmente significados. Que un aspirante a actor advierta el proceso que sucede en sí para efectuar un acto expresivo óptimo es de suma importancia, y mientras más tempranamente lo haga, tanto mejor, porque es precisamente la falta de conciencia con respecto a la operación de este proceso personal, lo que generalmente deriva en obstáculos graves para la expresividad. Tenemos la certeza de calificar al proceso de significación como personal, debido a que el entrenamiento integral de un actor no inicia por la tarea más compleja -dar forma y

expresión a un personaje-, sino con tareas sencillas para liberar su capacidad, y progresivamente se llega a un nivel mayor y más complejo. Por lo tanto, de lo que hecha mano el alumno para significar los ejercicios con los que se compromete es su universo simbólico, el cúmulo de conocimientos y experiencias concientes e inconscientes, de significados universales que configuran el inconsciente colectivo. He aquí la importancia de ofrecer una vinculación, de carácter metodológico, entre cada área de la expresividad sobre la que se entrene y el fenómeno de la significación. Kazuo Ono sintetiza subjetivamente el proceso de significación:

No creo que el cuerpo se pueda transformar por sí, a menos que experimente los cambios fundamentales de la vida y la muerte... Por eso trato de llevar en mi cuerpo todo el peso y el misterio de la vida; y creo que la danza nace de esta experiencia. (Viala y Masson-Sekine, 1988, 41)

Observando más allá de las diferencias estructurales y estéticas entre la danza Butoh y la actuación, advertimos la esencialidad de todo acto expresivo escénico: codificar una serie de signos por medio de los cuales se transmitirán significados particulares o generales, lo que brindará al acto de expresar creativamente la calidad de un espejo, donde el público y el creador encuentren su propio reflejo, ya que mirando lo que uno no es, se puede comprender lo que se es. Este es el mayor sentido que busca la significación.

Ahora bien, con respecto a la puesta en escena, la significación nos exige una labor complementaria: codificar signos. Recordemos cómo ha sido importante para los principales investigadores del fenómeno de la actuación, el trabajo con los signos; Grotowski ha sido uno de los primeros en declarar su importancia:

Si deseamos enfrentarnos profundamente a la lógica de nuestra mente y de nuestra conducta, y alcanzar sus más íntimos recovecos... entonces el sistema completo de signos construidos dentro de la representación debe apelar a nuestra experiencia, a la realidad que nos ha sorprendido y que nos ha moldeado, a este lenguaje de gestos, de murmullos, de sonidos. (Grotowski, 1970, 47)

De esta manera, en la creación teatral contemporánea ha quedado establecida, por lo general, la importancia de estructurar signos para conformar un discurso, donde el material intangible del que está hecha la experiencia teatral (reflexiones, concepciones, ideales, acciones, emociones, movimiento) tome un sentido con la finalidad de ser transmitido al espectador.

Para cumplir con dicho fin el actor es el elemento esencial, y la óptima conducción de su proceso creativo será la causa. Por lo tanto, el obstáculo mayor será la incapacidad para significar los elementos que conforman y articulan el lenguaje propio a cada montaje, así como los signos que hayan sido seleccionados para expresar la acción dramática.

Generalmente se presentan dos circunstancias que pueden afectar tanto la calidad de la actuación como la unidad del montaje, entendida como la eficacia en la cohesión de sus elementos para contener un discurso, que son: la insuficiente comprensión de la codificación de los signos concernientes a la actuación, o bien el miedo que padece el actor de mostrarse a sí mismo, de exponer una parte de su interior.

a) Conclusiones

Hemos enunciado anteriormente que el buen desarrollo de la expresividad de un actor se logra a través de un proceso, donde se busca eliminar resistencias que impiden la óptima expresión, y que este proceso tiene como consecuencia natural el autoconocimiento dado que el actor trabaja recreando elementos sustanciales del ser, tales como el carácter, lo conciente, lo inconsciente, las acciones, los vicios, las patologías, las diferentes concepciones del mundo.

Por lo anterior, de entre todos los mecanismos que interactúan para producir el fenómeno de la actuación, es el de la significación el que le exige al aspirante una mayor confrontación consigo mismo. Para significar un signo, parte de una secuencia estructurada con la cual se desarrollará la actuación, es

necesario que el actor comprenda la importancia de configurar ese signo en particular, para después asumir el trabajo que implica el ocupar ese signo con un significado preciso. Para ello el análisis estructural del texto dramático, o de aquellos principios que sustentan o sean pauta de la puesta en escena, pues no siempre se trabaja con una obra dramática. Es una tarea básica, debido a que en el texto, o en este conjunto de principios, se encuentran sintetizados una serie de signos que forman la montura sobre la que se efectuará la actuación. Se debe saber qué significado se necesita precisar para cada signo, y de este modo construir una actuación trascendente.

Para el director y para el actor, el texto es una especie de escalpelo que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido dentro de nosotros y realizar el encuentro con los demás; en otras palabras, trascender nuestra soledad. (Grotowski ,1970, 51)

En un proceso de montaje se advierten los primeros síntomas que indican si el aspirante a actor sabe asumir los significados que necesitará expresar en su actuación. Si acepta la carga de significados se tendrá entonces el primer paso dado. Si por el contrario, es un rechazo lo que se experimenta tras el análisis, muy probablemente se trate de los obstáculos generalizados en el principiante: oposición ideológica con el personaje, prejuicios morales -finalmente reflejos de la angustia que provoca el exponerse uno mismo.

El universo simbólico se compone de elementos intangibles como el pensamiento, los paradigmas ideológicos, las experiencias almacenadas en el consciente y el inconsciente, las imágenes, las sensaciones. Todos ellos referentes de la realidad, que generan en el individuo una fuente de significados tan vasta como la propia realidad. Estos referentes van ligados a su vez con diferentes cargas intelectuales o emotivas, producto de la experiencia personal. Proyectar elocuentemente estos significados implica un gran esfuerzo consciente, lo que valdrá en términos de calidad para el desempeño del actor.

Por eso mismo, el trabajo de significación del actor es primero un acto de aceptación personal, porque ese camino deja como consecuencia el autoconocimiento. Si los signos son la síntesis de lo que representan, si son los elementos por donde fluirá la carga de significados, es la sinceridad en la ejecución la que permitirá hacerlo perceptible para el espectador. Es decir, el actor realiza partituras de signos con el fin de expresar un discurso completo, el espectador recibe esta serie estructurada de signos y los interpreta. Lo más probable es que el actor y el espectador hagan caso de referentes muy particulares, incluso distintos, tanto para concretar la serie de signos por parte del actor, como para interpretarlos por parte del espectador, pero es indudablemente el instante de vacío que propicie el actor para comenzar a evocar significados, lo que los una en un mismo presente.

Para la cosmovisión japonesa los dioses ocupan el espacio vacío; ese espacio permite la confluencia de tiempos diferentes, y el cuerpo tiene la posibilidad de ser el cauce de ese encuentro. En ese espacio el cuerpo es capaz de evocar significados trascendentes, ese acto es lo que da sentido a la existencia de algo como el teatro: ser una experiencia donde el hombre reúne a lo sagrado.

4.4 CONCLUSIONES DEL PROYECTO

Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente, debe defenderlo incluso hasta la muerte. No obstante, al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: No te lo tomes tan en serio. Afírmalo con fuerza. Abandónalo con ligereza.

Peter Brook

Podemos resumir las razones que nos llevaron a la creación del Laboratorio de Experimentación y Entrenamiento Corporal para Actores en dos principales:

- La carencia de una labor experimental (laboratorio) dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro UNAM para los alumnos de actuación.
- Sintetizar, reestructurar y amalgamar nuestros conocimientos adquiridos (los obtenidos dentro del Colegio y aquellos obtenidos de la experiencia profesional y de otros centros de estudio) con la finalidad de comprender más profundamente la labor del actor y mejorar en nuestro propio proceso actoral. Además de perfilar conceptos y técnicas comunes con el objetivo a largo plazo de establecernos como un grupo constante de trabajo.

Con base en estas razones formulamos el objetivo de nuestro proyecto de investigación experimental: fortalecer y complementar nuestra formación actoral, sintetizando los entrenamientos corporales y actorales que como alumnos adquirimos dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, complementándolos con dos entrenamientos corporales que hemos experimentado fuera de éste (el sistema de la Contrología y fundamentos del entrenamiento corporal de la Danza Butoh), para estructurar a partir de estas fuentes un entrenamiento corporal para actores. De acuerdo a los resultados del proyecto concluimos lo siguiente:

- En el Laboratorio de Experimentación y Entrenamiento Corporal para actores se profundizó sistemáticamente en el conocimiento y la experimentación de fenómenos que se presentan en toda actuación de calidad: la despersonalización, la concentración, la libertad, la imaginación y la significación. Es necesario aclarar que estos fenómenos mantienen una relación interdependiente, pues la ausencia o presencia de uno tendrá consecuencia en los otros restantes. La actuación de calidad es la interrelación armónica entre cada uno de estos fenómenos:

1. La despersonalización es el fenómeno que permite al actor transitar de su “Yo cotidiano” a su “Yo creativo”. Durante este proceso la tensión corporal excesiva en el actor impide el óptimo tránsito de la energía corporal, inhibiendo los impulsos de su movimiento, endureciendo de manera progresiva la armadura corporal del individuo, lo que genera en él una repetición de patrones comunes de comportamiento al momento de actuar, pertenecientes al “Yo cotidiano”. Por otra parte, la laxitud representa un problema grave ya que revela un déficit de energía en la expresión corporal. Ello afecta la calidad del movimiento, limitándolo también a lo cotidiano.

2. De la concentración encontramos como principal factor de riesgo la dispersión de la atención, manifestada en una excesiva tensión físico-mental. Este déficit de atención tiene su orígenes en la ausencia de un objetivo claro por parte del actor sobre el cual concentrarse. El estrés, los hábitos de vida, el carácter y temperamento del individuo, inciden directamente en su comportamiento mientras se desarrolla en un proceso formativo/creativo. Para resolver este déficit de atención es necesario que el actor haga un trabajo depurado sobre el texto o bien sobre su partitura de acciones físicas con el cual defina las unidades y objetivos que le permitirán conducir su atención; y

desarrollar una técnica respiratoria adecuada, con la cual recobre un nivel equilibrado de concentración.

3. La primera conclusión respecto a la libertad, fue el advertir su naturaleza paradójica, ya que desenvolverse libremente en un contexto artístico implica un conocimiento y experimentación de las reglas y principios de la técnica, es decir, reconocer aquello que le es necesario para alcanzar sus objetivos, así como también reconocer los principios naturales de todo fenómeno para ejercer con fluidez los fundamentos de su técnica actoral, para después ser capaces de flexibilizarlas a favor de su creatividad. Por lo tanto la libertad no es un fenómeno abstracto, por el contrario, es posible tipificar su desarrollo sobre tres áreas principales:

Libertad Mental

Esta se da a partir de un proceso que demanda del actor desarrollar una *disciplina mental* que consiste en conservar un nivel inmejorable de concentración, consecuencia de un estado de disposición, de una técnica respiratoria correcta, y de una relación armónica entre la tensión-relajación corporal que permita un correcto flujo energético, para así desarrollar sus objetivos en escena, sin la interferencia de pensamientos o juicios intelectuales propios del “Yo cotidiano”. Otro factor fundamental para propiciar la libertad mental es el enriquecimiento de sus conocimientos de cultura general, la ampliación de sus fuentes informativas y el desarrollo de sus capacidades intelectuales. Todo esto definirá una buena actitud hacia su proceso formativo, asumiendo las exigencias de su trabajo de manera íntegra. Como consecuencia liberará su expresividad física y emotiva.

Libertad Física

Para esta área, la primera recomendación es realizar una lectura general de la armadura corporal con el fin de advertir el grado de colonización que padece el cuerpo. Posteriormente deberá desarrollar sus habilidades físicas por medio de un entrenamiento corporal integral, con el fin de superar vez tras vez sus límites expresivos. Los principales obstáculos presentados para conseguir esta libertad son la tensión muscular excesiva y un bloqueo en el funcionamiento de las articulaciones.

Libertad Emotiva

Las acciones y reacciones orgánicas en escena son manifestaciones del equilibrio entre la mente, el cuerpo y las emociones del actor; este equilibrio le permitirá manifestar estados de ánimo. Por lo tanto la libertad emotiva es el flujo de las emociones del actor expresadas en acciones/reacciones orgánicas, precisas, en relación a su personaje y a la situación escénica.

Clasificamos las emociones: cotidianas y estéticas. La cotidiana es una acción/reacción emotiva fuera de los parámetros de la ficción teatral, generalmente herencia cultural o de los límites impuestos por el “Yo cotidiano”, y que no sirve para los fines escénicos. Por el contrario, la emoción estética es una acción/reacción acorde a los parámetros de la ficción teatral, consecuencia de un proceso donde el actor debe conocer y jerarquizar los estímulos intelectuales y emotivos que conforman un estado de ánimo particular, para sintetizarlos en cada una de las situaciones que conforman la trayectoria del personaje. Este tipo de emoción es un coadyuvante del mensaje que se intenta transmitir, ya que al generar la conmoción en el espectador, le permite al mismo tiempo comprender de manera racional el significado implícito en la actuación, pues en el teatro lo

más importante es lograr el fenómeno de la significación y hacerlo transmisible.

Es recomendable que el trabajo nos lleve a la creación de emociones estéticas, partiendo del análisis de las motivaciones, las ideas, las acciones y estados anímicos del personaje a interpretar, debiendo el actor apegarse al camino de las acciones físicas, con unidades y objetivos claros, pues la presencia de las emociones cotidianas opacaría la buena actuación.

4. De la imaginación concluimos que es fundamental un entrenamiento de los sentidos para desarrollar la capacidad de percepción, observando atentamente la realidad objetiva, para estimular la capacidad evocativa de la memoria y con ello dar proyección a lo imaginado. Los principales obstáculos son la falta de atención sobre los elementos de la realidad que nos van a servir de partida para imaginar, y los prejuicios que nos impiden percibir y evocar algo más de cada objeto y trascender la experiencia de lo cotidiano.
5. De la significación concluimos que, como primer paso, se debe educar al actor acerca de la importancia de conformar un código claro, por medio del cual el espectador decodifique, comprenda toda la serie estructurada de signos particulares que el actor estableció, pues indudablemente el signo es el vehículo portador del significado universal, colectivo, común a todo hombre, siendo esto lo importante a transmitir. Para ello el actor debe comprender el significado de cada signo, después deberá establecer, asumir y respetar las normas que conformarán un código para hacer de la actuación un mecanismo de transmisión. Los principales problemas que encontramos en este punto fueron la oposición o resistencia ideológica y los prejuicios morales para transmitir significados precisos.

- Después de la experiencia formativa dentro del laboratorio confrontada a la experiencia de la puesta en escena y su presentación, concluimos que se alcanzó la comprobación de la hipótesis: el entrenamiento corporal estructurado dentro del Laboratorio, a partir de los conocimientos que como alumnos adquirimos dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y del sistema de la Contrología y los fundamentos del entrenamiento corporal de la Danza Butoh, fortalece y complementa la formación y las capacidades actorales del alumno. Ya que se incrementó la conciencia personal sobre el grado de funcionalidad de nuestros propios recursos, y se obtuvieron avances en proyección escénica y construcción del personaje.
- Si consideramos que las premisas fundamentales de todo Laboratorio teatral son la planeación a largo plazo, la creación de mecanismos de producción, además de la profundización y ampliación el conocimiento, concluimos que este proyecto, debido a su corto tiempo de realización está más cercano a cumplir el perfil de un Taller que el de un Laboratorio, pues se reafirmaron conocimientos teóricos y prácticos. De lo anterior observamos que un Laboratorio teatral requiere un financiamiento constante y congruente, con el cual se puedan satisfacer las siguientes necesidades:
 1. *Tener acceso a un espacio fijo de trabajo:* el no contar con un espacio fijo de trabajo durante la realización del proyecto nos condujo a la dinámica de cambiar constantemente de espacios con características diversas entre sí, y en algunos casos sin previo aviso. Esto ocasionó anomalías en el plan de trabajo, debiendo ajustarse con muy poca antelación, o incluso en los momentos previos a dar inicio la sesión. De esta forma a veces tuvimos que modificar el orden de la sesión, o bien posponer los planes de trabajo para adaptarnos a las

condiciones del espacio. Sólo cuando las características de éste resultaban incompatibles para el trabajo grupal fue necesario cancelar la sesión.

2. *Configurar un horario que sea congruente con la finalidad del proyecto:* procuramos ser constantes y respetar rigurosamente el día y horario asignado para el Laboratorio, el cual correspondía a los sábados de cada semana durante cinco horas en las mañanas. Debido a nuestras circunstancias, vimos que reunirnos una vez a la semana era suficiente, sin embargo con el tiempo nos percatamos que el avance era lento porque el trabajo no se continuaba diario, sino semanalmente y esto dependía también del trabajo de los integrantes sobre sí mismos, a lo largo de la semana y no esperaban hasta el sábado para retomar lo investigado.
3. *Un espacio teatral donde se pueda exponer el resultado final:* los objetivos grupales se retrasan sin un foro teatral en el cual exponer el resultado de la investigación, deviniendo esto en una actitud de cansancio, frustración y desconfianza. La necesidad de un espacio teatral que nos permitiera presentar el montaje producto de este Laboratorio, consumió gran parte de nuestro tiempo, y condujo al grupo a una etapa de incertidumbre. Se suspendieron muchas de las sesiones y el objetivo no logró realizarse hasta que conseguimos el apoyo de un teatro de proyección profesional (condición para nosotros indispensable) para estrenar la puesta en escena, lo que nos llevó más de un año.
4. *Pago mensual a cada integrante del Laboratorio por el periodo de la investigación:* la principal necesidad de la mayoría de los proyectos teatrales, propuestos por compañías jóvenes de nuestro país es el pago de nómina, la justa retribución económica a los miembros del

grupo por su trabajo durante la realización del proyecto. En nuestro caso dependimos totalmente del tiempo que cada integrante tuviera disponible para “investigar gratuitamente”. Es necesario generar conciencia, tanto en la sociedad como en las instituciones encargadas de la formación y producción teatral profesional, que la labor de investigación teatral por compañías jóvenes no es un pasatiempo, es un compromiso que asumimos como jóvenes profesionistas, por lo tanto no debiera ser gratuita, por el contrario: nos debería permitir vivir de nuestra labor.

- **De la puesta en escena de la obra *Comedia sin Título***

Este proyecto de naturaleza experimental, nos exigió desde el inicio generar las condiciones concretas para aplicar y demostrar los resultados que en un principio pretendimos alcanzar. De una selección general de varias obras dramáticas propuestas por los integrantes, donde convergieron distintos géneros dramáticos, estilos y por supuesto autores, decidimos trabajar con *Comedia sin Título* de Federico García Lorca.

La razón de esta decisión fue la empatía que establecimos con el discurso general de la obra: un autor dramático que en un punto crítico de su vida decide transgredir las convenciones con las cuales se efectuaba el acto teatral, planteando para este arte la necesidad de una transformación tanto en sus formas como en sus contenidos, mediante la cual evolucionara y paradójicamente reencontrara la esencia que había perdido. Esto hizo de la obra el ejemplo perfecto del ideal artístico que como grupo nos alimentó en todo momento para finalizar este proyecto.

El comenzar la etapa del trabajo sobre la obra vino a ser un parteaguas para la dinámica de este proyecto. Hasta este momento el grupo presentó un cumplimiento satisfactorio de acuerdo al plan general

del experimento, sin embargo, el proceso de montaje nos confrontó con situaciones que en ese mismo plan de trabajo no habíamos considerado. Nos referimos particularmente a todas aquellas acciones derivadas del objetivo de concretar un primer montaje profesional. De tal modo que comenzamos a desarrollar un proceso artístico-creativo, relegando la resolución oportuna de factores externos a este tipo de proceso como la propia estrategia de producción teatral. Esto llevó a una disparidad en cuanto a su realización, pues avanzamos constantemente en el trabajo creativo, mas no en el trabajo de producción. De esta situación imprevista, a la cual nos comenzamos a enfrentar, surgieron circunstancias que redefinieron nuestro plan general. Así, la mayoría de los integrantes originales del grupo decidieron salir del proyecto a lo largo de su último año, no por inconsistencias en el método de trabajo, tampoco por “falta de fe”, sino por razones de naturaleza pragmática (satisfacer necesidades económicas). Para ese entonces el no contar con la certeza de estrenar el montaje en un teatro, ni contar con un apoyo económico, tanto para producir el montaje, como para remunerar en alguna medida a sus integrantes, ocasionó que al final permaneciéramos tan sólo tres integrantes del grupo original. Entonces fue necesario cubrir esas vacantes con estudiantes de actuación del propio Colegio de Teatro, pero de generaciones posteriores a la nuestra, que no habían compartido aún el experimentar con los principios que establecimos en nuestro sistema.

De este modo consideramos que si bien el montaje de *Comedia sin Título* satisfizo sus necesidades en el rubro de producción con dos temporadas profesionales en el Teatro Coyoacán de la SOGEM (2005-2006), con el apoyo económico por parte del Instituto Mexicano de la Juventud (IMJUVE), y de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) a través de la Embajada de España en México, no es un resultado congruente con el fin que se planteó originalmente dentro

de este proyecto: ser la demostración de los resultados obtenidos por un grupo dedicado a la experimentación respecto a diversos fenómenos que sustentan una actuación de calidad, por la sencilla razón de que la mayoría de sus miembros originales, aquellos que participaron y concluyeron la fase experimental, no son los que formaron parte de la primera y segunda temporada del montaje.

- **De la conformación de la compañía Teatro de los Sótanos**

El haber concluido este proyecto en cada una de las etapas que hemos descrito, nos condujo a sintetizar objetivos artísticos y proyectar nuestra labor conjunta a largo plazo. En este contexto surge la compañía Teatro de los Sótanos, cuyo enfoque de trabajo se sustenta en el hecho de que el actor es el elemento principal del fenómeno teatral. A partir de este enfoque es que nos proponemos desarrollar una metodología para la producción de nuestros montajes. También otro de nuestros objetivos principales es poner en práctica medidas operativas eficientes que satisfagan plenamente las áreas de producción, difusión y promoción. Con ello intentamos proyectar a la compañía Teatro de los Sótanos como una oferta teatral profesional que desarrolle con el tiempo una propuesta artística con estilo propio.

CONCLUSIONES GENERALES

Al teatro de grupo, le deseo la victoria si sus integrantes son fuertes y les deseo la derrota si son débiles. Pero (¿qué significa ser débil o fuerte?) En este campo significa la calidad del oficio, lo que saben hacer. Esa es su arma.

Jerzy Grotowski

Los contenidos y las formas de hacer teatro tienen constantemente correspondencia con su contexto social, cultural, y su momento histórico. Esto nos plantea un cuestionamiento importante: ¿Qué tipo de teatro se está generando en una ciudad como la de México? ¿Qué tipo de teatro están buscando hacer sus grupos de teatro? ¿Por qué el público está, la mayoría de las veces, desvinculado del teatro? Los cuestionamientos anteriores son los campos generales donde la investigación teatral, en todas sus formas, debiera estar encontrando respuestas, sin embargo la investigación teatral en México padece un severo problema estructural.

En las últimas décadas ha sido una constante, por parte de científicos y artistas, el reclamo generalizado hacia los gobiernos para que destinen mayores recursos a la labor de investigación en diferentes disciplinas. Con ello empezamos el análisis del problema. En México nos es difícil concebir la labor de investigación como un trabajo bien remunerado. En la labor de investigación teatral, exclusivamente sobre el campo de la actuación, no existe en la ciudad ningún organismo, instituto o centro, que se dedique a ello de manera profesional: conformar un sistema y un método de investigación para efectuar experimentos sobre problemas actorales. Tenemos pues un problema de concepción: se cree que para la investigación no es necesario invertir más, porque no se verán resultados inmediatos.

Ahora bien, el no contar con ningún centro de investigación teatral sobre temas de actuación significa un problema de profesionalización: no hay gente que se dedique a ello con la calidad requerida. A ello se concatena otro problema: los egresados de las escuelas de teatro, interesados en la investigación actoral, no encuentran oferta real de trabajo. No obstante, es grato reconocer que, a pesar de esta inexistente oferta laboral, los egresados decidan conformar grupos de investigación actoral. Sin embargo, las condiciones con las que operan estos grupos no son generalmente las óptimas. Porque las buenas intenciones por investigar derivan mayormente en paliativos que no responden satisfactoriamente al problema: falta de sistematización y metodología de investigación; falta de un marco referencial; carencia de bases actorales y principios técnicos comunes. A ello sumemos que, ante la necesidad de los participantes de estos grupos de investigación por ser solventes, incurren en una saturación de actividades: trabajar en distintos montajes al mismo tiempo o ejercer actividades ajenas a su carrera, e incluso incurrir en ambas situaciones a la vez. Todos los factores anteriores derivan en la presentación de resultados mínimos en forma de montajes teatrales deficientes, o en la desarticulación pronta de estos grupos.

Siendo ahora egresados de la UNAM, y por lo tanto profesionales del teatro, reconocemos que el problema estructural de la investigación actoral se extiende a nuestra casa de estudios, la cual tampoco alberga formalmente una labor como la antes mencionada. Por eso mismo advertimos la urgencia de asumir como eje fundamental la investigación actoral en la investigación teatral, la cual actualmente se acota al estudio teórico del teatro, visto como fenómeno histórico-social.

La ley orgánica de la UNAM se propone el cumplimiento cabal de tres objetivos fundamentales:

- Ejercer la docencia
- Fomentar la investigación
- Difundir la cultura

En relación con estos tres objetivos, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro presenta una grave carencia en el fomento a la investigación teatral práctica, ya que la mayoría de los alumnos presenta un nivel académico deficiente que les impide llevar a cabo un proyecto de investigación que genere resultados observables; por otra parte no se cuenta con una división de estudios superiores o un instituto dedicado a generar proyectos profesionales de investigación teatral, oferta de posgrados, y la conformación de una compañía del Colegio de Literatura Dramática y Teatro que sea responsable de exponer los resultados de los procesos de investigación y difunda la cultura.

La UNAM, a través de Difusión Cultural, ha forjado a lo largo de su historia un camino en beneficio de las manifestaciones artísticas mexicanas, incluso ha proyectado sus logros a nivel internacional. La Dirección de Difusión Cultural de la UNAM se crea en 1956, con Jaime García Terres como director. La actividad teatral originada desde ese entonces, el movimiento de *Poesía en Voz Alta*, la concreción del teatro universitario, la conformación de la primera licenciatura en Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras, la creación del CUT, la influencia de maestros como Héctor Azar, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, por mencionar algunos pocos, fueron momentos que marcaron un antes y un después en la forma de concebir el teatro en México, y perfilaron una forma particular de hacer el teatro en la Universidad. Esto llevó a que la UNAM concibiera mecanismos para fomentar la actividad teatral: subsidiándola y difundiéndola. De tal modo que Difusión Cultural de la UNAM fue cuna de las más diversas manifestaciones teatrales y propuestas escénicas de vanguardia, la mayor parte experimentales, que en ese entonces sólo hubieran podido tener cabida en la Universidad. Al lado de instituciones como Bellas Artes, Difusión Cultural de la UNAM fue convirtiéndose en una opción para la experimentación y la creación de nuevos lenguajes en nuestro país. Ante la demanda de la comunidad universitaria por estos espacios de expresión, Difusión Cultural de la UNAM dejó de albergar en un solo departamento a todas las disciplinas, para

convertirse en una coordinación con 10 direcciones culturales y 29 dependencias, entre museos, teatros, centros de enseñanza y compañías artísticas, como lo es actualmente¹. La actividad teatral, dentro de este marco temporal, fue desarrollándose a través de la prueba y del error, redirigiéndose con base en los logros obtenidos por cada creador. A lo largo del tiempo y por la naturaleza del teatro universitario, la experimentación ha sido constante, aunque dispersa y lamentablemente no bien sistematizada.

Actualmente la Dirección de Teatro de la UNAM cuenta con dos grandes escaparates que fomentan indirectamente la investigación: El Carro de Comedias, idea original de la UNAM, que busca ser una compañía itinerante; y el Festival Nacional de Teatro Universitario, el cual fomenta el quehacer teatral de su comunidad, tanto de las escuelas de teatro, como de estudiantes de otras carreras. Ambos promueven la experimentación escénica de forma tangencial y particular; tangencial, proporcionándole a su comunidad espectáculos de buena calidad; particular, invitando a que la comunidad los realice.

Sin embargo, aunque la memoria de la Universidad cuente con extraordinarios capítulos como los ya mencionados, en la actualidad sigue siendo el empirismo el camino que delimita la investigación teatral universitaria. Carecemos todavía de preceptos claramente establecidos que perfilen una metodología de investigación. No hay una política en términos de una

¹ La Coordinación de Difusión Cultural cuenta con: 1) La Dirección General de Música, que a su vez coordina a la OFUNAM, la Sala Nezahualcóyotl, la Sala Carlos Chávez y el Anfiteatro Simón Bolívar. 2) La Dirección de Teatro, encargada del Centro Universitario de Teatro, del Teatro Juan Ruiz de Alarcón, del Foro Sor Juana Inés de la Cruz y del Teatro Santa Catarina. 3) La Dirección General de Actividades Cinematográficas, coordinadora de la Filmoteca de la UNAM, de las Salas de cine Julio Bracho y José Revueltas, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, del Salón Cinematográfico Fósforo y del Cinematógrafo del Chopo. 4) La Dirección de Danza, que se encarga de la Danza Libre Universitaria, del Taller Coreográfico de la UNAM, de la Danza Contemporánea Universitaria, del Ballet Folklórico de la UNAM y de la Sala Miguel Covarrubias. 5) La Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, que tiene a su cargo la Librería Julio Torri y la Librería Jaime García Terrés. 6) La Dirección de Literatura. 7) El Museo Universitario del Chopo. 8) la Casa del Lago Juan José Arreola. 9) TV UNAM. 10) Radio UNAM. Además La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM coordina los 7 museos que forman parte de la comunidad universitaria: el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus CU y Col. Roma), el Museo Experimental El Eco, el Museo Universitario del Chopo, el Palacio de la Autonomía, y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. (<http://difusion.cultural.unam.mx/>)

estructuración sistemática que permita reconocer la regularidad de la investigación teatral.

El proyecto de la Dirección de Teatro, en cada administración, obedece a parámetros marcados por el Rector de la UNAM. Este proyecto debe ser congruente con el espíritu universitario y coherente con la legislación universitaria. Sin embargo cada administración tiene autonomía para flexibilizar el proyecto con base en sus propios objetivos. Por lo tanto la investigación teatral depende de menor a mayor grado del perfil que le brinde el titular de la Dirección en turno. Es necesario recordar que la titularidad de ésta no debiera ser un puesto para ejercer gustos estéticos sino para ejercer funciones operativas.

En los últimos años Difusión Cultural ha cumplido con el objetivo de difundir la cultura, pues se ha destacado como una productora prolífica de espectáculos teatrales vanguardistas o experimentales, a los que se destinan importantes recursos económicos para su realización, siendo encabezados por creadores escénicos de distintos orígenes y calidades. Es incuestionable que el funcionar como una productora de espectáculos hace cumplir el compromiso de difundir la cultura, pero no basta para satisfacer los otros compromisos que son responsabilidad de la UNAM, siendo uno de ellos el fomento a la investigación. La Dirección de Teatro debe cuestionar las prioridades a las que canaliza sus recursos: no debe definirse solamente como una productora teatral, ya que esto implica el riesgo constante de dispendiar recursos económicos en proyectos eventuales y gustos estéticos personales, que no trascienden en un bien común para los universitarios.

Revalorando la importancia que tiene para el teatro la generación de conocimiento nuevo, la UNAM, desde su Rectoría, en conjunción con Difusión Cultural y sus escuelas de teatro, debe reorientar sus recursos e invertir en la implementación de proyectos que sirvan a la vez para generar investigación profesional y difundir la cultura: la conformación de un Instituto de Investigaciones

Teatrales²; de un Laboratorio de Teatro; y de una Compañía representativa del teatro universitario, como lo es la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) para la música, o el Taller Coreográfico de la UNAM para la danza. Estas estructuras permitirían:

- La interacción de docentes, alumnos y egresados tanto del Colegio de Literatura Dramática y Teatro como del CUT para la generación y realización de proyectos de investigación teatral.
- Crear una fuente de trabajo para sus egresados.
- Generar montajes teatrales profesionales donde se apliquen los resultados de una investigación.
- Documentar y sistematizar eficazmente la investigación teatral generada en la UNAM.
- Incentivar la titulación de los alumnos de ambas escuelas de teatro de la UNAM mediante un proyecto de calidad que corresponda a una visión seria de la profesionalización.

La UNAM puede conformar proyectos de tal magnitud a mediano plazo, ya que cuenta con los recursos humanos necesarios, con la preparación artística y cultural requerida, incluso con una infraestructura pertinente. Si el dinero es el problema entonces debe ser resuelto por las autoridades responsables, mismas que tendrían que considerar la generación de conocimiento nuevo en el ámbito teatral como una absoluta prioridad.

² Actualmente la UNAM cuenta con 29 organismos dedicados a la investigación científica: 8 centros, 16 institutos y 5 programas. Cuenta también con 18 organismos dedicados a la investigación humanística: 6 centros, 9 institutos y 3 programas.
(www.planeacion.unam.mx/agenda/anteriores/agenda95/resumen/ce_inst.htm)

La investigación dentro de nuestra profesión, en cualquiera de sus formas, significa asumir responsablemente el deseo por desentrañar la esencialidad del teatro para comprender las múltiples posibilidades que el lenguaje teatral le brinda al artista, con el fin de construir un acto vivo junto con el público.

Finalmente el haber desarrollado esta investigación nos condujo a confrontar nuestro nivel de preparación con el que egresamos del Colegio de Teatro de la UNAM. Realizando un diagnóstico, derivando en una autocrítica y reflexionando sobre la realidad laboral de un actor en México, nos planteamos una posible solución a los problemas encontrados. De esta acción obtuvimos nuestro mayor aprendizaje: haber comprendido que el alumno de actuación y el actor profesional deben asumir responsablemente la decisión de dedicarse al arte, fomentando una actitud ética sobre su trabajo; aprender a proporcionarse los medios con los cuales alcanzar sus metas artísticas, trascendiendo las carencias y el precario apoyo institucional; y elevar su labor al nivel del arte por medio del estudio y la investigación. Si un actor en esencia es quien refleja la verdad, debiera comenzar por reflejarla mediante su entrega y vocación.

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin. Cartas de Antonin Artaud a Jean Louis Barrault. Tr. Martha I. Moleia. Buenos Aires: Siglo XX, 1975.

_____ El teatro y su doble. Tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. México: Hermes, 1992.

Aubert, Charles. El arte mímico. Tr. Pilar Ortiz Lovillo. México: Escenología, 1997.

Barrault, Jean Louis; Mi vida en el Teatro. Tr. Carlos Manzano. Madrid: Fundamentos, 1975.

Beardsell, Peter. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano. Teatro para caníbales. México: Siglo XXI, 1992.

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. 8ª ed. México: Porrúa, 2000.

Beverido, Dehault Francisco. Taller de actuación. México: Escenología, 1997.

Brook, Peter. El espacio vacío: Arte y técnica del teatro. Tr. Gil Novales. 6ª ed. Barcelona: Península, 1973.

_____ Hilos de tiempo. Tr. Susana Cantero. España: Siruela, 2000.

_____ La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona: Alba Editorial, 1997.

_____ Más allá del espacio vacío, escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987. Tr. Eduardo Stupía. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

Bolevslavski, Richard, y Chejov, Michael. Constantin Stanislavski, El arte del actor (principios técnicos para su formación). México: Escenología, 1998.

Burzynski, Tadeusz, y Osinski, Zbigniew. Grotowski's Laboratory. Poland: Interpress Publishers, 1979.

Ceballos, Edgar. Principios de dirección escénica. México: Escenología, 1999.

Chejov, Michael. Sobre la técnica de actuación. Tr. Antonio Fernández Lera. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

Contreras, Gloria. Contrología, un sistema completo de ejercicios para hombres y mujeres. 2ª ed. México: UNAM, 1997.

Davis, Flora. La comunicación no verbal. 8ª ed. Madrid: Alianza, 1976.

Diderot, Denis. La paradoja del comediante. Tr. Ricardo Baeza. Col. Reino Imaginario . 3ª ed. México: Coyoacán, 2001.

Grotowski, Jerzy. "El arte del principiante". Tr. Alejandro Rocha Bracho Información teatral internacional (ITI), Primavera-Verano 1978.

_____ Hacia un teatro pobre. Tr. Margo Glantz. 21ª ed. México: Siglo XXI, 1970.

Ita, Fernando de. Jerzy Grotowsky; El arte en persona. Testimonios de nuestro tiempo. 1ª ed. México: Árbol, 1991.

Jiménez, Sergio. El Evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. México: Escenología, 1990.

Jodorowski, Alejandro. La Danza de la Realidad. México: Mondadori, 2001.

_____ Psicomagia. México: Grijalbo, 2004.

Kiev Kit, Wong. Chi-Kung para la salud y la vitalidad. 2ª ed. España: Urano, 1998.

Macgowan, Kenneth y Melnitz William. Las edades del oro del teatro. Tr. Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Monroy, Bautista Fidel *et al.* Propuesta para la formación de actores (una alternativa formal). México: Escenología, 1996.

Motokiyo, Zeami. La tradición secreta del Nô. Tr. Pilar Ortiz Lovillo. México: Escenología, 1999.

Osho. Creatividad, liberando las fuerzas Internas. Tr. Luis Martín-Santos Laffón. España: Debate, 2001.

Oida, Yoshi. El actor invisible. Tr. Georgina Tábora. México: El Milagro, 1997.

Pavis, Patrice. Tendencias interculturales y práctica escénica. México: Escenología, 1994.

Pérez-Rincón, Héctor. Imágenes del cuerpo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Ruiz, Lugo Marcela y Monroy, Bautista Fidel. Desarrollo Profesional de la Voz: Entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores. México: Escenología, 1994.

_____ *et al.* Modelo didáctico para la formación inicial de actores. Cuadernos del seminario de Pedagogía Universitaria. México: UNAM, 1996.

Savarese, Nicola. El teatro más allá del mar: Estudios occidentales sobre el teatro oriental. México: Escenología, 1992.

Serafín, Maria Teresa. Cómo redactar un tema, didáctica de la escritura. México: Paidós, 2004.

Shakta Kaur, Khalsa. Kundalini Yoga de acuerdo con las enseñanzas de Yogui Bhajan, libera tu potencial interno con ejercicios que te cambiarán la vida. 2ª ed. México: Alamah visual, 2004.

Solórzano, Carlos. Testimonios Teatrales de México. Seminario de Crítica Dramática, Colegio de Letras. México: UNAM, 1973.

Solórzano, Carlos y Wiesz Gabriel. Métodos y técnicas de investigación teatral. México: Escenología-UNAM, 1997.

Stanislavski, Constantin. Creación de un Personaje. Tr. Francisco J. Perea. 3ª ed. México: Diana, 1997.

_____ El arte Escénico. Tr. Julieta Campos. 17ª ed. México: Siglo XXI, 1999.

_____ El trabajo del Actor sobre sí mismo: El trabajo del Actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Quetzal, 1979.

_____ El trabajo del Actor sobre sí mismo: El trabajo del Actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

_____ Etica y Disciplina: Método de acciones físicas. Tr. Margherita Pavia y Ricardo Rodríguez. México: Escenología, 1994.

Viala, Jean y Masson-Sekine, Nourit. Butoh, shades of darkness. Ciudad: Shufunotoma, 1988.

Weisz, Carrington Gabriel. Palacio Chamánico: filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas. México: UNAM, 1994.

_____ Tribu del infinito: Un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación. México: UNAM, 1994.

Xirau, Ramón. Introducción a la Historia de la Filosofía. 13ª ed. México: UNAM, 1998.

Revistas

Máscara

“Grotowski”. No 11-12. enero/ marzo. 1993

“¡shht: actor en silencio! ¿Teatro del gesto?” No 13-14. abril/julio. 1993.

“Stanislavski, ese desconocido”. No. 15. Octubre. 1993.

Revista Gestus

Revista Gestus de la escuela Nacional de Arte Dramático del Instituto colombiano de cultura. ENAD. No 5. Colombia: Colcultura. Diciembre 1993.

Internet

Kuniyoshi, Kazuko. Butoh in the late 1980's. www.xs4all.nl/~iddinja/butoh.

Ita, Fernando. *El Espacio y el Cuerpo en el Teatro Alternativo*.
http://groups.msn.com/TALLERDEINVESTIGACIONTEATRALU/bitcorasarg.msnw?action=get_message&mview=0&ID_Message=50&LastModified=4675626711324334004&all_topics=1.