



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

CONDUCTA ÉTICA Y PROCESO DISCIPLINARIO EN EL APRENDIZAJE PROFESIONAL DEL ACTOR

TESIS

Que para obtener el título de
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Presenta

TANIA CASTILLO PONCE

Asesor

Lic. Gabriel Frago Castro



México, D.F.

2010



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



**CONDUCTA ÉTICA Y PROCESO DISCIPLINARIO EN EL
APRENDIZAJE PROFESIONAL DEL ACTOR**

TESIS PROFESIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LIC. LITERATURA DRAMÁTICA
Y TEATRO

P R E S E N T A :

TANIA CASTILLO PONCE

096191978

ÍNDICE

CONDUCTA ÉTICA Y PROCESO DISCIPLINARIO EN EL APRENDIZAJE PROFESIONAL DEL ACTOR

	Págs.
INTRODUCCIÓN	I
I. LA ÉTICA PARA EL ACTOR	
I.1. <i>Definición filosófica de ética</i>	4
I.1.1. Breve cronología de la ética profesional	11
I.2. <i>La ética profesional en el teatro dentro de la sociedad mexicana</i>	13
I.3. <i>La ética y la disciplina en contraste con las características del perfil del actor mexicano</i>	21
I.3.1. Ética y Liderazgo para el actor mexicano	26
I.4. <i>Análisis de la problemática de los actores en cuanto a la ética profesional</i>	34
I.4.1. Problemática de los actores a falta de ética profesional a nivel personal	37
I.4.2. Problemática de los actores a la falta de ética profesional en el grupo de trabajo	40
Conclusión	43
II. DISCIPLINA TEATRAL DESDE EL AULA HASTA EL DESARROLLO PROFESIONAL DEL ACTOR	
II.1. <i>Definición de disciplina teatral</i>	46

II.1.1. El código disciplinario personal del actor	50
II.1.2. El código disciplinario colectivo	60
II.2. <i>El Paradigma de la educación teatral referente a la ética y disciplina actoral</i>	67
II.3. <i>La disciplina para el actor que ejerce como docente</i>	72
II.3.1 <i>Los objetos didácticos del grupo teatral como herramientas</i>	
<i>disciplinarias</i>	78
Conclusión	83
 III. EL CONCEPTO DE ÉTICO Y DISCIPLINA PARA CONSTANTIN STANISLAVSKY	
III.1. <i>Breve biografía de Constantin Stanislavsky</i>	86
III.2. <i>Origen del texto <u>Ética y disciplina</u> de Constantin Stanislavsky</i>	90
III.3. <i>Análisis del texto: <u>"Ética y disciplina, método de acciones físicas</u></i>	
<i>(propedéutica del actor)" de Constantin Stanislavsky</i>	93
III.3.1. Sacerdote o payaso	94
III.3.2. Templo o escupidera	97
III.3.3. Noventa y nueve gentes	99
III.3.4. Psicología animal	102
III.3.5. Disciplina personal	106
III.3.6. Un proceso delicado	110
III.3.7. Maquillaje del actor	111
III.3.8. No hay tiempo que perder	112
III.3.9. Aprender de los demás	113
III.3.10. Pequeñas bolas de nieve	114
III.3.11. Al servicio del arte	115
III.3.12. Técnicos y administrativos	118
III.3.13. Orden y atmósfera	119
III.3.14. Una representación inolvidable	120
III.3.15. Coraje y disponibilidad	122

III.3.16. Lo que realmente es creación colectiva	123
Conclusión	126
CONCLUSIÓN GENERAL	129
Apéndice Entrevista a la actriz Verónica Langer	131
Bibliografía	138

I N T R O D U C C I Ó N

El teatro se vive en todos los sentidos y se activa causando impacto en los ejecutantes. La ética a su vez se debe vivir en todos los sentidos ajustándose a las necesidades de la sociedad que la demanda. La ética es indispensable para el teatro pues ésta se ejerce por medio de los acuerdos vigentes en cualquier grupo que se reúne para un fin determinado. A su vez, el teatro sirve a la ética por medio de la representación de las normas sociales vigentes, la crítica y en ocasiones el apoyo didáctico de las mismas. Ética y teatro tienen como punto de convergencia la acción y reacción de los ejecutantes que conforman un gremio cultural y artístico. De esta forma, la experiencia que cada artista manifiesta a través del teatro, se elige, se estudia, se investiga y después lo acciona a través de la representación. De manera que ésta experiencia no se exenta a la transmisión de anécdotas. Es por medio de la comparación entre la ética y el teatro que analizaremos que éste último abre sus propuestas formativas y fundamenta los métodos de acción para que los actores se guíen por las mismas. Sin embargo, la experiencia se transmite por medio de la comprobación de la vida misma dejando a un lado el análisis que ofrece la razón. La experiencia del fenómeno teatral por ser personal, intrínseca e íntima abre un panorama amplio en cuestión de las costumbres de los artistas, específicamente en los actores. Sin embargo, los errores éticos del actor son indispensables para estudiar las causas y justificaciones de las mismas conductas.

Sobre el contexto filosófico e histórico correspondiente al primer capítulo de este trabajo será importante mencionar que la ética por ser parte de la filosofía se encuentra siempre flexible a la evolución de la sociedad; siempre y cuando ésta no atente contra al bienestar de la humanidad. Por ello, lo que se ha escrito sobre ética y cultura, ética y profesión, indudablemente tienen un contexto filosófico cuyo estudio es abundante y declaro que mi postura como teatrística queda corta a ese conocimiento. De esta forma se realizó el capítulo I de forma breve y únicamente como referencia a la ética profesional y del mismo modo al quehacer artístico, sin caer en posturas políticas, ideológicas e incluso filosóficas. De esta manera el estudio de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz¹, *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra² y el ensayo

¹ PAZ, Octavio, *El laberinto de la Soledad, posdata y vuelta a el laberinto de la soledad*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 351p.

² BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*, 1ª edición, México, Editorial Debolsillo, 2005, 272p.

referente a *Ethos y ética* de Hans George Gadamer³, han resultado vitales en la estructura de este trabajo.

El capítulo II aborda el tema de la disciplina en el actor que se prepara hacia la vida profesional. **Es importante definir el concepto de "disciplina" para posteriormente** realizar la comparación con el teatro. El teatro desde la formación académica requiere de la disciplina personal en el estudio, así como de la constancia y la motivación. Por esto analizaremos la disciplina que parte desde el individuo hasta la disciplina colectiva profesional e incluso en el ejecutante que decide ejercer la docencia del teatro.

Este trabajo pretende analizar al individuo que decide estudiar teatro a través de la ética cultural para después proponer que el egresado en teatro se desenvuelva conscientemente en el trabajo profesional. Ahora bien para mejor delimitación del tema, se ha elegido hacer un breve estudio de la cultura que rige el entorno del actor en México **hasta llegar al plan profesional y posteriormente analizar el texto "*Ética y disciplina*" de Constantin Stanislavsky** como referencia crítica al comportamiento de los actores desde los principios del siglo XX (cuando el teórico ruso realizó sus trabajos formativos) hasta nuestros días.

Recurro al texto de Constantin Stanislavsky "*Ética y disciplina*" para fundamentar que la crítica y la anécdota pueden llegar a la propuesta metodológica a partir de la bitácora como un medio de evaluación concreta. Tomando en cuenta que la bitácora es el escrito que el alumno de teatro desarrolla por medio de los apuntes, notas de creación del personaje, acotaciones y vivencias en torno al aprendizaje en el aula.

Esta investigación pretende ofrecer a los actores algunas posibilidades de autoevaluación y valoración que les brinden resultados específicos en el proceso disciplinario. Contrariamente a convertirse en un manual que promueva actores con falta de carácter e incluso tan obedientes que la ética profesional se vuelva un proceso normativo poco flexible que llegue a inhibir su propio talento. Por otra parte, el objetivo general de este trabajo será proponer una conciliación entre el actor y el compañerismo de forma profesional, real y activa.

Como apéndice para este trabajo, me pareció importante entrevistar a actores y directores teatrales cuya experiencia sirvieran de guía en el contexto de esta investigación. Sin embargo, debido a la temática encontré reservas por parte de los mismos por el miedo a evidenciar alguna experiencia comprometedora hacia su trabajo

³ GADAMER, Hans George, *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002, p. 73-82.

y el de sus compañeros. Después de varios intentos encontré la valiosa participación de la actriz Verónica Langer quien a través de su trayectoria artística comparte su punto de vista acerca de la ética y la disciplina de los actores a nivel profesional, siendo de gran apoyo para este trabajo.

En cuanto a los apéndices de esta investigación, se han agregado las entrevistas en forma escrita y en material de video (Dvd) apoyándonos de la tecnología para sustentar la postura fiel de las personas que amablemente han colaborado con este trabajo cuya intención fundamental es invitar y promover la conducta ética del gremio teatral, dignificando la profesión en forma respetuosa y abierta.

Se pretende demostrar que las actitudes y costumbres del actor influyen en la disciplina personal y colectiva del teatro. Observaremos también cómo es que el actor enriquece o deteriora a la cultura a través de la interpretación que le da a los conocimientos adquiridos en la formación académica.

I. LA ÉTICA PARA EL ACTOR

I.1. Definición filosófica de ética

Filosofía, lógica, ética y estética están relacionadas íntimamente en nuestro quehacer artístico.

Para Francisco Larroyo⁴, la filosofía se encarga del estudio de los problemas fundamentales como la existencia, el conocimiento, la verdad, la moral, la belleza, la mente y el lenguaje del hombre. A su vez, la filosofía se divide para su estudio práctico en: la estética, que se encarga del estudio de la esencia y la percepción humana, es decir, las formas de expresión artística que el hombre adopta según su entorno y la necesidad de representar algo. En la lógica, la filosofía fundamenta como herramienta a la razón, ya que la filosofía busca la explicación a través de la razón pura o empírica; la lógica es la que estudia la metodología de la razón y los pasos a seguir para la comprensión de sucesos. Por su parte, la ética se encarga de las normas de la conducta humana distinguiéndose así de las ciencias formales y empíricas por su constante cambio debido a la evolución del hombre y las formas en las cuales este se desarrolla.

En el campo teatral se desarrollan de manera constante y continua la filosofía y sus ramas en el trabajo del actor, el director y el dramaturgo. Mientras que la filosofía y la lógica nos ofrecen con sus preguntas audaces ¿para qué? ó el por qué de las acciones y situaciones, la estética nos ofrece un discurso para valorar la expresión según la esencia de cada ejecutante y su muy singular percepción. En cambio, la ética estudia las costumbres y acciones de cada involucrado en el quehacer teatral y lo representa conforme la relación de la atmósfera social y personal.

Para abordar la ética, primero recorro a la etimología de la misma. La palabra proviene del griego *ethos* cuyo significado es "costumbre". Esta palabra, a su vez,

⁴ LARROYO, Francisco, *Los principios de la Ética Social*, 13ª edición, Editorial Porrúa S.A., México, 1968, 40p.

significó para Homero⁵ un lugar habitado por hombres o animales; mas tarde, con cierta precisión le designó un peculiar sentimiento provocado por el contacto habitual con los mismos individuos. Después de siglos, *ethos* expresa una actitud que se repite por diversos factores sociales.

El sentido etimológico de *ethos* es reconocido ya en Aristóteles⁶, cuando señala como virtudes éticas a las que se generan por una actividad repetida o costumbre y las distingue de las llamadas *dianoéticas*,⁷ que se fundan en una comprensión racional o intelectual de la conducta diferenciándose entre ellas por los actos buenos y malos. Aristóteles considera a la felicidad como el bien humano buscado por sí mismo a causa **de su autosuficiencia. Así señala: "Más lo autosuficiente lo** entendemos con referencia no sólo a un hombre solo que viva vida solitaria, sino a sus padres, hijos, mujer y en general a sus amigos, puesto que por su naturaleza, el hombre es algo que pertenece **a la ciudad"**⁸ El bien autosuficiente dice Aristóteles, "es aquel que por sí sólo torna amable la vida ya de nada menesterosa; y tal bien pensamos que es la felicidad"⁹. La felicidad humana se encuentra en la realización de actos de acuerdo con su facultad más propia, o sea la razón y la ejecución de las virtudes. Por lo tanto, las virtudes morales son en esencia acciones buenas que llevan al hombre a la felicidad.

Las virtudes son clasificadas por Aristóteles como intelectuales y morales. Las virtudes morales son el producto de la repetición de acto que no se dan por naturaleza,

⁵Homero (c. siglo VIII a. C.) poeta y rapsoda griego al que tradicionalmente se le atribuye la autoría de las principales poesías épicas griegas — la *Iliada* y la *Odisea*—. Ídem, p. 67.

⁶ Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) fue filósofo griego. Sus ideas ejercieron una enorme influencia sobre la historia intelectual de Occidente por más de dos milenios. Aristóteles escribió cerca de 200 tratados — de los cuales sólo nos han llegado 31— sobre una enorme variedad de temas, incluyendo lógica, metafísica, filosofía de la ciencia, ética, filosofía política, estética, retórica, física, astronomía y biología. Es reconocido como el padre fundador de la lógica y de la biología, pues si bien existen reflexiones y escritos previos sobre ambas materias, es en el trabajo de Aristóteles donde se encuentran las primeras investigaciones sistemáticas al respecto. Entre muchas otras contribuciones, Aristóteles formuló la teoría de la generación espontánea, el principio de no contradicción, las nociones de categoría, sustancia, acto, potencia, etc. Aristóteles fue discípulo de Platón y de otros pensadores como Eudoxo, durante los 20 años que estuvo en la Academia de Atenas, luego fue maestro de Alejandro Magno en el Reino de Macedonia, y finalmente fundó la Escuela Aristotélica en Atenas, en dónde enseñó hasta un año antes de su muerte. Ídem, p. 40-44.

⁷ Para determinar las virtudes éticas Aristóteles partía del análisis de la acción humana, para determinar las virtudes dianoéticas partirá del análisis de las funciones de la parte racional o cognitiva del alma, de la *diánoia*. Funciones del conocimiento: la función productiva, la función práctica y la función contemplativa o teórica. A cada una de ellas le corresponderá una virtud propia que vendrá representada por la realización del saber correspondiente. Ídem, p. 67.

⁸ ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea. Política*, p. 8.

⁹ *Ídem*, p.8.

el hombre no nace siendo virtuoso sino que se hace por medio de la costumbre. Las virtudes las adquirimos ejercitándonos en ellas, llegamos a ser virtuosos por medio de hábito.

En consecuencia, la virtud sólo se logra practicando actos que nos lleven a **formar hábitos, pero, además subraya Aristóteles que debemos "obrar conforme a la recta razón."**¹⁰

Los romanos en la terminología filosófica general se mostraron deudores intelectuales de los griegos, por decirlo de alguna manera y también usaron el vocablo *moralis*¹¹ que entonces dio origen a la *philosophia moralis* creada por Cicerón¹², fundamentándose en la Escuela Aristotélica. Sin embargo, la deformación del vocablo ocurrió posteriormente cuando las nuevas lenguas romances se limitaron a emplear *moralis* exclusivamente a la vida sexual. Claro está, que esa limitación del término moral debe mantenerse a distancia de la ética, pues el estudio de la moral sin duda es más amplio y con otras connotaciones que tienen su fundamentación según la corriente filosófica¹³.

¹⁰ *Ibidem*, p.11.

¹¹ *Ídem*, p. 67.

¹² Marco Tulio Cicerón (3 de enero del 106 a. C. - 7 de diciembre del 43 a. C.) fue un jurista, político, filósofo, escritor y orador romano. Es considerado uno de los más grandes retóricos y estilistas de la prosa en latín de la República romana. Reconocido como uno de los más importantes autores de la historia romana, es responsable de la introducción de las más célebres escuelas filosóficas helenas en la literatura republicana, así como de la creación de un vocabulario filosófico en latín. Gran orador y reputado letrado, Cicerón centró toda su atención en su carrera política. Hoy en día es recordado por sus escritos de carácter humanista, filosófico y político. Sus cartas, la mayoría enviadas a Ático, alcanzaron reconocimiento por la introducción de un depurado estilo epistolar en la literatura europea. Como filósofo no le satisfizo ninguna escuela griega y prefirió adoptar el pensamiento del Eclecticismo, tomando lo mejor de unos y de otros. Contrario al escepticismo radical, sostenía la necesidad de conceptos innatos e inmutables necesarios para la cohesión social y los vínculos relacionales de los individuos. Sus ideas sobre religión, expresadas en *De natura deorum*, (Sobre la naturaleza de los dioses), revelan sus creencias y su apoyo al libre albedrío. Casi todos sus trabajos filosóficos deben mucho a fuentes griegas, que trata con familiaridad y enriquece con su propio juicio; fue, pues, un gran divulgador y preservador de la filosofía helénica. (Cfr.: Gran Enciclopedia Hispánica 2008 en CD-Room) *Ídem*, pp 67

¹³ Como corrientes filosóficas que tuvieron mucho que ver con el concepto de moral me refiero a *El epicureísmo y el estoicismo*. La primera corriente fue enseñada por Epicuro de Samos, filósofo ateniense del siglo IV a. C. seguido después por otros filósofos, llamados *epicúreos*. Defienden la búsqueda de una vida buena y feliz mediante la administración inteligente de placeres y dolores. La ausencia de turbación, y los vínculos de amistad entre sus correligionarios. Su escuela de pensamiento perduró largamente aun siete siglos tras la muerte de Epicuro después fue casi relegada al olvido en la Edad Media, periodo en el que se perdió o fueron destruidos la mayoría de los escritos de este filósofo griego a causa del rechazo que por sus ideas experimentó el Cristianismo, que no pudo adaptarlas a su sistema de creencias por la visión cristiana del dolor. Platón y Aristóteles tuvieron influencia por esta corriente filosófica.

El estoicismo fue fundado por Zenón de Citio en el 301 a.C., adquirió gran difusión por todo el mundo greco-romano, gozando de especial popularidad entre las élites romanas. Su periodo abarca del siglo III a.C. hasta finales del siglo II d.C. Tras esto, dio signos de agotamiento que coincidieron con la descomposición social del Alto Imperio romano y el auge del Cristianismo. El término estoicismo proviene del lugar en el que Zenón comenzó a dar sus lecciones en el año 301 a.C., la *Stóa poikilé* (en griego, *stoa* significa pórtico), que era el "Pórtico pintado" del ágora de Atenas. Pronto atrajo a

La ética tiene como objeto de estudio la moral y la acción humana. La ética es una ciencia práctica, entendiendo por práctica el realizarse en la vida cotidiana. Es un saber para actuar. De ningún modo podemos relacionarla con las ciencias especulativas o contemplativas, pues el campo de acción de la ética involucra el movimiento constante de la vida del hombre social. La ética en cuanto ciencia que es, tiene un carácter eminentemente racional.

Esto significa que la ética no es producto de la emoción o del instinto, tampoco es el resultado de la pasión. La ética tiene como órgano básico de ejecución: la acción. De éste modo sabemos que le pertenece a la razón y reafirmamos que es una ciencia práctica.

El estudio de la ética se remonta a los orígenes de la filosofía moral en Grecia (aunque los códigos éticos y disciplinarios existen desde la historia del hombre en sociedad, sin embargo, la ética como estudio se le atribuye a los griegos) y su desarrollo histórico ha sido diverso y multidisciplinario, pues en cada comunidad se ejerce la ética de acuerdo a las necesidades y actividades de los miembros. Los hombres empiezan a unificarse en el sentido de la razón. Una doctrina ética elabora y verifica afirmaciones o juicios determinados. Esta sentencia ética, juicio moral o declaración normativa es una afirmación que contendrá términos tales como 'malo', 'bueno', 'correcto', 'incorrecto', 'obligatorio', 'permitido', etcétera, referido a una acción o decisión.

Cuando se emplean sentencias¹⁴ éticas se está valorando moralmente a personas, situaciones, cosas o acciones. De este modo, se están estableciendo juicios

numerosos seguidores quienes, tras la muerte de Zenón continuaron y expandieron su filosofía. El estoicismo fue la última gran escuela de filosofía del mundo griego en ser fundada, y continuó existiendo hasta que en el año 529 d.C. el emperador Justiniano clausuró la Escuela de Atenas. El estoicismo asume una concepción materialista de la naturaleza, siguieron a Heráclito en la creencia de que la sustancia primera se halla en el fuego y en la veneración del logos, que identificaban con la energía, la ley, la razón y la providencia encontradas en la naturaleza. La razón de los hombres se consideraba también parte integrante del logos divino e inmortal. La doctrina estoica que consideraba esencial cada persona como miembro de una familia universal ayudó a romper barreras regionales, sociales y raciales, y preparar el camino para la propagación de una religión universal. La doctrina estoica de la ley natural, que convierte la naturaleza humana en norma para evaluar las leyes e instituciones sociales, tuvo mucha influencia en Roma y en las legislaciones posteriores de Occidente. Además tuvo importancia en corrientes y filósofos posteriores como Descartes y Kant. Hoy en día se utiliza el término estoico para referirse a la actitud de tomarse las adversidades de la vida con fortaleza y resignación. (Cfr.: ZEA, Leopoldo, *Introducción a la Filosofía*)

¹⁴ La palabra sentencia proviene del griego *sententía*. Se refiere a un dictamen o parecer que alguien tiene o como la declaración de un juicio. También se emplea para determinar la sanción a una falta ética. (Cfr.: Diccionario de la Real Academia Española)

morales. Para Francisco Larroyo, la ética es un conocimiento científico que juzga el bien y el mal, pero explicando la razón de tales juicios.

Para que exista una acción moral es necesario que junto a la acción voluntaria (libertad de voluntad) haya una elección (libertad de elección o libre albedrío).

La libertad, por lo tanto, no es una acción física sino una cuestión moral- se presenta de manera intrínseca a la acción- y en el ámbito de la moral no sólo hay libertad, sino que, no puede no haberla. La libertad moral es la posibilidad de ejercer una acción moral. No consiste sólo en la posibilidad de elegir, sino que en la medida de esa elección, se fomenta el crecimiento verdadero de la persona y se responsabiliza de su propia libertad. Esa elección no sólo se refiere al enfrentamiento de posibilidades elegibles, sino además, significa una elección sobre sí misma a favor o en contra del bien o de la verdad. La capacidad del hombre de autodeterminarse, de asumir la dirección de su propia vida y, a la vez, ejercer esta capacidad en una acción concreta, lo determina como hombre libre y en cuanto libre, un sujeto ético.

La responsabilidad es una consecuencia de la libertad y significa la ejecución reflexiva de los actos, ponderando las consecuencias del bien y mal en cuanto a alcanzar resultados mayores de humanización, crecimiento individual y social.

La libertad hace comprender al hombre como proyecto, ya que conjuga la responsabilidad frente a la realización y crecimiento de la humanidad.

Las ciencias empíricas sociales¹⁵ divergen y convergen en algunos puntos con los intereses de la ética debido a que ambas estudian la conducta social; las primeras procuran determinar la relación entre los principios éticos particulares y la conducta social. Los filósofos han tratado de estudiar la conducta de los individuos minuciosamente y llegaron a la conclusión de que existen conductas buenas como malas; para llevar a cabo este estudio se basaron en dos principios, el primero implica un valor final y el segundo es un valor utilizado para alcanzar un fin.

Por lo tanto, los valores de bueno o malo determinan el resultado a una acción determinada. Con Nietzsche¹⁶ podemos analizar que son juicios de valor que van más allá de lo moral para concretarse en la utilidad.

¹⁵ *Ídem.* p. 71.

¹⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) filósofo, poeta y músico alemán conocido por “la filosofía de la contradicción”. Nietzsche usaba múltiples puntos de vista en su trabajo como un medio para retar al lector a considerar varias facetas de un tema. Si uno acepta su tesis, la variedad y número de perspectivas

En la definición de ética que propone Raúl Gutiérrez en *Introducción a la Ética*, se establece que existen cuatro modelos de conducta principales: la felicidad o placer, el deber, la virtud y la perfección; la autoridad invocada para una buena conducta es la voluntad de una deidad o el dominio de la razón. Cuando la voluntad de Dios es la autoridad, entonces es donde se deben obedecer los mandamientos divinos y textos sagrados; por otra parte, si el modelo de la autoridad es la razón, la conducta moral resultará del pensamiento racional.

Apreciaremos en Kant¹⁷ que la razón pura en sí misma es la libertad. La ley moral en definitiva determina la libertad kantiana. Para él, se debe obrar de manera que el principio de ley universal (moral) guíe la propia voluntad. Si comparamos la ética que propone Kant con la ética de Aristóteles, observaremos que ésta última es una ética de virtud (disposición habitual y firme de hacer el bien). La felicidad es para Aristóteles la virtud por sí misma. La libertad de Kant¹⁸ es a la vez, virtud y bien. La fuente esencial y escondida de la ética aristotélica **es el 'amor'** porque ahí es donde reside el bien absoluto, desde donde la virtud reside en la libertad y finalmente la esencia de la moral.

De esta manera reconocemos a través de la historia de la filosofía la importancia de la ética en la sociedad. Desde el análisis ético en el liceo aristotélico vemos como el hombre se preocupa y lucha por buscar la felicidad a través de la virtud.

El fin mutuo sólo se logra con el pensamiento ético de lo particular a lo general. Por ésto la base de la ética es que cualquier individuo se encuentre en bienestar consigo mismo, para a su vez estar bien con sus semejantes. En otras palabras, el hombre social a través de su autoridad moral establece normas o reglas que deberán ser cumplidas y respetadas en beneficio de todos y cada uno de los componentes de su sociedad, siempre teniendo en cuenta que estos ordenamientos, son llamados que

sirven como una afirmación de la riqueza de la filosofía. Será importante mencionar a Nietzsche en este trabajo por la influencia que tiene en Europa en el tiempo de Constantin Stanislavsky.

¹⁷ Manuel Kant (1724-1804) en la bibliografía consultada se encuentra como Emanuel, Manuel o Immanuel Kant refiriéndose al mismo filósofo. Esto se debe a que fue bautizado como Emanuel sin embargo, él mismo se autonombró Immanuel. Es el primer representante del idealismo alemán y es considerado como uno de los pensadores más influyentes de Europa del último período de la Ilustración y de la filosofía universal. En la actualidad, Kant continúa teniendo sobrada vigencia en diversas disciplinas: filosofía, derecho, ética, estética, ciencia y política. (Cfr.: ZEA, Leopoldo, *Introducción a la Filosofía*)

¹⁸ LARROYO, *Íbid.*, p. 124.

dicta la razón y que serán respetados también en función de la razón y con el completo uso de la libertad del individuo.

Por lo tanto, el valor ético social por excelencia en la acción práctica es la justicia. Frente a este valor, falla todo intento de fundar una filosofía moral individualista. La justicia, como virtud ética fundamental, es indispensable, en rigor, sin la noción de una comunidad de hombres libres¹⁹. Según mi punto, de vista la justicia es la tendencia opuesta al egoísmo del particular. Y para que la justicia tenga un régimen al alcance de todos los individuos, se recurre a la sanción, multa o castigo a quien viole las normas sociales establecidas. Por lo tanto, la justicia esta ligada a la sanción y al juicio de los que sobrepasan la normatividad que la comunidad proclama. La justicia significa simultáneamente verdad, energía y templanza a favor de la comunidad. Se puede decir que la justicia es la virtud en comunidad.

Una vez que se establecen los valores sociales como la justicia, aparece automáticamente la división del trabajo en la comunidad, ya que fundamenta las aptitudes (vocación) de sus miembros justificando la prosperidad de ésta. Con la división laboral y reparto de actividades, la sociedad determina que cada uno de sus miembros tiene una ocupación que sirve y fortalece a otro individuo, por lo tanto, el servicio como actividad del hombre existe desde las primeras civilizaciones. El ser humano como gregario tiene iguales derechos ante la sociedad debido a su aportación laboral.

Llegando al tema de las labores sociales, entonces nos preguntaremos; ¿De qué sirve la ética para el actor? Esto nos hace reflexionar acerca de la vocación del actor ante el teatro. Sabemos que el actor antes de ser un profesionista es un ser humano libre, que convive en una sociedad desde su nacimiento, por lo tanto, según las costumbres que lo abrigan tiene hábitos y valores establecidos. La ética dentro del teatro se desarrolla para los fines que establece la comunidad. Dichas normas y prácticas comprometen a los ejecutantes a la búsqueda de estrategias en el comportamiento de los individuos para el desarrollo de la profesión.

La ética para el teatro puede pensarse desde el nivel de comunicación y lenguaje en el cual la representación debe llegar al público y en el nivel interno en dónde se reúnen los ejecutantes para conformar el teatro. La forma en la cual la ética emplea al teatro pueden ser religiosos, rituales, didácticos, evangelizadores, etc... El actor se encarga de ser el portavoz social de ése mensaje. De esta forma

¹⁹ LARROYO, *Íbid.*, p.92.

puntualizamos que el teatro por representar a la sociedad sirve a la ética y a su vez, que el teatro necesita de los valores éticos para mantenerse como órgano social activo. Ética y teatro se complementan.

I.1.1 Breve cronología de la ética profesional

Por medio del trabajo el hombre transforma y humaniza a la naturaleza. Según Gabriel Fragoso, la naturaleza provee al hombre y le permite el desarrollo del mismo. Gracias al proceso de adaptación el hombre y la naturaleza comparten el cambio y la evolución. Sin embargo, para explicar las costumbres referentes al hombre y el trabajo (oficio, empleo y profesión) es indispensable recordar que el hombre se unió a otro hombre por la necesidad de delegar funciones a partir de sus propias habilidades; creando de esta manera la comunidad. El hombre cazador se une al recolector y así se crearon las sociedades primitivas. La jerarquización y repartición del trabajo es indispensable en cualquier comunidad hasta la actualidad.

En el empleo, la sociedad mide la calidad ética de acuerdo al desempeño. Sin embargo, comparar la ética con el desempeño profesional causa confusión ya que son conceptos diferentes de acuerdo con los intereses de los individuos. Por un lado la eficiencia hace posible el desarrollo del trabajo, sin embargo, las razones por las cuales el ser humano determina interés en este desarrollo se simplifican en el deseo de profesar una actividad. Volvemos a la libertad de elección. Digamos que profesar la relación laboral significa: enseñar o declarar públicamente una actividad. Y deriva del latín "profesus" que quiere decir confesar, anunciar, decir abiertamente y públicamente que un individuo consta de los conocimientos necesarios para realizar una actividad. **Nótese como la raíz etimológica de "profesus"** es la misma que se emplea para "profesor" y "profesión". De esta manera, declaramos que una persona al realizar una profesión, demuestra a la sociedad que cuenta con los conocimientos a partir del aprendizaje obtenido por otros diestros en la misma materia.

Reconozco éticamente como profesional²⁰ a un sujeto que practica habitualmente una actividad prestando un servicio públicamente. Si recurrimos a la definición de la palabra profesional nos daremos cuenta que la actividad que desarrolla cualquier persona puede ser con fines buenos o malos a la sociedad. La destreza del oficio será la que determine a una persona como conocedor de lo que profesa. Sin embargo, por eso enfatiqué el término **“éticamente profesional”** pues el ideal social es que el individuo sea útil al entorno en donde vive. De manera que realiza una actividad que él mismo ha elegido libremente, favorece sus intereses y a su vez, es útil a la comunidad. El profesional se sujeta a las normas que la sociedad ha establecido por medio del *ethos*.

Manuel Kant²¹ se refiere a la colectividad digna como a los intereses que el individuo justifica a la sociedad a partir de él mismo. De esta manera, un individuo jamás toma a otro como medio de alcance para fines personales; sino como un fin en sí mismo con la sociedad. El sentido ético del trabajo tiene base filosófica en la conexión con la dignidad como valor del trabajo y con ello, la de ofrecer servicio a la sociedad. Por lo tanto, encontramos aquí la diferencia entre la ética laboral y la eficiencia. En el sentido pragmático, la eficiencia es hacer de la condición humana un medio para conseguir beneficios y utilidades; en cambio la exigencia generada por el sentido ético del trabajo toma al hombre respetándolo como un fin para él mismo y a su labor como algo digno de respeto para el desarrollo de la sociedad.

Para Aristóteles²² todo trabajo tiene un sentido ético porque puede hacerse bien o mal, y la calidad del mismo habla del modo en el cual el individuo profesa su conocimiento. La ética profesional fomenta al desarrollo espiritual y mental del hombre. Por ello, en el humanismo se observa que al hacer el bien repercute directamente con el desarrollo del individuo mismo. Ahora bien, enfatizando el sentido etimológico de **“profesar”**, notaremos que la calidad del trabajo es el resultado del proceso de enseñanza y destreza en el cual el sujeto realiza las labores que por libre albedrío eligió. Cuando un individuo está en edad de declararse apto para laborar, se

²⁰ **Profesional:** **1.** adj. Perteneciente o relativo a la profesión. **2.** adj. Dicho de una persona: Que ejerce una profesión. U. t. c. s. **3.** adj. Dicho de una persona: Que practica habitualmente una actividad, incluso delictiva, de la cual vive. *Es un relojero profesional.* U. t. c. s. *Es un profesional del sablazo.* **4.** adj. Hecho por **profesionales** y no por aficionados. *Fútbol profesional.* **5.** com. Persona que ejerce su profesión con relevante capacidad y aplicación. (Cfr.: Diccionario de la Real Academia Española)

²¹ KANT Manuel, *Metafísica de las Costumbres*, Espasa-Calpe, Colección Austral, México, 1963

²² ARISTÓTELES, *Op.cit.*,p.31.

le llama: *públicamente declarado* y la persona queda comprometida socialmente. Con esta declaración formal, sabemos que tiene la capacidad de responder a la actividad escogida con dignidad siguiendo las normas que establece la sociedad para su función y desarrollo. Según Juliana González Valenzuela²³ en su libro *Ethos, destino del hombre*, cuando al individuo se le reconoce la calidad en su labor según los resultados obtenidos, existe la connotación; *públicamente reconocido*. Sin embargo, también existe la demanda social para quien actúa en contra de los valores éticos. En este caso la sociedad lo reconoce como *públicamente retirado* y esto sucede cuando a algún funcionario se le retiran los beneficios de su quehacer por mal uso del mismo ante la sociedad.

El comportamiento moral y la ética profesional están íntimamente ligados y a su vez son por esencia libres, es decir, cada individuo acciona de manera consciente y responsable de las consecuencias, independientemente de las buenas intenciones. Los códigos morales (sean religiosos, profesionales o sociales) sólo orientan a las decisiones. Sin embargo, éstas son las que después de haber sido tomadas sufrirán la aprobación o la condena. Cada profesión acciona sobre sus propias normas explícitas o implícitas expresadas. Sabemos que vivir significa responder a las circunstancias dadas de la forma que sea conveniente a nuestro bienestar. Vivir es elegir, nadie se libra de este acto. Dice Jean Paul Sartre: "*Estamos condenados a elegir porque somos libres*"²⁴ y con ésta frase fundamento que cada quien es responsable de accionar la profesión que le convenga, siempre y cuando no devalúe las normas que la sociedad ha establecido.

1.2. La ética profesional en el teatro dentro de la sociedad mexicana

La ética profesional en México es tema complejo, pues el análisis social está ligado a la historia del país. A partir de la realización de este trabajo considero que al mexicano promedio no le interesa saber de la crítica a sus propias costumbres, pues lo

²³ Acerca de los juramentos profesionales, véase a Juliana González Valenzuela, "Sobre ética profesional" en *El Ethos, destino del hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

²⁴ Cfr.: SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es humanismo*.

toma como una ofensa, de este modo, tampoco le interesan los temas sobre la *ética laboral* y así mismo, son pocos los que conocen el contexto histórico. Debido a esto, el material de investigación con respecto al medio artístico y la ética profesional del mismo es escaso y la fundamentación se basa en la observación y la anécdota más que en el estudio formal. Antes de entrar de lleno a la ética del mundo teatral, es importante reconocer los patrones éticos en la sociedad mexicana a modo general, ya que son muy específicos y determinan la personalidad del mexicano profesionalmente activo.

En el transcurso de este trabajo noté que el trabajador mexicano se queja de las condiciones laborales desfavorables e incluso favorables. Parece que el lenguaje subversivo del trabajador recae en el descontento haciendo difícil corresponder a un servicio de forma cordial. Supongo que el que trabaja ofrece un servicio a la sociedad, entonces, decir que "ofrece un servicio" es un formalismo ya que la mayor parte de la población trabaja con la actitud negativa que precede a la queja.

Si con anterioridad expliqué que el trabajo funciona como desarrollo mental y espiritual para el hombre ante la sociedad, entonces encontraremos que en el caso de la sociedad mexicana existe una contradicción a la ética profesional práctica.

Con frecuencia encontraremos que la mayoría de los mexicanos trabajan para el sustento del núcleo familiar; de esta manera cada miembro aporta su sueldo para vivir modestamente o más bien, para sobrevivir. **Como dice el refrán:** "Cada quien ve para su santo", y de ésta forma preciso que la cultura se fundamenta en el capitalismo e individualismo laboral causando divergencia entre los valores éticos de la comunidad y el trabajo en equipo.

La poca oferta y la mucha demanda de empleo han causado que el mexicano luche desmedidamente por conservar un trabajo. Esto quiere decir que, aunque no le guste la actividad que realiza, no la deja ir. Por lo tanto, trabaja más por fuerza que por gusto. En otras palabras el placer laboral se ha transformado en necesidad.

William Gaber, Vicepresidente de Korn/Ferry International en México publicó para MVS en 2009 que el 51% de las empresas en nuestro país fueron defraudadas por sus empleados, de acuerdo con el suplemento de México en la encuesta de delitos económicos 2009 de Pricewaterhouse Coopers. Esta cifra es alarmante si consideramos que el promedio global fue de 30% y de 35% en Centro y Sudamérica. Según los expertos, existe lo que ellos llaman "El triángulo de la deshonestidad" que se conforma por tres elementos: a) La presión de delinquir, b) La racionalización de nuestros

actos -Convencernos de que no estamos actuando mal- y por último, c) La oportunidad²⁵.

Las empresas en México se dan cuenta de esta realidad laboral, por lo que toman cada vez más medidas para evitar estas situaciones, que si bien hacen daño al patrimonio de la organización, tienen efectos mucho más graves en quienes delinquen y son descubiertos, como la pérdida de su reputación, el respeto de otros, e incluso su libertad. Por ende es necesario analizar que para el mexicano conservar el trabajo hace que rompa con la ética y justifique sus motivos por todos los medios posibles.

Analizando el contexto cultural tomemos en cuenta que vivimos en un país en donde la mayoría de la población profesa culto a la religión católica enfocada a la adoración Guadalupana o Mariana. La ausencia total del conocimiento hacia el cristianismo, su mensaje ético y posturas metafísicas, orilla a nuestro pueblo a refugiarse en la doble moralidad. Del mismo modo, basándome en la propuesta de John Stuart Mill sustento que en México se practica la ética Utilitarista²⁶ que es la que se fundamenta en quienes pregonan la moral del sacrificio y debido a ésto los individuos pretenden que otros se sacrifiquen por ellos. Esto quiere decir, que el sacrificio y la culpa pesan más en el orden de valores que las virtudes como tales. Y por último, el orden moral es resultado de un equilibrio de intereses. Esto se explica **mejor con "el trueque"** o sea, el intercambio de favores. Es por ello, que la honestidad en nuestra nación, es una virtud escasa. Por ejemplo; si el esquema religioso es de adoración y trueque; podemos trasladarlo rápidamente a las demás esferas del quehacer humano; *"Yo te doy dinero, y tú me das esa licencia o bien, te doy una dádiva y tú me dejas pasar primero"*.

²⁵ Entrevista realizada por William Gaber quien es Vicepresidente de Korn/Ferry International en México. Actualmente lidera la práctica Industrial y la de Retail en esta oficina. Colabora en forma constante en la ejecución de proyectos y administración de cuentas globales. Participa como miembro del consejo de Korn/Ferry Internacional (México); es Consejero para el Instituto de Empresa en México; Consejero para Ezequiel Farca; Mentor de Endeavor México y es conductor del programa "Hoja de Vida" en MVS Noticias. Día 19 de abril 2010 para MVS Noticias .

²⁶ La Ética Utilitarista propuesta por John Stuart Mill (1808-1873) sostiene que es de quienes pregonan la moral del sacrificio. Es decir, los individuos buscan que otros se sacrifiquen por ellos. El orden moral es resultado de un equilibrio de intereses. Los legisladores obran siempre en su propio interés. Solamente el equilibrio de poderes y la opinión pública los orientan hacia el bien común. Los deseos pueden ser buenos o malos según acarreen o no la felicidad general. (Cfr.: LARROYO, *Íbid.*,p.125.)

Como es evidente, éste pensamiento inunda todas las esferas sociales y en el caso de la comunidad artística no se encuentra fuera del intercambio. El artista antes de profesar su labor debe recurrir al compadrazgo o al intercambio de dádivas para lograr una oportunidad.

Históricamente la conquista y el mestizaje influyen en el mexicano pues mantenemos un sentimiento de menor valía al ser un pueblo conquistado. Esto se refleja en el lenguaje y la personalidad. Son éstos dos últimos factores la causa del sentimiento de inferioridad, la cual nos obliga a reafirmarnos como sobrevivientes, mártires en la lucha constante y en personas capaces de resistir el dolor desmedido, haciéndonos dignos, fuertes, heroicos y sobre todo únicos. La igualdad es algo así como poner el conocimiento y la razón en una oposición al esfuerzo por sobresalir ante los demás. La igualdad es un pecado capital para el creyente que busca una **personalidad 'original'**. Si a esto le sumamos que la vida artística demanda una propuesta original -por así llamarle-, el resultado como ya hemos visto es una lucha competitiva.

Citando a Octavio Paz en *El laberinto de la Soledad*: **"Toda vida autónoma se inicia como ruptura con la familia y el pasado"**²⁷, sin embargo, romper con los lazos familiares (sobre todo con la figura materna) resultan un paso decisivo para cualquiera que intente salir del costumbrismo y si le sumamos la necesidad demandante de ser **"auténtico"** hace que los profesionistas seamos individuos difíciles de adaptarse al trabajo en equipo y el interés colectivo. Observaremos que se cae **en la "competencia legítima"** con el otro que pueda parecer igual a nosotros mismos. Nos aplicamos la ley del más hábil y fuerte e inclusive requerimos sobresalir ante el que parece igual a nosotros y todo ésto es legal o legítimo. Constantemente encontramos comparaciones y luchamos internamente por ser diferentes.

El mexicano se escapa de las definiciones como español, azteca y ahora, norteamericano según Paz, podríamos decir, que de ahí proviene su carencia de identidad. Por lo tanto es difícil, que crea en una cultura de igualdad y solidaridad. Siempre se encuentra a la defensiva, a la expectativa de su propio interés. El llamado **"indio ladino"** es precisamente esta clasificación que otorga el español al sometido, pues aunque habla la lengua náhuatl se hace el desentendido a las órdenes que no le convienen y entonces habla español y viceversa.

²⁷ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.97

*"El mexicano es un problema siempre para otro mexicano y para sí mismo"*²⁸

El miedo constante, acompañado del servilismo recae hacia al jefe o a la autoridad –en este caso al director o el productor teatral- nos hace trabajar en una atmósfera llena de prejuicios, en conjunto con un estado de defensa ante la igualdad, como si a futuro, los colegas se convirtieran en traidores próximos a nuestro desempeño. La solidaridad laboral es un ideal. Estos hechos recaen en un intenso estado de violencia dentro del trabajo en equipo. Es por esto que el mexicano es un artista muy difícil de dirigir y si funge como público, de convencer.

Según la crítica de Samuel Ramos²⁹ *"El mexicano es débil ante el espíritu de cooperación y la disciplina a la colectividad"*. Considero necesaria hacer la comparación entre la sociedad y el teatro ya que para que se logre el efecto escénico con necesarias la cooperación, la disciplina y la colectividad en todos los miembros. Sin embargo, resulta difícil si la sociedad establece en sus propios valores éticos el sobresalir y renunciar al trabajo colectivo. Socialmente el mexicano piensa que él puede satisfacer **sus necesidades "aplastando"** a otro u omitiendo las necesidades de los que se hallen en su misma condición. La introversión que llega a provocar el sentimiento de inferioridad, por fuerza, obliga a desatender al mundo exterior y debilita el sentido de lo real, en donde hay un sentimiento hacia la ambición desmedida del poder. Estos problemas son explicados por Ramos como la desproporcionalidad a las capacidades del mexicano, es decir que el **poder es muy inferior ante el "querer"**.

Algunas de las actitudes negativas son el rencor, el odio, el resentimiento, la venganza y la lucha por el poder en todas las esferas, grandes o pequeñas, en lo privado o en lo público, en el círculo familiar o nacional. Lo curioso, es que una vez teniendo acceso a dicho poder, el individuo ya no sabe que hacer con él. Es decir, con esto entendemos que es más el deseo por tenerlo que por ejercerlo. Esto probablemente se deba a que con tanto ideal individualista resulta difícil ejercer el liderazgo cuando no se sabe trabajar en equipo ni para el colectivo.

Es difícil que un individuo se realice laboralmente con tanta contradicción de valores éticos. Si la ética profesional expresa claramente que cada ejecutante adquiere compromisos en su propia labor, resulta común que falte a los mismos debido a la atmósfera hostil en donde pretenda desarrollarse. Un ejemplo común se presenta

²⁸ PAZ, *Íbid.*,p.77.

²⁹ RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Espasa-Calpe mexicana,1972,Colección Austral. México.

cuando el estudiante adquiere una beca al extranjero y al término de dicho beneficio se le pide regresar a México para dar cátedra sobre los conocimientos adquiridos. La mayoría de las becas estipulan que el estudiante debe regresar y aportar algo sobre su instrucción. Sin embargo, he observado dos factores a este hecho: el primero es que la misma sociedad ignora al becario rechazándolo como **“malinchista”**³⁰ y el segundo, cuando el becario no aporta nada. Por ésta razón será evidente que el mexicano que sale del país decida no regresar o no compartir sus conocimientos. Regresamos al patrón de omitir al que sobresale. La envidia laboral es un mal palpable y lamentable.

Si esto sucede en la comunidad universitaria siendo el círculo que le pertenece a la vanguardia, qué podemos esperar de la sociedad que no llega a este nivel de estudios. Esta actitud representa el cambio, la ruptura en el esquema social y la tradición, por lo tanto, en nuestro país es difundida con temor y expensas al rechazo.

Observamos que los egresados de las carreras relacionadas con el arte, en nuestro caso al teatro, encuentran muchos altibajos dentro de la profesión debido al contraste que existe entre la búsqueda de la innovación en las propuestas escénicas y el costumbrismo o tradición ya establecidas. Será también difícil para el teatrista proponer novedad ante la tradición que garantiza el sustento y así, mantener el trabajo. Por lo mismo hablar de ética profesional es primero enfocarse en la lucha de poder y después en la lucha por conservar un empleo. La sociedad mexicana presenta graves problemas en cuanto a la demanda laboral; entonces tener trabajo dentro del segmento artístico ya es un milagro. Por otro lado, culturalmente el artista como personaje profesional debe actualizarse con frecuencia. Sin embargo, partiendo de mi propia experiencia he observado cómo la comunidad se comporta hostil ante el que sobrepasa los conocimientos culturales por medio de las becas y la actualización, pues una parte de la comunidad no acepta la diferencia, ni la igualdad y se muestra envidiosa, impidiéndoles en muchas ocasiones compartir su aprendizaje. De este modo apoyar al artista desde el segmento cultural en donde el resentimiento y las características utilitaristas son presentes será complicado.

Socialmente el arte ayuda a los hombres a conocerse, a entenderse a comprenderse y comunicarse a pesar de las diferencias culturales. Sin embargo, el resultado de la educación personalizada excluye y se contrapone con el trabajo en equipo que requiere el teatro. Formalmente el interesado en estudiar teatro se

³⁰ Malinchista es un adjetivo calificativo que se emplea en México y algunas partes de Guatemala para referirse a la persona que tiene apego al extranjero menospreciando las propias. Históricamente se refiere a Malinalli Tenepatl o Doña Marina conocida como la Malinche quién sirvió de intérprete, amante y esposa del conquistador Hernán Cortés. (Cfr.: *Real Academia de la Lengua Española*)

enfrenta a las contradicciones con lo aprendido en la educación básica y la educación profesional. La tendencia es que para el estudiante resulta complicado conciliar los valores aprendidos desde la casa para después asimilarlos a la contrapostura que ofrece la educación profesional y que incluso atenta contra los valores de autoridad.

El concepto *autoridad*³¹ es otro problema ético para el actor mexicano. Ya hablamos de cómo a algunos les cuesta trabajo la igualdad, sin embargo, el liderazgo³² es un problema aún mayor. El liderazgo, por su parte exige responsabilidad. La responsabilidad, a su vez, la delegamos sólo a quien nosotros concebimos digno de autoridad y especialidad en el cargo. Sin embargo, para Octavio Paz, la mayor parte de los mexicanos no reconocen la igualdad, por lo tanto, menos reconocen al que es mejor. De este modo si hablamos del concepto estricto de autoridad, notaremos que en este caso para algunos mexicanos **la autoridad se presenta como “el que impone” no como “el que sabe”**.

Hacer responsable a otro de las habilidades propias es una situación que produce muchos vicios de orden y comportamiento. En realidad no deben existir; sin embargo, aparecen en la jerarquización del trabajo. En el trabajo profesional no necesariamente se postula al mejor candidato o al más capacitado – debido al compadrazgo mencionado anteriormente- y aunque en el mejor de los casos esto ocurriera, algunos actores no aceptan el cargo jerárquico debido a permitir la guía en otro y a su vez, esto implica cierto grado de obediencia y confianza para otra persona. En sí el problema laboral es que los artistas inconformes tampoco abandonan o confrontan con razonamientos a la autoridad, de tal forma que mantienen el trabajo creando una atmósfera conflictiva. Si partimos de la ética utilitarista en el teatro retomaremos que la idea del sacrificio y la culpa se mantienen latentes creyendo que éstos artistas se convertirán en héroes frente a todas las vicisitudes del escenario y el equipo de trabajo.

³¹ Autoridad es lo que desde el punto de vista del Estado, puede ser considerado como el poder ejercido por una persona legitimada por una institución o razón conforme a unas funciones que le son generalmente reconocidas. En este sentido cuando una persona tiene autoridad se deduce que tiene aptitud para mandar (o imponer su punto de vista o hacerse respetar). Así, cuando el individuo tiene la autoridad o si se quiere ésta, se está autorizada a actuar, a ejercer un determinado poder. En este ámbito, autoridad está ligada a potestad. (Cfr.: *Real Academia de la Lengua Española*)

³² El liderazgo es el conjunto de capacidades que un individuo tiene para influir en un colectivo de personas, haciendo que este colectivo trabaje con entusiasmo en el logro de objetivos comunes. Se entiende como la capacidad de tomar la iniciativa, gestionar, convocar, promover, incentivar, motivar y evaluar a un grupo o equipo. Implica que haya una persona (líder o no) que pueda influir y motivar a los demás (seguidores). De ahí que en los estudios sobre liderazgo se haga énfasis en la capacidad de persuasión e influencia. (Cfr.: <http://es.wikipedia.org/wiki/Liderazgo>)

Según mi observación la forma de afectar el trabajo de la autoridad se representa por los chismes y las habladurías entre los alternos inconformes, afectando la atmosfera laboral. Esta es una manera, aparentemente sutil de expresar la inconformidad ante la autoridad, sin embargo, en nada es útil si tomamos en cuenta que es un lenguaje subversivo que afecta la acción funcional y operativa del oficio.

La verdad es que en la ejecución escénica, la actitud del actor indisciplinado resalta por la falta de directriz. La tendencia de la personalidad egocéntrica de algunos actores, de la cual ya hablamos, les impide recibir sugerencias. Otros llegan a justificarse con la idea de que el arte es una expresión libre y así continuar con este tipo vicios laborales.

Según mi experiencia, en el caso de la dirección o la autoridad creativa son pocas las personas que asumen la responsabilidad de manera justa sin ejercer control desmedido sobre sus alternos. Esto se presenta en algunos egresados que debido a su poca experiencia en manejo de actores ejercen control a partir de reacciones personales, podemos llamar neuróticas en lugar de necesidades escénicas. El control es un vicio social que reprime y en muchos casos corrompe. Existe en nuestro país una urgencia por controlar al otro desde la familia, la academia y el trabajo, confundiendo los valores de liderazgo con autoritarismo. E inclusive hay casos en los cuales se recurre al mesianismo. Es decir, exigir y demandar exclusividad ante los actores sólo por el beneficio de compartir y formar parte de cierto equipo laboral. O bien, ejercer control a través de posturas de matriarcado o patriarcado, haciendo de la confianza del alterno un enlace supuestamente amistoso, para lograr fines particulares. Lo que comúnmente llamamos: compadrazgo.

Para Raúl Gutiérrez a este tipo de incidencias las llama *medidas éticas informales*³³, porque son aquellas que no están institucionalizadas, no tienen una formalización a través de normas o leyes escritas, en cambio se dan por entendidas. Sin embargo, son más importantes que las formales porque transmiten hábitos, normas y valores determinados.

Empleando todo lo anterior nos daremos cuenta que en la mayoría de los casos en México se trabaja en equipo, siempre y cuando se anteponga la amistad ante el profesionalismo. Por supuesto, existen excepciones, sin embargo, por la carga histórica y cultural algunos actores trabajan mejor si logran hacer lazos afectivos. El problema no es hacerlos, el problema es separar la labor de la vida personal. Si analizamos que

³³ Cfr.: GUTIÉRREZ, Raúl, *Introducción a la ética*, p.76.

el artista no busca ser profesionalmente guiado **sino "compartir"** su arte con otros ni mejores, ni peores que él y que la dirección, en la mayoría de los casos, se ejerce por posturas amistosas para no entrar en la divergencia del liderazgo formal apoyándose de **las medidas éticas informales o "apalabradas"**, entonces deduzco que el segmento artístico teatral al cual he ofrecido mi trabajo tiene muchas inconstantes en cuanto al hecho y la forma del trabajo **propriadamente dicho "profesional"**.

1.3. La ética y la disciplina en contraste con las características del perfil del actor mexicano

En esta parte del trabajo observaremos que la educación nacional es la rectificación de ciertos vicios de carácter del mexicano (como individuo), y que ésta educación comienza en la familia y se desarrolla en la escuela. Sin embargo, la escuela es vista por el mexicano como el instrumento más flexible bajo su dominio.

La educación para todo individuo es fundamental para la creación de la personalidad. El individuo que encuentra en el arte el medio para desarrollarse profesionalmente debe estar muy inmiscuido con el ámbito cultural y arriesgadamente, podemos decir que debe contar con educación integral.

El estudiante que pretende estudiar teatro de forma profesional llega a este nivel con la formación de valores que aporta la educación básica de nuestro país. Suena obvio pero es interesante saber cómo es que se desarrolla la personalidad hasta este punto. Primeramente, se enfrenta a una lucha familiar en la cual, la prioridad es satisfacer las expectativas económicas del núcleo, por lo tanto, estudiar arte se puede considerar un lujo o al contrario una falta de conciencia.

Haciendo un repaso, afirmamos que la educación nacional cuenta con instituciones públicas y privadas que ofrecen (como proyecto) una educación integral. Aparentemente, el alumno debe crear y desarrollar herramientas que integren sus necesidades cognoscitivas y físicas. Sin embargo, la docencia que se desarrolla en algunos colegios particulares termina complaciendo las necesidades del padre o tutor y aquí surge el doble discurso que afecta al estudiante. Según mi experiencia como docente artístico en escuelas particulares, el padre inscribe a sus hijos según la

institución que pueda solventar económicamente y en el caso de elegir la educación privada, entonces, parece que paga un servicio más que la calidad de la educación. Sin embargo, en algunos casos, se confunde la educación y el servicio con caprichos personales de los tutores ya que a través de la educación privada algunos intentan manipular el ejercicio docente. He observado como administrativos de colegios particulares prefieren despedir a un maestro por no cumplir con los caprichos personales de los padres de familia. Sin embargo, no quiero decir que esto ocurre en todos los colegios, sólo es un ejemplo de cómo el ingreso monetario que ofrece el alumno sobrepasa los valores de autoridad en la figura del maestro y que éstos valores se han ido transformando con los años a partir de las demandas sociales.

La lucha de poder que existe entre la casa y la escuela es común en las instituciones educativas básicas. Por ejemplo, los contenidos de carácter formativo y ético que se proyectan en la escuela se ven modificados en casa y viceversa debido al tiempo que el estudiante está en la escuela. Según los docentes, la función de la escuela se ha transformado en estancia para los alumnos debido a la jornada laboral que resta tiempo para el cuidado y la formación de la familia. Idealmente la educación integral se refiere a ser complementaria en relación de valores a casa, sin embargo, el problema existe cuando la educación vía casa-escuela se vuelve cancelatoria una de la otra o divergentes.

La diferencia entre ética y educación es que la ética se refiere a “lo que se debe hacer” a través de la razón, por lo tanto; lo plantea, analiza y determina. Mientras que en la educación se logra que la persona actúe conforme a los patrones y necesidades de la sociedad por influencia. Es una desgracia, pero puede darse el caso que una persona sepa mucho acerca de ética, sin embargo, no la practique. A nivel sistemático educativo, se dice que esa persona carece de educación. No es precisamente que le falte educación sino desarrollo en la ética. Por lo tanto, la diferencia a *grosso modo* entre la ética y la educación, es que esta última no sea una ciencia práctica y normativa, sino una fuente inagotable de información con acción práctica.

Determinamos que para llegar a la elección profesional cualquier estudiante ya atravesó la vida pública, normativa y formativa de la educación nacional. Por lo tanto, el teatro requiere de principios en la educación básica para su desarrollo, desde la lecto-escritura, hasta el interés por la representación y manifestación del arte, a partir de los fundamentos de la estética. El acervo cultural del sujeto influye en el modelo del sujeto que se desarrolla posteriormente en el teatro.

He observado que gran parte de los estudiantes en teatro anhelamos el desarrollo personal y académico del genio mítico del romanticismo; entonces observamos, que la ética tiene mucho campo de trabajo en la actividad teatral. Ya que esta imagen se destaca por la exaltada insistencia de un tipo de vida desplegada con libertad fuera de las condiciones sociales. Este ideal obtuvo su punto culminante en el **concepto de "genio"** afectado de la carga mítica y heroica de finales del siglo XIX y principios del XX. El genio fue una construcción ideológica reflejo de la organización social. Por esta idea, es que el gremio teatral tiene sus inconstancias con respecto a la disciplina. Los artistas contravienen el pensamiento de que son diferentes individuos, aunque algunos psicólogos asuman los estereotipos existentes sobre los mismos.

Encontré en José Ingenieros³⁴ y Sigmund Freud³⁵ que los estereotipos más empleados para los artistas se refieren a individuos con personalidad desfachatada, irresponsables y que no siguen rutinas, recurriendo a la inspiración libre y espontánea para todas las esferas de la vida. Conceptos o juicios falsos en la práctica, de lo que al teatro se refiere, ya que un artista requiere de un orden personal que él mismo va descubriendo a partir de su propio desarrollo. Sin embargo, analizando los estereotipos referentes al artista a través de la historia observaremos que la locura también es parte del concepto dentro del perfil. Es importante preguntarnos: ¿Hasta qué punto la locura influye en las capacidades creativas del sujeto? ¿Cómo afecta la locura en al artista? Afirmaremos que la locura se ha vinculado directamente al estado creativo, sin embargo, no estamos de acuerdo con este prejuicio que la sociedad apunta ya que, observaremos que las explosiones neuróticas de Van Gogh no fueron las que proporcionaron sus aportaciones. Al contrario, impedían su labor pictórica. Según el propio pintor aseguró en las cartas a su hermano Theo, que era en los periodos de lucidez mental cuando se dedicaba al arte con persistencia e intuición. Hoy sabemos que la locura, como tal es una patología, no una característica del artista. Hay quienes justifican en el estado de locura, la carga mítica del genio, anteriormente expuesto. Sin embargo, dentro del estudio del comportamiento artístico no es un requisito para el proceso creativo. Ahora bien, volviendo al sistema educativo nacional, nos resultaría normal entender que ningún padre de familia, sustentaría la educación de un hijo para volverse loco. Es cierto que el artista recurre a los estados catárticos para su expresión

³⁴INGENIEROS, José, *Psicopatología en el arte*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961

³⁵ Sigmund Freud en el ensayo de interpretación psicológica *Leonardo da Vinci* analiza al artista del Renacimiento, diagnostica su homosexualidad y cree encontrar los motivos por los cuales abandona buena parte de su obra pictórica antes de concluirarla. Para Freud, un requisito del arte moderno es que el resultado artístico debe presentarse como deliberadamente inconcluso y desfachatado. (Cfr.: FREUD, Sigmund, *Leonardo Da Vinci*, México, Editorial Norma, 2007, 132p.)

e incluso como forma de vida, sin embargo, esto no quiere decir que sea un ser enfermo ante la sociedad, sino que es un individuo expresivo que puede exagerar la forma en la cual vive las emociones. En cierto punto el mito recae en el perfil del artista y sin ánimo de defender posturas podemos decir que la locura como enfermedad no respeta oficios.

Son innumerables los mitos que existen en relación con el perfil del artista. Sin embargo, son sólo posturas que el individuo puede ejercer o no, dentro de la vida académica o profesional. La justificación a las mismas posturas no puede limitar a ningún individuo a ejercer su labor bajo los estatutos éticos del bien común. Por ello, la voluntad de servicio ha de impulsar al artista en su labor creativa a la autonomía.

Cuando la conciencia moral restringe la libertad estética, su influencia resulta nociva. La ética en la comunidad artística es un tema difícil de abordar, sin embargo, no lo considero impositivo sino un proceso de conciencia abierta. La moralidad de un artista no se calibra por los temas de sus obras, sino por su voluntad respecto a sus conciudadanos.

El **concepto de "ego"** también lo encontramos en el perfil del artista. Sin embargo, no quiere decir que sea exclusivo del mismo; comenzando porque todos los seres humanos tenemos un ego³⁶. De forma coloquial, entendemos que ego significa también un exceso de autoestima. El "yo"³⁷ es un término que define la personalidad del individuo. A lo largo de la historia la definición se ha relacionado con otros conceptos como 'psique', 'ser', 'alma' o 'conciencia'. Por esto, en el psicoanálisis de Freud³⁸, la instancia psíquica que se reconoce como yo, parcialmente consciente, es la

³⁶ *Ego* significa Yo en latín, se define como la unidad dinámica que constituye el individuo consciente de su propia identidad y de su relación con el medio; es, pues, el punto de referencia de todos los fenómenos físicos. De forma coloquial se encuentra ego, como exceso de autoestima. (Cfr.: Diccionario de la Real Academia Española)

³⁷ *Yo* (Del lat. *eo, de ego*) 1. pron. person. Forma de nominativo de 1.^a persona singular en masculino y femenino. 2. pron. person. *Fil.* Designa la realidad personal de quien habla o escribe. 3. m. *Fil.* El sujeto humano en cuanto persona. *El yo. Mi yo.* 4. m. *Psicol.* Parte consciente del individuo, mediante la cual cada persona se hace cargo de su propia identidad y de sus relaciones con el medio. (Cfr.: Diccionario de la Real Academia Española)

³⁸ Sigmund Freud (1856-1939) Fue el fundador del psicoanálisis, conocido como el arqueólogo de la mente. Completó su formación médica en París junto a Charcot en la Sapètrière, posteriormente con Breuer, analizó la efectividad de los procesos hipnóticos en los pacientes. Llegó a la conclusión que la metodología hipnótica sólo aminoraba la sintomatología parcialmente. Ya que se corrompía con facilidad si la relación con el terapeuta empeoraba. A partir de ese fiasco hipnótico Freud desarrolló la teoría del psicoanálisis actual, donde destacaba que no había que sumir al paciente en otro estado de conciencia. Es así como llama a este hecho "Estado de transferencia". Freud propuso la teoría de que todos los niños

que controla la motilidad y se modula entre los instintos del *ello*, los ideales del *superyó* y la realidad del mundo exterior. Los estudios psicológicos posteriores a Freud, mencionan que todos contamos con una visión propia de uno mismo y un modelo al cual se pretende aspirar. Cada individuo se define y aporta con el ego la esencia de lo **que uno "es"**. El ego es parte del consciente del individuo mediante el cual cada persona se hace responsable de su identidad, a partir de la realidad. Tomando en cuenta esto último, podemos definir que el actor tiene acceso constante y latente con su ego, pues el trabajo creativo surge a través de la definición del *yo* y del *ello*. La personalidad es la herramienta con la cual el actor se presenta y se promueve constantemente. Como referencia, decimos que el ego es la herramienta de individualización ante las masas. Sin embargo, la personalidad del actor tiene la necesidad de ser admirado, valorado y reconocido por su labor artística, ya que en otras palabras, fundamenta su ideal.

El problema del ego no es causar diferenciación, al contrario, es una virtud el hecho de que cada persona tenga características únicas y que las forje según su propia historia, sin embargo, el problema es tratar de oprimir o eliminar al otro por medio del ego. Es decir, buscar en el ego la justificación para pretender ser único y exclusivo. Debo explicar que **una cosa es ser "único" y otra ser "irreemplazable"**. El ego a final de cuentas es la trampa mental para el desadaptado social.

Hemos hablado de algunos mitos en el perfil del artista, sin embargo, es cierto que la preparación del actor requiere trabajo interno sobre sí mismo y la autoevaluación de la propia ética para ejercer la profesión. Dicho sistemáticamente, sabemos que no es tarea sencilla y tampoco se aprende en cuatro años de carrera. Parece que aspiro a la formación de un artista mítico que deba estar limpio de actitudes negativas, someterse a un análisis personal y empaparse de mucha cultura para profesar el oficio en el teatro; sin embargo, es cierto y, hasta cierto punto, necesario.

Según mi parecer, el ego va ligado con los prospectos a estudiar actuación en que eligen la carrera guiados por las expectativas que promueve la búsqueda de fama y aceptación social antes que la preparación propiamente dicha. La realidad exige al estudiante teatral mucha conciencia del trabajo personal, para después mezclarlo con la multidisciplinaria. El ego desmesurado y hasta cierto punto fantasioso son los aspectos más recurrentes con los que me he enfrentado en el proceso formativo de actores.

poseían instintos sexuales y creaban en torno a sí mismos y a sus progenitores un rico mundo de fantasías sexuales.

Esta disciplina se refiere a que la actuación requiere del proceso de investigación personal, en donde el individuo redescubre las habilidades e incrementa otros potenciales para después darle vida a un personaje cuya vida difiere mucho de la propia. Si somos honestos, aceptaremos que cuando elegimos la carrera profesional de actuación, no teníamos contemplado semejante análisis interno personal y mucho menos llevar este conocimiento a la forma colectiva.

El actor requiere de una aptitud para captar aspectos expresivos de la personalidad. Discernir entre su estado personal, su estado creativo y reconocer la diferencia entre ambos. Sin embargo, considero que también debe poseer disposición y adaptación a los constantes cambios.

La ética y la disciplina en el teatro se contraponen al perfil del actor bohemio, libertino y divo del romanticismo. Sin embargo, el modelo sigue prevaleciendo en la actualidad por falta de información para los egresados. Éticamente cada individuo es libre y responsable de forjar su personalidad como mejor le convenga, sin embargo, hablando de la comunidad teatral como parte de la sociedad, debemos ser claros y precisos en el compromiso que el oficio demanda. El actor debe asumirse como un profesionalista ético y disciplinado para él mismo, garantizando así el bienestar de sus colegas y de su trabajo.

I.3.1. Ética y Liderazgo para el actor mexicano

Históricamente el ser humano ha encontrado arquetipos en el desarrollo social. Los arquetipos respaldan la seguridad del individuo como parte de un ser que se integra a la comunidad. Por ello es que históricamente se recurre a la imagen del cura, el militar y el maestro como figuras que aportan autoridad y confianza. Según Kwame Anthony Appiah³⁹ la identidad de la moral está definida por una abigarrada mezcla de elementos normativos. Entre ellos destacan: La religión, las costumbres, la ley, los ritos sociales, las buenas maneras, etcétera...

³⁹ APPIAH, Kwame, Anthony, *La ética de la identidad*, Rústica, Argentina, 2007, 11p.

Cada círculo de organización evalúa sus propios arquetipos de autoridad funcionales, por ejemplo, referente a la religión se supone que es Dios la autoridad encargada del orden universal a través de la jerarquía eclesiástica, o de las escrituras, o de la tradición. La sociedad define el orden jerárquico con leyes, ritos y protocolos.

En este trabajo, el concepto *sociedad* se refiere únicamente a los sectores artísticos, delimitando aún más sólo nos enfocaremos a los actores. Necesitamos tiempo y mucha reflexión para entrar de lleno en este tema, -probablemente catártico y acalorado para algunos, debido al desinterés en el análisis social y a su vez, al impacto que causa la crítica a las costumbres de la sociedad artística teatral, sin embargo, por razones reflexivas y metodológicas son necesarias para la evaluación de nuestro quehacer artístico.

Con base a Appiah defino que el liderazgo es el proceso constante de aprendizaje que un individuo asume para alcanzar un objetivo definido. Se hace hincapié en la necesidad que las personas tienen al responsabilizarse en un cargo laboral, por lo tanto, ese cargo le pertenece a quien se nombra o lo nombran – según el caso- para expresar y demandar las necesidades que el equipo de trabajo requiere. De manera sencilla, el que se asume como líder es la persona que tiene mayor influencia en un grupo de personas y demanda en conjunto con ellas. En el teatro este cargo jerárquico recae directamente hacia los actores y este cargo lo asume el director escénico. Recordando que cada individuo cuenta con un libre albedrío, el director causa un impacto en el trabajo del otro; difícilmente lo somete. En el sometimiento el acuerdo es inexistente pues se ejerce el control de pensamiento y de acción sobre otro. El liderazgo que ejerce el director escénico se asume como una necesidad en el organigrama laboral y también como parte del comportamiento social que se rige por medio de los acuerdos basados en la ética profesional.

¿Quién es la persona indicada para nombrarse, autonombrarse o designarse un líder en el campo teatral? A ciencia cierta, la respuesta corresponde a la persona con mayor experiencia y conocimiento del tema. De esta manera suponemos que el individuo con dicha experiencia se prepara para desarrollar y observar las habilidades de los que se ponen a su disposición. Sin embargo, planteando que el actor por cultura, no acepta la dirección ni la igualdad, tenemos un conflicto de intereses. Algunos actores podrán pensar de la siguiente manera: *"Este director es una persona que tiene los medios económicos para realizar tal labor y se da el lujo de ser líder"* o *"Este director es una persona arribista en el medio artístico que no sabe nada pero por*

influencias ejerce su labor” o “Como fue alumno de un director reconocido, entonces ya se siente con las habilidades para hacerla de director”. Apreciamos que con estos comentarios, sólo accionamos al prejuicio antes que a la calidad moral de cada individuo. No sabemos si estos casos sean verdaderos, ni tampoco si tenemos razones por las cuales anteponemos los juicios antes que la labor. De la manera que sea el actor siempre encontrará un pretexto para no dejarse guiar.

Socialmente son muchos los juicios que emergen a través del liderazgo. Con frecuencia errados y hasta cierto punto carecen de valores justos; si entendemos, que el liderazgo no busca perjudicar, ni el sometimiento de otro y a su vez, la sociedad, comunidad o grupo son quienes libremente apoyan al que nombran líder. Ciertamente, el líder surge por la necesidad social de orientar a un grupo de personas hacia objetivos.

Por lo que he observado a nivel institucional en el ámbito teatral son pocas las personas que se preparan para fungir como autoridades artísticas, ya que es una función en la cual el individuo puede contar con la inteligencia necesaria y las capacidades idóneas, sin embargo los rasgos de la personalidad pueden ser poco eficaces para esta función. Se ha demostrado que la necesidad económica, la presión del tiempo y hasta el mismo grupo de trabajo influyen en postular a cualquier persona como dirigente teatral. Sin embargo, así mismo los resultados llevan a casos incomprensidos y hasta extraordinarios en el desarrollo del colectivo.

Analizando sistemáticamente los perfiles de autoridad nos apoyaremos con la psicología de recursos humanos fundamentada en Robert Merton⁴⁰ quien explica que por *líder aprendido* es aquel sujeto cuya personalidad introspectiva debilita los rasgos de comunicación. De otra manera, es la persona que piensa para sí mismo con claridad y elocuencia, sin embargo le cuesta expresar sus ideas públicamente. Debido a esto, desarrolla las facultades de la autoridad por medio de la observación de otros patrones de autoridad e imita rasgos de personalidad. Por lo tanto, esta tarea imitativa le ofrece crear una personalidad persuasiva.

Siguiendo la misma definición de Merton para el *líder nato* se refiere al individuo que por naturaleza cuenta con una personalidad extrovertida y esto le permite

⁴⁰ MERTON, Robert., *Teoría y Estructuras Sociales*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

desarrollar las habilidades y competencias que ofrece la comunicación por medio de respuestas para la oferta y la demanda. Por ejemplo, se observa que el líder nato, es el que desde la infancia sabe como dirigir a las personas que comparten sus gustos y hábitos. Nótese como estructura social primitiva a los niños que a nivel preescolar, sin saber de teorías o referencia al liderazgo forman equipos de juegos segmentando lo que les agrada y lo que rechazan, convenciendo a sus acompañantes por optar por los mismos gustos. Por lo general buscan y comparan fuerzas en los otros y miden su capacidad de control por medio de la aceptación social y la manipulación de ideas. De esta manera, podemos confundir fácilmente carisma con liderazgo. El carisma, se puede ejemplificar cuando el individuo en grupo se encuentra contando anécdotas, hablando de viajes y transformarse en el centro de atracción de todos; aparentemente dicha aceptación lo transforma en un personaje al que no tendrán que obedecer, pero sí cuenta con la influencia necesaria como para que sus semejantes lo confundan con un modelo a seguir.

En cambio, cuando hablamos de autoridad, se requiere tener habilidades intelectuales, conocimientos, capacidad de análisis, síntesis, objetivos, experiencia y sobre todo resultados palpables dentro del círculo social artístico. Como resultado a esta divergencia entre carisma y dirección funcional del liderazgo encontramos que el actor carismático muchas veces funge como líder, sin embargo, sólo desarrolla esta función en presencia, pues en forma determinamos que el director escénico requiere más de conocimientos teóricos que de carisma.

Por lo tanto, el director ejerce en el actor una responsabilidad de llevarlo a metas. Considero que la clave del liderazgo para el director escénico será calendarizar metas y resultados. Metodología sin lugar a dudas. Gran parte de la problemática de la ética para el actor es un problema de método.

El director escénico debe estar en contacto con la sistematización del trabajo y sobre todo con la forma en la cual conducirá al equipo de trabajo. Y este es un proceso metodológico. Desde que se programa el ensayo hasta las fechas de representación ya estamos empleando un sistema ordenado. Por lo tanto, al establecer metas claras y fijas al grupo de actores se evitará muchos problemas de comportamiento. Las metas representan la subsistencia de cualquier atmósfera laboral. Por estas razones considero que: 1) Las metas proporcionan un sentido de dirección. Nos dan el punto de

referencia directa hacia los resultados inmediatos y a largo plazo. 2) Las metas permiten enfocar los esfuerzos y el trabajo.

El actor por naturaleza del oficio se reconoce proactivo y colaborador, ese es un buen indicio de interés, sin embargo, debemos mantenerlo al tanto de las metas para que ese entusiasmo no decaiga.

Una vez que detectamos al compañero actor ó alumno que ejerce la autoridad dentro del mismo grupo debemos hacerle hincapié en que se encuentra dentro de una colectiva masa creativa que no puede ser dirigida alternadamente. Se reforzará el ideal del pensamiento colectivo y el bienestar de la atmosfera laboral. El actor siempre demandará atención; es parte de la personalidad y el perfil del egresado a actor, sin embargo, nadie le esta restando habilidades a su desarrollo actoral, sencillamente se le guía por parte de la disciplina en forma ética al trabajo en conjunto a partir de sí mismo.

Reforzando el trabajo de investigación me di a la tarea de leer acerca de los parámetros empleados en Recursos Humanos para instituciones y empresas. De modo que sin abundar en el tema de la estrategia laboral tomé como rasgos importantes para el teatro los siguientes comportamientos en el liderazgo que propone Likert en el análisis del *Clima organizacional*⁴¹ en donde se presentan de las siguientes formas: el perfil *Autoritario*, es donde el individuo se presenta como informador, es decir, decide y demanda empujado por su propios criterios, evita escuchar y atender al colectivo. Por otra parte encontramos al perfil *Persuasivo*, que es cuando el individuo es vendedor de ideas, convence respecto de sus decisiones. El perfil *Consultivo*, lo observaremos en el individuo que presenta su decisión y sus ideas por medio de la exposición pública y al mismo tiempo, se presta a la modificación de las mismas aportaciones para que el grupo pueda hacer preguntas. Por último, tenemos el perfil

⁴¹ Para Likert, la cultura organizacional ha dejado de ser un elemento periférico en las organizaciones para convertirse en un elemento de importancia estratégica. El clima organizacional está determinado por la percepción que tengan los empleados de los elementos culturales, esto abarca el sentir y la manera de reaccionar de las personas frente a las características y calidad de la cultura organizacional. Con el fin de lograr un equilibrio en la cultura organizacional en la que puedan interactuar los grupos de referencia que la integran de manera armonizada y comprometidos con los mismos ideales. La importancia de la cultura y el clima organizacional ha sido tema de marcado interés desde los años 80 hasta nuestros días. (<http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpyppEZEAZHHVpWZCE.php>)

participativo, que es donde el líder da a conocer ciertos problemas, solicita sugerencias y deja que el grupo decida, desde luego, enmarcándose en algunos parámetros.

Estos perfiles nos aportaran mayor disponibilidad en la forma de conducir un grupo. Ya que lo que se propone es apoyar al actor en sus demandas, mientras que el director es un observador total que no debe perder de vista el comportamiento de las personas que trabajan con él y al mismo tiempo vela por sus intereses. De esta manera se llegan a los acuerdos de una forma sutil y propicia al trabajo, sin caer en falsedades como que el director es psicólogo. El director teatral es un pedagogo artístico⁴², según la propuesta del pedagogo canadiense Georges Laferriere, ya que la labor del director se fundamenta en la estética y el dominio del arte teatral. El director encuentra en la pedagogía los rasgos del aprendizaje y los transmite a los actores: informar, deformar y formar. Por su parte cada actor debe tener como objetivo común la disposición, tanto con él mismo, como con el compañero y con la autoridad a la cual presta su servicio.

La jerarquización es un concepto que al actor contemporáneo le cuesta trabajo asumir. Esto ya lo analizamos a nivel cultural en los apartados anteriores. Sin embargo debemos reconocer que hay momentos para guiar y otros para ser guiado sin el temor de perder el talento. En ningún momento se hará uso del poder como control absoluto. Se da apertura a la flexibilidad y orientación de manera justa.

En el hecho teatral es indispensable el respeto al trabajo colectivo como hemos repetido en diversas ocasiones, sin embargo, sucede que al tratarse de una actividad en la cual se reúnen especialidades creando la multidisciplina (actores, bailarines, músicos, acróbatas etcétera) se forman grupos en dónde los integrantes son seleccionados por las habilidades mejor desarrolladas. Este hecho causa cierta exclusividad o segmento entre los mismos ejecutantes y a la vez es un problema para la jerarquización. Pareciera que ese "filtro"- ya sea en casting o examen de habilidades para ingreso- en lugar de proponer un equipo profesional lo que hace es crear una competencia entre los interesados y por su parte, la autoridad de proyecto adopta una pose como eminencia poco flexible y selectiva. A mi parecer, creo que a cualquier ser humano que le permitan elegir a su personal de trabajo le están ofreciendo una

⁴² LAFERRIERE, Georges, *La pedagogía puesta en escena*, 1ª edición, España, Ñaque Editora, 1997,p. 63.

oportunidad soñada. Sin embargo, en el teatro se eligen personas cuya herramienta de trabajo son emociones y su propio cuerpo, por lo tanto, se debe ser ético en este proceso. Formar un grupo profesional es un arte de ética, a mi punto de vista, ya que fácilmente se produce el caos a través del ego, cuando un grupo de personas que se auto dirigen al mismo tiempo y de esta manera corrompen la unidad. Mientras más conocimientos tienen más difícil les resulta dejarse conducir. La lucha intelectual en estos casos resulta peor que la ignorancia. El trabajo se vuelve una masa colectiva en donde la actividad teatral crece y decrece sin un objetivo en común, con esto quiero decir que la misma actividad sobrepasa el planteamiento de los objetivos⁴³.

Referente a las relaciones de poder en el trabajo, he observado casos en dónde los actores o actrices se encuentran peleándose con los asistentes de dirección porque no asumen ser corregidos por otra persona que no sea el propio director⁴⁴.

La falta de directriz también se presenta cuando los actores son evaluados por la autoridad, entonces lo juzgan de tirano, injusto y castrador creativo. Sólo reafirmo que el carácter del actor indisciplinado recae en la personalidad egocéntrica, impidiéndole recibir sugerencias y al mismo tiempo será importante que el director presente indicadores sobre la jerarquización en las funciones de los actores, asistentes y personal creativo.

El organigrama estipula las funciones de todos los integrantes. Como sabemos, el teatro no es cuestión solamente de un director y de un actor. Interactúan de la misma forma productores, asistentes de dirección, escenógrafos, jefes de foros, tramoya, músicos, acomodadores, vestuaristas, maquillistas, etcétera. Todos tienen

⁴³ De forma reflexiva apunto que he conocido a profesores que cuando se contratan como actores, dejan su postura académica y se prestan al trabajo de una manera armoniosa, permitiéndose ser guiados. Sin embargo, al entrevistarlos para realizar este trabajo han confesado que esa habilidad la adquirieron con la madurez y el tiempo, o sea, la experiencia. Este es un claro ejemplo de humildad y servicio profesional en el teatro

⁴⁴ Personalmente viví la experiencia como asistente de clase de Producción de Mónica Raya, en dónde por razones de agenda la maestra salió al extranjero, dejándome a cargo de las exposiciones académicas. El problema se presentó cuando una alumna molesta por este hecho se presentó a las clases y al término de estas me golpeó. Uno puede estar en discrepancia con las decisiones de la autoridad, sin embargo, llegar a las golpes no justifican ninguna postura ética. Sin generalizar en el caso de los asistentes, pretendo exponer que estas situaciones suceden desde el ámbito académico hasta el profesional si no se conducen a tiempo.

una labor, por lo tanto es indispensable contemplarlos en nuestra plantilla de jerarquización sin omitir ninguno pues ocasionaría lo que comúnmente se llama **“triangular” o “saltar cargos”**. La **responsabilidad del director** es que todo su equipo de trabajo respete el oficio de cada uno de los involucrados. Y se confía en que la directriz involucre a su staff por medio de la calendarización.

Cada grupo de trabajo debe mantener su propio reglamento interno y organigrama el cual no prive la creatividad de ningún intérprete. De nada sirve tener una serie de normativas si no se aplican. Cuando esto sucede se convierten en amenazas sin ninguna función -entonces las incidencias seguirán existiendo- La consecuencia es la ventaja o desventaja que se aplica a cada norma. Para el desarrollo de la disciplina grupal no se necesita de un celador o regidor, pues el compromiso de cada individuo asume la propia responsabilidad. Por lo tanto, el juez no recae en un director, un asistente de dirección, sino en la ética que cada actor propone tomando en cuenta que el bienestar laboral lo involucra en un equipo. Sin embargo, ¿Cómo se llega a hacer sentir la apertura a la disciplina sin temor a que reine la anarquía? Es posible que aquí tengamos un indicio del equilibrio que hay que esperar y de la demarcación que se debe establecer. El cómo, dándole significado a la flexibilidad que se le confía al individuo. Y el porqué, supone el rigor de las reglas que hay que respetar para llegar a los resultados previstos.

Creo que es importante marcar las reglas y dar las consignas claras al principio para dar a conocer a todos los elementos nocionales. Después, con el juego de la transgresión de la consigna, con miras a desarrollar la creación y no a bloquear la progresión del trabajo, se puede dejar caminar a la flexibilidad. Una cuestión de equilibrio y demarcación.

Ser un actor profesional que se ejerce éticamente, no es condición de un personaje mudo o callado que sólo obedece, ni tampoco se le resta compromiso, ni se omiten las ideas que pueda aportar. Es el actor que decide ser guiado y después a su tiempo guiar como desea ser conducido. Tratar a los compañeros y colegas como desea ser tratado y respetado. El liderazgo se basa en conducir de una manera que sea accesible para ambas partes, haciendo uso de la negociación para llegar a acuerdos. Se pretende que el actor desde su formación identifique que puede lograr el liderazgo, desarrollando conocimientos y no hacerlo por compadrazgo u otros méritos menos éticos al trabajo profesional.

I.4. Análisis de la problemática de los actores en cuanto a la ética profesional

El individuo siempre ha sido afectado por las normas morales⁴⁵. Los individuos se relacionan buscando la seguridad y la estabilidad para poder relacionarse. Las normas aportan cierta seguridad y mientras se rigen, los individuos determinan acuerdos para que estas sean sancionadas y accionadas. A veces, son reglas aceptables y en otros casos las costumbres hacen que adoptemos el régimen establecido. Siempre somos afectados por las normas ya sea en forma de consejo, de orden o en otros casos como una obligación o prohibición, pero siempre con el fin de tratar de orientar e incluso determinar la conducta humana.

Las normas morales existen en la conciencia de cada uno. La convergencia y la divergencia tienen un papel importante debido a la forma en la que cada individuo interpreta las normas morales. Estas divergencias morales son repetitivas en la comunidad teatral por eso será importante mencionarlas.

El problema de la diversidad en los sistemas morales se presenta en la sociedad y el teatro debido al pluralismo que existe en las tendencias frente a un mismo acto. Esto es que para algunas personas un acto es lo correcto mientras que para otros es inmoral, por ejemplo; el divorcio, el aborto, la eutanasia, etc. La pregunta que normalmente se hace a una persona que rige su conducta en base a las normas morales es ¿cuál es el criterio para escoger una norma o la contraria? Y el actor debería preguntarse ¿cuál es el criterio para representar una norma? El Problema de la libertad humana y el pensamiento artístico serán la pauta y enfoque a esta respuesta. El teatro como vehículo de representación para la sociedad en conjunto con el análisis que el actor debe realizar será meticuloso en su estudio para complacer, atacar, influenciar, educar y participar con el público. Es decir, si el teatro tiene como fundamentación

⁴⁵ Las normas morales se imponen por los actos éticos dignos, valiosos separándose de los indignos y reprobables. En otras palabras lo que sea lo bueno y su contraparte, lo malo. En la Filosofía moral se entiende por acto ético tanto lo moralmente bueno como lo moralmente malo. Bueno y malo son, por lo tanto, especies lógicas del género moralidad. El *Factum* de la moralidad consiste siempre en una serie de normas. La actividad moral está regida por exigencias e imperativos como “Ama a tu prójimo”, “busca el mayor bien para el mayor número”, por lo tanto se entiende como normas morales a los imperativos que se basan en los estatutos éticos que la sociedad ha determinado como buenos o malos, según sus propios intereses y estabilidad. (Cfr.: LARROYO, *Los principios de la Ética Social*, p. 61-62.)

representar rupturas sociales, impactar o incluso agredir (como lo hace el teatro de la crueldad⁴⁶) será importante el proceso de investigación a este género y también a los criterios sociales vigentes antes de cometer un acto que ni siquiera se pueda justificar⁴⁷.

Por su parte, la libertad humana no es del todo real, ya que estamos condicionados por la sociedad por la presión social, cultural o laboral; aunque considerando a la ética, ésta libertad permite conservar el propio criterio. El problema está en la incompatibilidad de la libertad humana y las normas morales, o sea en el ser y el deber ser. En el ejercicio artístico mantener la libertad artística ha sido causa de algunos conflictos filosóficos precisamente por no poder unificar las ideas. Esto se relaciona con la significación de valores. Los valores como unificación en determinado gremio será otro problema en el deber y en el trabajo del artista en la sociedad. De este análisis surgen varios cuestionamientos sobre la objetividad y subjetividad. ¿Los valores existen fuera de la mente de tal manera que todo hombre deba acatar los valores ya definidos? o ¿Los valores son subjetivos porque dependen de la mentalidad de cada sujeto?

El fin y los medios artísticos sostienen que el éxito se encuentra en el logro personal, artístico y económico simultáneamente y éstos se logran a partir de los resultados. Sin embargo, el medio artístico se deforma a medida que los ejecutantes

⁴⁶ Teatro de la crueldad: se fundó en 1938 por el francés Antonin Artaud (1896-1948) cuando publicó una obra en la que arremetía contra las principales convenciones teatrales de su época. La obra, llamada *El teatro y su doble*, era en realidad una colección de ensayos en los que Artaud trató diversos temas relacionados con el mundo escénico. Abogó por un teatro en el que predominara el gesto, la imagen y el pensamiento, mucho más capaces, en su opinión, de despertar los sentimientos y las reacciones del espectador y evitar su complacencia. Con el tiempo, *El teatro de la crueldad* pasaría de ser el título de un ensayo a la etiqueta de todo un subgénero teatral de importante éxito en el siglo XX. Conviene recordar, no obstante, que el término crueldad no debe llevar a engaño. El objetivo de Artaud no era llenar sus obras de sadismo ni dolor, sino poblarlas de una nueva y revolucionaria determinación: la de mostrar aquellas facetas de la realidad que el espectador no quería ver; y hacerlo de forma directa, austera, violenta si era necesario. El espectador debe quedar marcado por la obra, debe ser sorprendido e impresionado mediante situaciones impactantes. (Cfr.: ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, España, 1996)

⁴⁷ El trabajo ético del actor será importante y fundamental cuando por libre albedrío elige tratar temas relacionados con el impacto al público. En este caso ejemplifico con la puesta en escena “El matadero 666, las muertas de Juárez” bajo la dirección de Emilio García (Argentino) obra que se presentó en el FESTIVAL DEL CENTRO HISTÓRICO en el 2008 basado en el teatro de la crueldad en donde a los actores se les pedía que permitieran que se les tomara una muestra de sangre en escena (con un enfermero real) para después realizar una “moronga” y ofrecerla al público. Como integrante de este trabajo apunto que a nadie se le obligó a tal acto, de hecho todos los actores estábamos dispuestos a realizar la escena. Por lo tanto, esta elección dependerá del análisis a la obra, la justificación y sobre todo el conocimiento personal del cuerpo de cada persona para evitar lastimarse o bien, agredirse de una forma permanente. Un acto probablemente catártico para el público e incluso inverosímil para la comunidad artística que fue a ver la puesta en escena, sin embargo reitero que estos actos se pueden llevar a cabo bajo la conciencia abierta y clara desde el trabajo de mesa en donde el actor decide participar o no.

anteponen la estabilidad económica personal a la tarea artística general. Sabemos que en el teatro se requiere del factor tiempo como parte fundamental del proceso de montaje, por lo tanto, es difícil que un actor se comprometa a dicho proceso creativo cuando está más preocupado por la estabilidad económica realizando trabajos por muchos lados, incumpliendo en varios lugares o faltando a los ensayos por las razones ya expuestas. No me refiero a la exclusividad a un director, sino al compromiso y respeto al trabajo en general. Un célebre refrán dice: "El fin justifica los medios", pero lo que ocurre con esos actores es que pierden la visión del trabajo en equipo y en muchas ocasiones el rendimiento se ve deteriorado por lo mismo. Al menos para mí: "El fin jamás va a justificar los medios dentro del teatro".

En la profesión teatral los códigos de ética no se encuentran definidos ni organizados en forma latente, formal y escrita, sino simulados y se ejercen según la autonomía de cada grupo, por lo tanto, son una serie de valores que se dan por conocidos y las demandas a la corrección de un mal hábito se evitan por la responsabilidad que causa ejercer la norma y por ende la sanción.

En el Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras se mencionan algunos **fundamentos éticos relacionados con la jerarquización teatral en la asignatura "Teatro y Sociedad"**, sin embargo, el estudiante requiere de práctica y desarrollo en el mismo organigrama para reflexionar más sobre la importancia que tienen estos valores formativos. La pregunta será: ¿Cuál es el valor que tiene el actor de sí mismo para la sociedad? Son preguntas que evidentemente requieren de conciencia y mucha reflexión. ¿Será importante que el actor conozca y reconozca en él mismo los valores éticos para contribuir con el desarrollo digno del gremio artístico? Lo importante será conocer si el actor está interesado en fortalecer la promoción del gremio y, además, si enaltece con su trabajo a la sociedad como justificación al oficio, o bien, si ejerce la labor sólo por deseo personal y a su vez para beneficio propio.

La resistencia ante la ética laboral siempre existirá debido a que acciona simultáneamente como reflejo de evaluación personal. Nadie está exento a caer en alguna corrección ética personal y laboral. Considero que a medida que se evite la reflexión ética en cada alumno que se prepare para actor seguirá cometiendo errores frecuentes hasta que la experiencia y la repetición le brinden la noción de lo correctamente aceptable o refutable. Por lo tanto, es tiempo para cambiar paradigmas

en la enseñanza del teatro y sociedad fundamentando y fomentando la relación disciplinaria y ética de la evaluación y demanda en cada uno de los interesados.

I.4.1. Problemática de los actores a falta de ética profesional a nivel personal

Partiendo con todo lo anterior acerca de la ética y el juicio de valores podemos reafirmar que el actor conserva reservas en cuanto a la ejecución operativa de la ética. Un ser libre es quien se ha autodenominado así a partir de todas sus acciones. Cualquier régimen estricto de la disciplina en él es un devenir catártico.

Dejando a un lado la autodefinición como actor, es importante recalcar que al actor no se le ha educado con la ética formal laboral. Es decir, no hay una clase que hable de éstos conceptos. El actor a partir de su trayectoria va aprendiendo lo que se debe hacer y no hacer, dentro y fuera del teatro. La experiencia y el juicio común van aportando en él precedentes para su ejecución.

A veces, hablar de ética para el actor, resulta como obvio, si es que todos entendemos que son conocimientos que se traen desde la casa. Sin embargo, en este punto de la investigación hemos concluido que la diversidad ética se fundamenta en las tradiciones y costumbres culturales y no se pueden homogeneizar. Por lo tanto, constantemente recurrimos a la apertura de nuevas costumbres y hábitos, tal vez para nosotros desconocidos.

El aparato crítico del actor es él mismo. Cada actor debe dar mantenimiento a su herramienta formal de trabajo, en este caso el cuidado personal, tanto físico, mental y psicológico.

El actor profesional no es más que un ser humano que se rige de tres principios para la interpretación. Estas son: presencia, consciencia y percepción. De otra manera, es **alguien que se presenta en un escenario "es" persona, "actúa" como actor y "hace" de personaje. Son tres niveles de "presencia" distintos. Por esta razón no se le puede pedir que la ética que ejerce en su casa sea la misma a la que ejecuta en un escenario.**

Son tres tipos de percepción distintas, sin embargo con un puente de comprensión frágil que se puede confundir.

El actor antes de llegar al foro ya tuvo que lidiar con su propia vida; el tráfico, **el cansancio, la alimentación, otros compromisos, el propio ensayo en casa, etc...** Sin embargo, un actor encarna la vida de otro personaje ajeno a su cotidianidad, con su propia problemática. A mi parecer, ése es el arte de su oficio y al mismo tiempo requiere toda la atención y concentración.

La humanidad del actor le induce a crear vínculos afectivos o buscar la amistad dentro de su área laboral. Este es el gran vicio en el actor: Confundir el ambiente laboral con la camaradería y hacer de la labor un club social. Todos estos menesteres deben quedarse en la puerta de entrada del teatro. A nadie le interesa saber la problemática que al individuo- no al personaje- le causa llegar a un lugar, ni tampoco su desvelo, ni si ha pagado sus impuestos o lo que sea. Es una falta de compañerismo entrar al lugar con justificaciones externas. Se rompe con la estabilidad del ambiente laboral y artístico. Es cierto que nos convertimos en los antagonistas del arte cuando las actitudes negativas llegan a ser más notorias que el propio trabajo escénico.

Para la impuntualidad, la falta de memoria del texto, la carencia de compromiso para el equipo,- todos aquellos males que acarrea la falta de disposición- hay una justificación desde el actor indisciplinado, que para el director pueden ser conocidas, hasta caer en la ironía. Sin embargo, para los compañeros actores comprometidos es una condición tan desagradable e injusta. Lo curioso es que después es un mal que se propaga pues los actores disciplinados aprenden de dichas incidencias y hasta aprenden a realizar tales vicios, enfermando la condición teatral.

Las diferencias entre la experiencia vital y la experiencia artística son lo suficientemente marcadas como para que no podamos definir modelos, pautas o normas sobre lo que cada actor deba hacer, si vivir para luego interpretar, o si interpretar para luego poder vivir, si mezclar vida y teatro, o por el contrario, tratar de no confundirlos.

El perfil de la personalidad artística es demasiado sensible y parte de su *modus operandi* es la sensibilidad ante lo emotivo, lo holístico, sin embargo hemos caído en

una serie de malas actitudes haciendo del trabajo un desarrollo de curación terapéutica ante nuestros defectos de carácter. Parece que en lugar de acudir a un ensayo vamos a tomar café y chismorrear todas las vicisitudes de nuestra vida, o peor, **vamos con la intención de "curarnos" en el escenario con algún personaje.**

La disciplina no asegura que un actor llegue a ser talentoso en su fase interpretativa. Sin embargo, si se ha comprobado que gran porcentaje del talento se apoya del estudio y sobretodo de la constancia. Y otra verdad es que cualquier director prefiere trabajar con el actor disciplinado que con el virtuoso si este último representa un problema. Mientras el actor disciplinado se presta a ser moldeado, el actor virtuoso cierra sus posibilidades de evaluación, confiando en su talento nato.

Es conocido que el ambiente laboral agradable fomenta la calidad y eficacia de cualquier profesión e incluso la atmósfera cordial hace que los ejecutantes combatan el ausentismo. Las exigencias artísticas ante el trabajo colectivo derivan del estado anímico y físico de la creación. Tanta insistencia de Stanislavsky puede ser molesta y hasta obvia; el objetivo de la ética teatral radica en eliminar las causas capaces de enfriar **esa pasión: "Protege tu teatro libre de todo cuanto sea negativo o malo"**⁴⁸.

El entusiasmo y la tendencia de la voluntad creativa son tan fáciles de perderse que impiden la concentración. La disciplina colectiva tiene su inicio en la disciplina individual, cada actor es responsable de su estado anímico, físico e intelectual. La atmósfera teatral será sana si sus implicados la quieren mantener de esta manera. El respeto y la autoridad se fomentan por medio del ejemplo propio. Todo esto constituye una base imprescindible para ser un buen profesional actual del teatro. Ya se pasó la época del autodidacta, el meritorio o el que todo lo aprendía directamente en los escenarios.

El reconocimiento del autocontrol y calma son las condiciones más importantes para un trabajo creativo el cual debe enraizarse profundamente en la conciencia del artista. Para fomentar esta conciencia laboral es necesario recurrir al ejercicio de la evaluación antes de entrar a un montaje y al término del ciclo creativo. Reconocer con firmeza las habilidades que han sido explotadas y enunciar el aprendizaje adquirido- sean positivos o negativos- se hará un hábito personal que mejorará nuestras actitud

⁴⁸ STANISLAVSKY, Constantin, *Ética y disciplina, método de acciones físicas (propedéutica del actor)*, 2da. Ed. México, Editorial Escenología a.c , 1994, p.18

profesional. De igual forma mantener la convicción de modificar, plantear, inventar o reinventar lo necesario para retroalimentar la fuerza creadora.

La libertad de interpretación y creación artística, parecen ser sinónimo de omisión a la autoevaluación. Aunque, la autoevaluación constante del actor, debe ser una actividad que le brinde conciencia con respecto a su función laboral. De esta manera, se evitarían muchos hábitos arraigados por el descuido personal y sobre todo por la falta de retroalimentación meramente personal.

El ser profesionales dignos representa la excelencia, gravedad, decoro que tiene la persona y el respeto consigo mismo.

I.4.2. Problemática de los actores a la falta de ética profesional en el grupo de trabajo

Hemos analizado el efecto que causa el actor en el teatro individualmente. Si a esto le sumamos que el efecto teatral se produce en equipo y a su vez, cada persona aporta hábitos y funciones dentro de el; encontraremos que el trabajo en grupo es la suma de cada factor ético de los relacionados.

Para ejemplificar esta suma de factores utilizaremos como referencia al actor indisciplinado que antes de aportar su saber, primero infecta al grupo por medio de las actitudes. Es decir, este actor comete incidencias y exclusividades que en suma permite que los otros reaccionen a dichos hábitos. Si vamos incrementando las incidencias, entonces resultará difícil e incluso forzoso realizar el efecto teatral. En realidad, son razones externas para el teatro, sin embargo, tan presentes, constantes y reales en la labor cotidiana que con el tiempo uno se va acostumbrando a las incidencias.

Comenzaremos a partir de que los códigos de ética en el aula, los montajes, las compañías teatrales son raramente escritos o institucionalizados. Por lo general, son conocimientos entre líneas. Los códigos intrínsecos se accionan a partir de la ética que cada individuo, que funge como director o maestro ejerce personalmente. Sin embargo, hemos analizado que los juicios de valores tienen fundamentación a partir de

la cultura y procedencia de cada individuo; por lo tanto, creer de forma general que todos los individuos dan por hecho el bien y el mal a partir de uno mismo, es una locura egocéntrica que recae en la omisión de estratos, condiciones y costumbres de otros. La diversidad es compleja en el trabajo artístico y respetable. Por lo tanto, el actor se enfrenta a un código ético simulado o "apalabrado".

En el teatro no existe disciplina como un modelo formal para el actor ni para el director. Así cada director, maestro de taller e incluso los productores asumen sus propias reglas según se presentan las incidencias. Grotowsky mencionó en una entrevista que: "*Las normas se van marcando según las eventualidades*"⁴⁹ Sin embargo, ¿Por qué esperar a que ocurran las incidencias? Desgraciadamente lo que se piensa y no se dice, lejos de ser una herramienta se vuelve un problema. Pareciera que el actor debe adivinar lo que la autoridad desea y viceversa. No son relaciones de fuerza. Ni siquiera deben ser antagónicas, al contrario, son un punto de unión para la reflexión, el cuestionamiento, con una mezcla de rigor y de flexibilidad en la formación del efecto teatral.

El código de ética para el trabajo debe contener explícitamente la sanción a cada postulado, siendo claro y eficiente para todos los involucrados. Cada grupo de trabajo debe mantener su propio reglamento interno y organigrama el cual no prive la creatividad de ningún intérprete. De nada sirve tener una serie de normativas si no se aplican. La amenaza constante lleva a la arbitrariedad y al desorden. Y la excepción continua propicia el caos.

El actor como ya hemos analizado previamente es una persona que segmenta mucha información. Por lo tanto, en equipo, cae en una serie de hábitos que transgreden el trabajo en equipo, como hacer equipos amistosos dentro de los grupos teatrales.

Actualmente, entre los actores se presenta el mesianismo cuando hablan de las escuelas teatrales defendiendo teorías, métodos hasta convertirse en una lucha de

⁴⁹ BRAMBILLA, Raúl, *Presencia de Jerzy Grotowsky*, Cuadernos de picadero, Instituto Nacional de teatro, Buenos Aires, Año II, Vol. 5, Marzo 2005, 68 p.

personalidades; incluso defendiendo a los maestros del teatro de los cuales son o fueron –obviamente- fieles discípulos, hasta llegar a acaloradas discusiones que lo único que logran es segmentar pequeños grupos a partir del equipo inicial. Es bueno tener preferencias por los métodos, sin embargo ese tipo de rencillas se pueden llevar en un café y no en una lectura de mesa y mucho menos en un foro.

He encontrado a compañeros defendiendo a capa y espada las lecciones de personalidades como Luis de Tavira, José Luis Ibañez, Martín Acosta (por mencionar los que me vienen a la mente) como si los maestros se hallaran en disputa o en divergencia entre ellos mismos. La necesidad del rigor materno o paterno dentro del trabajo seguirá siendo un paradigma cultural que Samuel Ramos menciona en *La filosofía de la vida artística* como al mexicano necesitado de guía para su desarrollo. Buscamos siempre un maestro para mantener nuestro aprendizaje constante y firme. Las teorías no deben estar en divergencia, la finalidad es la misma: crear el efecto teatral. De igual manera no son mejores los actores de La Casa del Teatro o los de la Facultad de Filosofía y Letras o los de La Casa Azul o los de la ENAT entre otras escuelas teatrales.

El teatro en México en realidad no está segmentado, son algunos actores los que han creado esa lucha de poderío intelectual absurdo que hace que los grupos de trabajo se tornen pequeños segmentos dentro de una comunidad, ya de por sí pequeña. La ética para el actor en México se debe fundamentar por el servicio de calidad para el público, para el teatro y para las personas que trabajan con él.

Lo que comienza como un clamor de pasillo se vuelve una postura social. Del mismo modo, lo que fomenta un solo actor recae después en influencia indirecta en los grupos de trabajo, generando efectos grandes. Por eso, es importante formar correctamente a los futuros actores para evitar estos hechos que comenzaron por actitudes personales hasta convertirse en problemas de segmento artístico.

Conclusión

El arte teatral por ser un oficio depende del aprendizaje que se traspasa de maestro a alumno y se involucra con la ética, la pedagogía y la didáctica simultáneamente compartiendo los fines artísticos con la estética.

La ética profesional para el artista teatral se relaciona con la búsqueda de la conciencia responsable en el ejercicio del individuo que profesa el arte teatral como especialidad que aporta sustento y desarrollo.

El peligro de la ética para el actor se presenta cuando la normatividad se vuelve poco práctica y estática. La normatividad se aprecia como autoritarismo, si los valores adquiridos en casa fueron fundamentados como régimen único debilitando el enriquecimiento fuera del núcleo familiar. Por ello, la forma de mantener a la ética como flexible, cambiante e interesante es a partir de la aportación que cada individuo realiza con su propia personalidad e historia. Cada profesión mantiene su propio sistema de acuerdos para el fin de la práctica. La ética en el teatro y para el teatro es tan intrínseca que la percibimos como obvia. Sin embargo, una vez que hacemos conciente la ética para el actor, a partir de nosotros mismos, los involucrados mantienen los acuerdos bajo los mismos preceptos logrando el principio **del "uno colectivo"**.

El actor debe poseer arte y ética profesional como todo oficio que se practica en sociedad, por lo tanto, no es una labor de convencimiento. Realizar el trabajo artístico con ética es una obligación. La ética teatral es la que mantiene acuerdos en concordancia con la naturaleza, carácter y propiedades de la voluntad creativa y el talento. A su vez, aporta respuestas específicas e incremento de conocimientos para la estética. Sin embargo, existen posturas que se contraponen a la ética por la confusión entre la libertad con el libertinaje. Como hemos mencionado las posturas y las características del individuo como personaje social son diversas e innumerables por lo tanto, la ética no se puede ejercer de forma homogénea o lineal, sino de manera cambiante, diversa y estratégica. La profesión y la funcionalidad de la misma evaluará y determinará los acuerdos necesarios según la importancia de los estatutos que en tiempo y forma deberán ser accionados.

Observamos que la burocracia y la neurosis laboral surgen a partir de los **compromisos forzados por "cumplir" más que por "querer", con ésto me refiero al** placer que uno desarrolla por hacer su labor. Por lo tanto, sabemos que el peor camino que alguien puede elegir es laborar en una profesión que no le agrada, o bien, la ejerce sin poseer los conocimientos y habilidades propicias. Este proceso de elección y prueba en el teatro comienza en el aula. Por lo tanto, el mismo estudiante determinará si ha elegido la profesión por medio del arte y suponemos que encuentre la finalidad vital al ofrecer por medio de su trabajo un servicio social. Una vez que el camino del que se prepara como actor es el indicado, debemos fomentar la ética para que encuentre en el proceso artístico la vía de comunicación con sus compañeros y alternos. Es indispensable fomentar en la comunidad teatral una actitud sana y dispuesta, lejos del protagonismo y comprender que la competencia legítima es un mal cultural que se presenta en todas las profesiones en México, sin embargo, a diferencia de estas, en el teatro debemos erradicarla debido a que este quehacer acciona sobre el trabajo en equipo. A cambio de este mal cultural, es preciso fomentar la autoevaluación constante para que el actor determine las circunstancias que requiere para desempeñar favorablemente su oficio sin interrumpir el proceso creativo de otro.

En realidad el segmento actoral en México es pequeño a comparación de los índices de egresados en carreras científicas o técnicas, por lo tanto, será más fácil encontrarse con un compañero de aula o de un montaje anterior. De esta forma nos daremos cuenta que el comportamiento personal forma parte la calidad del trabajo en la profesión ante la comunidad y en cierta manera nos garantiza que nos vuelvan a llamar o que dejen de hacerlo. Será importante aprender a trabajar con compañeros que divergen con nuestras costumbres e incluso adaptarse sin involucrar, modificar o intentar modificar la vida personal propia y la de otros.

El deber surge como resultado de la educación conciente que, a su vez, nos orienta hacia la dignidad. La dignidad es la excelencia que se cultiva; la autoestima que adquiere la máxima satisfacción en la nobleza que se comparte con los demás. El deber individual se descubre racionalmente en la educación, y florece a través de la dignidad que se practica y comparte en la comunidad. Es decir, la profesión debe ser una expresión social de la dignidad de la persona que la practica.

La ética profesional accionará en el actor reconociendo que el sujeto es capaz de generar nuevos conocimientos, así como incrementarlos fomentando la actualización

constante. Partiendo de un rasgo individual y contando con un método que le haga corresponder y acceder al reconocimiento social. En el sentido práctico esto obedece a la actualización de conocimientos que cualquier profesión demanda. No es lo mismo ser ingeniero mecánico de los años sesenta y seguir ejerciendo los conocimientos en la actualidad. Así mismo, el actor debe comprometerse a incrementar su acervo cultural con la regularidad que la sociedad demande estando en el entendido de que ésta cambia generación tras generación. Según mi punto de vista el reconocimiento social se incrementará hacia el gremio teatral a medida que el actor lo enaltezca primeramente de forma individual para posteriormente accionar la ética colectiva. Esto se logrará adquiriendo conocimientos que lo mantengan actualizado sin temer al rechazo o a la envidia profesional.

II. DISCIPLINA TEATRAL DESDE EL AULA HASTA EL DESARROLLO PROFESIONAL DEL ACTOR

II.1. Definición de disciplina teatral

Para Juan Amós Comenio “*Lo que está ordenado conserva su estado y existencia mientras mantiene una estructura*”⁵⁰. Si ésto falta desfallece, se arruina, se cae. Múltiples ejemplos de la naturaleza de las artes lo prueban. Por ejemplo, ¿Qué hace que el cuerpo del artista sea un órgano capaz de infinitas acciones aún sin estar dotado de instrumentos infinitos? es decir, con los pocos miembros de que se conforma pueda ejecutar obras de admirable variedad sin que falte algo. Es el resultado de la proporción y cuidado de los miembros entre sí como en conjunto. De un modo evidente se demuestra que todas las cosas dependen de un orden y a su vez, del equilibrio con el desorden.

Las distinciones que hay con respecto al orden y el desorden, lo regular y lo irregular en las formas y estructuras en el arte, son conceptos de gran interés para nuestro objeto de estudio en la distinción de las relaciones, diferencias y similitudes de los elementos entre las disciplinas artísticas.

De la misma forma, la organización en el arte de aprender teatro no requiere de otra cosa más que una ingeniosa distribución del tiempo, los objetos didácticos y el método. Si logramos conseguir la distribución, no será difícil enseñar arte teatral posteriormente. Tomando en cuenta que los egresados tienen como alternativa transmitir conocimientos por medio de la docencia. El orden nos dará constancia y resultados.

Por lo tanto, entendemos como disciplina a la capacidad de organizar y enfocar los esfuerzos en conseguir un fin determinado. De otra manera, el sentido de la disciplina es desarrollar el carácter y el comportamiento de un individuo para conseguir habilidades por medio de la destreza, que se caracteriza por la calidad óptima en alguna labor.

⁵⁰ COMENIO, Juan Amós, *La didáctica magna*, 14ª edición, México, Porrúa, 2004, p. 49.

Apoyándonos de la etimología, entendemos que la disciplina hace referencia a la instrucción dada a un discípulo. Es decir, la acepción que preserva el sentido de la palabra original en latín *discere* corresponde a aprender.

Es importante mencionar que debido a la carga histórica del siglo XIX, existe una connotación errónea de la disciplina en donde más que una actividad de proceso y desarrollo personal se ejercía en el sistema ideológico y educativo, por medio del control desmedido, la amenaza de los golpes y la fuerza bruta. Por lo tanto, disciplina en concepto es también reconocida por la rigidez de un sistema cultural, educativo y hasta militar.

Para este estudio es importante nombrar esta acepción, ya que dependiendo al valor del concepto es como se harán los juicios de valor entre la disciplina como un método y la disciplina como la justificación de control en la actividad teatral. **Por lo tanto, será importante diferenciar los conceptos 'orden' y 'control', así mismo 'bueno' y 'malo' como conceptos morales. Este trabajo propone acercarse al actor a la disciplina** como finalidad activa del trabajo en equipo, en lugar de ahuyentarlo por medio de los manifiestos autoritarios.

En lo correspondiente a la disciplina para el actor, debemos aclarar que ésta se encuentra lejos del sentido de control y fuerza sobre el quehacer en el arte. De esta manera, la disciplina es la actividad constante, que en conjunto con el esfuerzo, la motivación, el interés y la metodología realizan un fin basado en un planteamiento previo. La disciplina por ser un conocimiento se difunde a través del aprendizaje y esta ligado a las teorías filosóficas. La disciplina se ubica también dentro del concepto: entrenamiento personal. Y en el caso específico del teatro, encontraremos que disciplina se vincula con el *método de acciones físicas*⁵¹, como procedimiento y cuidado en el cuerpo como herramienta directa por la cual realiza su oficio.

La metodología la definiremos como el camino para el estudio, es decir, el orden de pasos para realizar una investigación y, a su vez, documentar los procesos adquiridos en una actividad definida. Por lo tanto, entendemos que la metodología es un proceso, y no, un suceso para lograr fines inmediatos. Se requiere tiempo y observación de los resultados. En resumen son el conjunto de métodos y análisis que se rigen en una investigación científica, artística, humanista o en una exposición doctrinal. El teatro como propuesta artística, humanista e incluso para algunos doctrinal, se sustenta en métodos para su ejecución. En realidad, son pocos los

⁵¹ Constantin Stanislavski se refiere al Método de Acciones Físicas (MAF) como a la disciplina corporal que el actor debe conocer como herramientas para la creación del personaje y también, el conjunto de hábitos personales que debe tomar en cuenta para el cuidado personal.

métodos escritos, ya que el teatro históricamente ha sido más practicado que analizado.

Pareciera que el teatro se manifiesta a través de la libertad de expresión en todos los sentidos. Esto es real si comprendemos que la libertad le pertenece a la calidad humana, mientras que dicha libertad no se confunda con el libertinaje. La libertad es una virtud, mientras que el libertinaje es una postura *distópica*.⁵² Sin embargo, las propuestas que parecieran omitir los códigos de conducta debido a la propuesta liberal que ejercen debido a su expresión, mantienen estatutos que se plantean en los manifiestos. Recordemos la propuesta del *surrealismo* de André Bretón, y pareciera que no existe ninguna demanda o compromiso para su ejercicio. Sin embargo; el mismo Bretón demarcó su propio código por medio del manifiesto y después, lo fue modificando según sus propias expectativas. Con esto, queremos apuntar que la metodología y la disciplina son flexibles y mutables, y por supuesto, perecederas.

La disciplina y la ética se complementan en la acción práctica, siendo la disciplina quien aporta el ejercicio práctico de un método y la ética analiza el comportamiento de los ejecutantes.

La práctica requiere de constancia, y para ello se requiere de una atmósfera adecuada en el individuo, garantizando seguridad y estabilidad. Después, a través de la disciplina y la ética se pretende que el aprendizaje sea significativo.

Por otra parte, la disciplina y la praxis se complementan en el proceso por el cual una teoría o lección se transforma en parte de la experiencia vivida. Mientras, que una lección es solamente absorbida a nivel intelectual en el aula, las ideas son experimentadas y comprobadas en el mundo real, seguidas de una contemplación reflexiva. Los conceptos abstractos se conectan con la realidad vivida cobrando significado y es la disciplina la que aportará orden y forma a la praxis en el proceso de aprendizaje, dándole un enfoque y análisis.

A grandes rasgos, la disciplina para el teatro es la que aporta el orden y la forma en las teorías teatrales. Sin embargo, el teatro no cuenta con una metodología específica y universal en la disciplina del actor. Esto es bueno, en cierta parte, porque

⁵² De acuerdo al *Oxford English Dictionary*, el término fue acuñado a finales del siglo XIX por John Stuart Mill, quien también empleaba el sinónimo *cacotopía*. Ambas palabras se basaron en el término *utopía*, acuñada por Tomás Moro como *ou-topía* o *lugar que no existe*, normalmente descrito en términos de una sociedad perfecta o ideal. De ahí, entonces, se deriva *distopía*, como una *utopía negativa* donde la realidad transcurre en términos antitéticos a los de una sociedad ideal. Comúnmente, la diferencia entre *utopía* y *distopía* depende del punto de vista del autor de la obra o, en algunos casos, de la recepción del propio lector, que juzgue el contexto descrito como deseable o indeseable. Distópica se le llama a la utopía perversa, donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal. (Cfr.:LARROYO, *Íbid.*, p.126)

generalizar una estructura que se basa a partir de las tendencias, las emociones y la corporalidad, pretendería que el actor es un objeto con poca flexibilidad al cambio.

En la propia naturaleza del fenómeno artístico, encontramos que el teatro se ha analizado y criticado en forma de anecdotario; a partir de las necesidades y la solución de problemas que se presentan en el camino del mismo quehacer, sin embargo, la metodología teatral formal es escasa a comparación de la cantidad de teatro que encuentra respuestas disciplinarias a través de la experimentación.

El legado de las bitácoras de Stanislavsky, y las críticas y reformas al trabajo del mismo por parte de Grotowsky nos aportan la teoría teatral que se fundamenta por la práctica, la experiencia, el ensayo y el error de los talleres documentados por los mismos. Desde la teoría teatral observaremos que es imposible prescindir de la anécdota en el aprendizaje.

Considerando que el teatro es complejo en su praxis debido a la multidiscipliplina podemos decir que la peculiaridad de la disciplina radicará en la adaptación de la teoría en la especificidad del área. El actor se encuentra involucrado con la dirección, la escenografía, la producción y la dramaturgia, por lo tanto la investigación y la propuesta metodológica se diversifica según los intereses. Desde que el teatro establece conexiones con otros ámbitos de la vida social, instaura colaboraciones con otros espacios discursivos, reconoce vecindades con otros apartados del campo artístico, cita, manipula, utiliza y modifica otras áreas de la comunicación; pues todo esto lo hace desde su ámbito concreto de saber, preservando su individualidad.

Para el artista teatral la práctica implica realizar como actor y ver como espectador, antecede también la práctica de enseñar a hacer teatro a los protagonistas del suceso escénico. El teatro como disciplina artística se sucede en esferas no académicas, y el grupo de comediantes antecedió al grupo de estudiantes para cómicos. El teatro es, además, un saber específico: se inscribe en una esfera de conocimientos, habilidades y sensibilidades precisas que configuran un universo finito y concreto, que conforman su ámbito particular de acción.

Esta comprobación podría llevar al supuesto que dada su concreción y especificidad, sea fácilmente transferible, sea fácilmente legable y en últimas sea fácilmente enseñable. Pero además de específico el teatro es un saber mutable, cambiante, móvil, escurridizo y sobre todo: perecedero.

La pretensión de unificar al teatro empieza a diluirse en la medida en que, a pesar de su propio ser y del saber específico, reconocemos su condición mutante y su estigma de perecedero: el teatro es disperso en todos los ámbitos en los que se

desenvuelve la vida social. La disciplina teatral siempre será una propuesta abierta. Y sobre todo un código en donde los involucrados se comprometen a través de sus cualidades, habilidades, pretensiones y sobre todo intereses.

La disciplina en el teatro debe fundamentarse principalmente en la ética personal y después manifestarse en el ejercicio colectivo. A final de cuentas disciplinarse **obedece a aprender o "aprehender" una enseñanza, iniciarse en el ejercicio de una actividad, profesar un saber y de esta manera realizar profesionalmente este legado.**

II.1.1 El código disciplinario personal del actor

"La práctica de la ética y la disciplina en la vida de un actor se hace evidente al ser un problema de método". Gabriel Fragoso

Coinciden en algo la Filosofía y el Teatro; el filósofo y el actor, y es precisamente en la dificultad que existe para definirlos. En el mejor de los casos, la definición surge de sus opuestos: la sofística y la industria del entretenimiento, el teatro y la argumentación amateur; aquellos que simulan ser actores y filósofos pero no dejan de ser meras simulaciones. De la misma forma que no todo el que argumenta es filósofo, no todo el que se para en un escenario es un actor. La diferencia crucial, ya anunciada por Sócrates y Platón, no se encuentra en el plano externo, pues a simple vista el filósofo y el sofista, el comediante vanidoso y el actor pueden confundirse. De ahí la dificultad para encontrar una definición.

La mejor definición que podemos obtener para el actor y el teatro, serán las reflexiones acerca de la experiencia de actuar y de vivir el teatro, pues al igual que la filosofía, el teatro es un acto vital, una manera de ver el mundo, una manera de conducir la vida y manifestarse en la representación.

El teatro parece ser, en este sentido, el doble de la filosofía, porque también se pregunta acerca de la vida, porque formula respuestas y porque tiene que ganarse su lugar frente a lo que parece igual pero es muy distinto bajo la apariencia. La pregunta que el teatro tiene por la vida, la pregunta en la que los actores se zambullen para crear sus personajes, coincide con la pregunta de la Ética acerca de ¿cómo vivir?, pues la vida nos exige una postura ante el terreno filosófico y posteriormente en la representación.

Stanislavsky y Eugenio Barba coinciden con Aristóteles en la necesidad de crear hábitos formativos en los actores. Es decir, usar el *ethos* en dos vías; la primera será aquella decisión conciente como inicio de la transformación y la segunda variante, será incorporar hábitos al comportamiento inconciente del actor. Es decir, dejar al actor listo para que la vida pase a través de él en cualquier situación, aún si tiene la mente ocupada en otra cosa.

Lo inconciente para el actor es importante; porque daña o facilita las cosas; el ejecutante escénico está obligado a incorporar en sí nuevos hábitos que le permitan desarrollar fácilmente su trabajo: crear vida a través de la vida misma. Lo que hace un actor al crear un personaje no es crear mera ficción. Podemos decir, que es la apertura de un mundo aparte al suyo y a su vez, la posibilidad de que suceda aquello que en Filosofía llamamos de manera casi mágica "el acaecimiento del ser"⁵³

La ética del actor tendrá que incluir lo que conoce de sí mismo como individuo, pero también lo que desconoce. Para ello, recurre a la observación, el análisis y la investigación. Es cierto que un actor que no esta en formación esta en deformación.

Stanislavsky menciona que un actor no puede entrar a escena con ***"los zapatos sucios, es esencial sacudir el polvo y la suciedad antes de entrar"***⁵⁴. Para ello, no habrá otro camino que conocerse así mismo para después ejercitar la autodisciplina. Con esto, quiere decir, que el actor no puede permitirse arruinar el trabajo de otros por sus contingencias personales, prejuicios o sencillamente la falta de formación académica.

Evidentemente, la disciplina actúa en conjunto con la ética del individuo actor.

Es decir, el intérprete primero se analiza individualmente, evalúa su propio ego y posteriormente, se pretende que sea meticuloso en su propio comportamiento. Después, según su propio juicio, recurrirá a la praxis por medio del método físico, mental, espiritual o social que le parezca conveniente. A grandes rasgos, el análisis concienzudo sería el primer indicio de disciplina personal para el individuo que estudia actuación.

⁵³ “Desde el acaecimiento como apropiación; ha resultado procedente pensar el ser sin referencia a la relación del ser a lo ente. Pensar el ser sin lo ente quiere decir: pensar el ser sin referencia a la metafísica. Tal referencia continúa siendo también dominante en la intención de superar la metafísica. De ahí que convenga desistir de ese superar y abandonar la metafísica a sí misma. Si sigue siendo necesaria una superación, ésta concierne entonces a ese pensamiento que se compromete propiamente en, desde y hacia el acaecimiento apropiador, para decirlo” (Cfr.:HEIDEGGER, Martin, *Tiempo y Ser*, Ed. Escuela de Filosofía ARCIS, 1962, p.12.)

⁵⁴ STANISLAVSKY, Constantin, *Ética y disciplina, método de acciones físicas (propedéutica del actor)*, 2da. Ed. México, Editorial Escenología A.C., 1994, p. 18.

La disciplina para el actor puede manifestarse de dos maneras; primero como el ejercicio constante para el desarrollo de habilidades por medio del ensayo, el entrenamiento y el repaso (acciones físicas) y la segunda, como el análisis acerca de los hábitos que rigen su conducta ante los componentes teatrales.

Primeramente, debemos tener en cuenta que la disciplina se ejerce como unidad integradora de conocimientos y habilidades para el actor. Y posteriormente, este mismo conocimiento protege al individuo en su quehacer.

En la disciplina como en los códigos éticos existen demandas o estatutos cuyas acciones son internas y externas. Algunas demandas pueden manifestarse tan obvias que causan ofensa al sentido común. Sin embargo, partimos de que lo que se da por implícito no siempre llega a la realización sino al mal entendido.

Precisamente a causa del rechazo a lo que parece obvio; recurrimos al siguiente ejemplo ético-disciplinario: **"No matarás"**; Parece evidente que este postulado se ejerce desde el principio de preservar la vida, tanto filosófica, religiosa y legalmente en cada individuo que vive bajo este precepto. Por lo tanto, reconocemos que al violentarla, se ejercerán las leyes de la sociedad, las leyes religiosas y las leyes morales para quien lo realice. Sin embargo, ¿qué pasa con el siguiente ejemplo?: **"Serás puntual"**. Primeramente, localizamos de donde surge este estatuto, si obedece a las necesidades del trabajo, la escuela, la familia, la sociedad. Una vez que sabemos la procedencia - y si nos interesa formar parte del segmento social que estipula - entonces recurrimos a la elección. Nos damos cuenta que la ética tiene prioridades en la atención de las necesidades sociales, como el primer postulado que nos pertenece a todos los que pretenden conservar y preservar la vida. Sin embargo, el segundo ejemplo, se refiere al trabajo. En la tabla jerárquica de los postulados éticos también existen actos que se dejan a la elección del individuo.

Con esto observaremos que en la claridad de la demanda disciplinaria se encuentra la sanción y por medio del libre albedrío accionamos. Toda estructura social se rige por medio del código disciplinario, aunque en ocasiones –como el arte- sea intrínseco. Cuando el código disciplinario carece de valor o claridad en sus estatutos, sucede que el discurso se justifica o se adapta a capricho y conveniencia de los involucrados.

La poca acción de la sanción recae en el desorden, cuya explicación se muestra en este ejemplo; imaginemos que un día llegamos tarde a un ensayo general. Para sorpresa nuestra: no pasa nada. Nadie se encarga de hacer conciente la falta y por ello, tampoco se recurre a la explicación. El ser humano por naturaleza pone a prueba

los ejercicios de la autoridad y de esta forma tan simple se reincide la cantidad de veces que la autoridad no accione sobre la persona que ejecuta. Pudiera parecer, que a algunos compañeros les molesta la situación, sin embargo, no pasa a mayores pues sólo obedecemos y atendemos a la autoridad pertinente. La molestia en terceros es algo que no importa. El resultado es que tampoco pasa nada. Entonces, quiere decir, que ese estatuto no es claro en la acción de la sanción.

Cuando la acción tiene claridad, sucede que no hay espacio para la duda o la mala información a la consecuencia. Ahora el **estatuto dice**: "*Serás puntual, de caso contrario no subes a escena*". La **indicación** esta directamente dirigida a un segmento actoral con su respectiva sanción. No estamos mandando a ningún actor a la cárcel, ni tampoco lo excomulgamos de ninguna religión. Lo que sucede, -por obvio que parezca- es que accionamos la sanción a las personas indicadas. De modo que las asociaciones, comunidades y segmentos que se unen con un fin específico siguen códigos de conducta, lo que es una atrocidad es que sabiéndolo, esperemos a que nos lo recuerden por medio del juego de la trasgresión a la autoridad.

La claridad para accionar la disciplina, dependerá del nivel de representación en el cual se encuentre el actor. La disciplina del actor entonces debe regir sobre sus estados operativos. Es decir, en el plano personal, el físico y laboral que a su vez, acciona sobre el código colectivo teatral. Estos planos del actor los explicaremos de la siguiente forma:

1. Ser: el actor es un humano con necesidades
2. Estar: el actor esta realizando la representación de otro ser que no es él
3. Realizar: en el trabajo intelectual y emocional el actor interactúa con otros.

El psicoanálisis, la filosofía y la sociología, mencionan que a partir de que un individuo observa en sí mismo el error repetitivo, entonces surge el deseo de modificarlo si éste le causa problema. La apertura surge de la visión que el mismo involucrado reconoce.

El teatro no es psicoanálisis. Aunque la representación sirva para los procesos terapéuticos del psicodrama y varias alternativas, este trabajo esta fundamentado en el teatro como quehacer artístico. El teatro se apoya del autoanálisis e incluso se fundamenta en la representación de lo que éticamente no es socialmente aceptable, como recurso de la provocación y también como una herramienta docente.

Mientras más fuerza e insistencia le demos a las costumbres dañinas en el comportamiento del actor; parece que más fomentamos el deseo de conservarlas; es

la lucha constante e injustificada por no acatar estatutos que nosotros mismos establecemos. Cabe mencionar que la obediencia se confunde con sumisión. Por ello, sabemos que ningún artista se considera obediente, por lo tanto, solicitar disponibilidad y disciplina puede conceptualizar a éste como un esclavo o un sometido. Los hábitos son aprendidos a partir del uso de conceptos y se pueden cambiar, siempre y cuando sea una elección personal, libre y conciente.

En resumen, como artistas, estamos negados a la rutina, al análisis crítico y a la disciplina **impuesta por "otro" que no seamos nosotros**. Probablemente se deba a que la rutina en concepto, nos ofrece la posibilidad remota de mecanizar el trabajo creativo. Sin embargo, está comprobado que sin rutina o sin ensayos el actor se arriesga a basarse en la intuición y en las ocurrencias superficiales.

Hemos mencionado anteriormente con relación a la ética que modificar hábitos y costumbres resultan una ruptura con la familia y/o la vida personal, sin embargo, evocando a la justicia racional podemos decir que esto le corresponde a la calidad de conceptos que cada persona adquiere dentro del mismo núcleo. Por su parte, en la disciplina artística, se presentan casos drásticos en donde el código disciplinario hace que el actor abandone las aulas, los montajes y las relaciones con los compañeros debido a la contraposición con los conceptos aprendidos en casa y luego divergentes en la vida profesional.

Será importante profundizar desde el aula, las expectativas que se tienen para los egresados y hacer explícito el perfil del estudiante teatral, reiterando que es un trabajo constante y conciente. En otras actividades artísticas la disciplina se presenta con rigor individual, pero en el caso del teatro es fundamental la identificación de uno mismo para los demás y viceversa.

Apoyándonos del análisis psicológico, especificamos que la creatividad se distingue entre creatividad primaria y creatividad secundaria, diferenciadas como las fases de la inspiración, y la de su desarrollo y proceso de elaboración. Ejemplo de esta actitud, On Kawara pintando sus cuadros *Today* fechados el mismo día que los realiza. Chuck Close, en un acto de performance, realiza sus obras de puntos con los que conforma asombrosos retratos figurativos. El propio artista afirma: *"Tener una rutina, el saber qué hacer me da un sentido de libertad y me aleja de volverme loco. Es tranquilizante"*.

Así como el pintor realiza bocetos para entrenamiento de la imaginación, el músico revisa diariamente la técnica tocando el instrumento las horas necesarias, el

bailarán, por su parte, realiza los ejercicios de barra cuantas veces al día le sean útiles; suponemos que el actor realiza las actividades correspondientes a la dicción, expresión corporal, memorización del texto, lectura en voz alta, baile, canto, acrobacia, **etcétera... todo aquello que se compromete al quehacer actoral. Sin embargo, el actor** estudia sólo si tiene una función, un proyecto en puerta, un ensayo o cuando por medio de la docencia (debería) perfecciona su quehacer.

La disciplina actoral se puede entender como un régimen concienzudo y personal que cada individuo es libre de elegir, teniendo como finalidad la búsqueda de la perfección en la técnica. Sin embargo, esa conciencia disciplinaria en el actor actual es deficiente o nula. Sin pretender generalizar los egresados en actuación de las últimas generaciones son menos disciplinados, a partir de la experiencia propia en montajes con compañeros de la facultad, de la Escuela Nacional de Arte Teatral y La casa azul. Esto también recae en la influencia cultural del país actualmente.

En el mejor de los casos, la disciplina individual se ampara del régimen que sustenta la vida académica. Nótese como los estudiantes de teatro se mantienen en forma física óptima mientras se encuentran dentro del periodo escolar, una vez llegadas las vacaciones; después del tiempo de reposo, los cuerpos delatan al ejecutante por presentarse acartonados e incluso la destreza mental se manifiesta lenta a la lectura y la memorización. Para el docente que reanuda la actividad física del actor resulta un doble esfuerzo pues debe retomar las acciones por medio de la disciplina hasta agilizar de nuevo la actitud y el proceso corporal como mental de acuerdo al aprendizaje previo. Lamentablemente existe una ruptura significativa entre un ciclo y otro. Si a este hecho le sumamos que el cambio de directriz se manifiesta habitualmente, entonces sabemos que el proceso disciplinario no presenta una continuidad en el actor desde la praxis. Los actores que cuentan con tiempo libre, en realidad lo entienden como eso: reposo, "no hacer nada".

La disciplina completa en el arte abarca la síntesis y el análisis. Los ejercicios sintéticos deben ir antes que los analíticos. Abordaremos sistemáticamente el aprendizaje teórico y práctico que el actor requiere para la disciplina en su desarrollo profesional:

a) El Individuo-el actor: el conocimiento de sí mismo, la particularidad en el individuo y el actor, relación del hombre con el medio: formas de relación, el manejo de los sentidos, el trabajo con los sentidos como base para el conocimiento personal, cuidado y entrenamiento personal.

b) Las habilidades del actor: la interrelación con el tiempo y el espacio, solución de problemas en escena, la espontaneidad, lógica y contexto dramático, definición del objeto teatral, las acciones físicas y la memoria sensorial.

c) El desarrollo de las habilidades del actor en conjunto: trabajo en equipo, código de ética en el trabajo, puntualidad, cuidado y manejo del espacio teatral y por último la dirección como proceso en el actor.

La disciplina individual para el actor debe contemplar el área de mayor trabajo para él. Es decir, si una persona sufre con la memorización del texto, entonces, lo ideal es que busque diariamente herramientas con las cuales pueda fortalecer el área de oportunidad ante sí mismo. Para llegar a este análisis es preciso que el actor tenga la disposición de ejercer para él la evaluación conciente.

La fundamentación de la disciplina para el actor comienza por la autoevaluación constante y fría a partir de la ejecución personal en la práctica. De esta manera nos aportará una idea acerca de las necesidades que se deban modificar, experimentar y ejercer con ahínco y continuidad. Para esta labor nos podemos auxiliar de la bitácora propuesta por Stanislavsky.

La bitácora por su parte, es más que un anecdotario del proceso para el ensayo, la escena y posteriormente la función, por lo tanto, el escrito va indicando a ciencia cierta las necesidades a trabajar y a valorar. Resulta importante hacer conciencia sobre la responsabilidad que adquirimos al escribir estas experiencias didácticas y formativas. En el terreno personal del actor, la bitácora ejerce un primer enfrentamiento serio de la intuición con la forma, de la voluntad con el cuerpo, de la imaginación con la disciplina del ejercicio, de las experiencias con los bloqueos y las limitaciones tanto físicas como psíquicas. A nivel interpretativo es partir de la libertad de la imaginación que se va acotando el resultado en función a la comunicación corporal y verbal, y la veracidad de estas situaciones. A final de cuentas, la bitácora es un instrumento formativo que proporciona al actor la toma de repuestas entre la cotidianidad y la naturalidad, entre la energía cotidiana y la energía escénica, entre la verdad personal y la verdad pública, entre la espontaneidad y la disciplina.

Debemos aclarar, que la bitácora es herramienta material de análisis evitando hacer de estos escritos un diario íntimo condescendiente que apoye los errores del actor como justificación de la vida privada, y que el conciente también tiene sus jugarretas con el ego que en cierta manera se opone a los cambios que atenten sobre la comodidad de lo conocido. La bitácora es la interpretación de hechos reales, errores,

fallas de comportamiento, angustias y dudas en uno mismo. Es decir, lo óptimo es capturar los tres niveles concientes del actor: ser, estar y realizar. Lo que favorece y lo que se opone a los resultados esperados.

En la experiencia con alumnos de un taller teatral para principiantes, les solicité que compartieran los escritos de la bitácora sólo con el afán de conocer y analizar las impresiones del taller y también para analizar el proceso de creación del personaje en el montaje *"El medico a Palos"* de Molière. El resultado de diez alumnos, fue que sólo cuatro mantenían las indicaciones personales de sus experiencias; tanto positivas, a mejorar y negativas. Los otros seis, sólo se conformaron con incluir lo más relevante de sus ejercicios. Entonces, pregunté: -*"¿Por qué no apuntan las correcciones?"*- La respuesta de una alumna fue clara: -*"Prefiero no saber. Sé que debo trabajar y lo haré, pero no lo quiero apuntar porque en la bitácora sólo apunto lo bello que hago en escena"*. Esta respuesta inesperada, me hizo reflexionar que los interesados acuden para aprender los métodos de actuación para después desarrollarlos y no para adularse en su participación. Será importante analizar objetivamente la intención primordial que tiene el estudiante de actuación y el interés que tiene el docente teatral para formar actores. Algunos estudiantes teatrales pretenden buscar y encontrar el medio para justificar su existencia egocéntrica ante el mundo a través del escenario; creyendo que todo lo que hacen es estético, por el simple hecho de rellenar una escena con su presencia. En el caso de los docentes teatrales los intereses difieren a este hecho, porque creemos que los que se acercan al teatro serán actores profesionales a futuro, cuando en realidad hay personas cuyo interés se enfoca al teatro como pasatiempo. Los intereses son en cada uno respetables sin embargo, opuestos.

La misma anécdota se presta para analizar que para la estudiante citada, el método implicaba enfrentar la crítica al trabajo interno. La dificultad que presenta la autoevaluación implica doble trabajo, compromiso y en el peor de los casos que el estudiante decida abandonar el trabajo que le solicita mayor control de sí mismo.

¡Cuánto trabajo nos cuesta escribir lo que hacemos mal, lo que debemos corregir y sobre todo el compromiso!

Por lo tanto, la disposición que el actor presente ante el cambio formativo y constante es lo que va a regir sobre el trabajo y no la emoción que le causen los comentarios. No existen las recetas mágicas acerca del autoconocimiento. Cada quien se hará cargo de su propio cuerpo a las posibilidades que conozca sobre el mismo. Sin

embargo, negar un hecho evidente o tomarlo por el lado emocional, será el primer error del actor indisciplinado. La disciplina comienza desde que detectamos un factor a trabajar y a mejorar. Por lo tanto, la negación cierra las posibilidades del cambio e impiden la función práctica de la disciplina.

El factor de la confianza interna le garantiza al actor estar en forma y detalle para la acción. El cuerpo es sabio y reconoce la seguridad cuando este se encuentra preparado para realizar cualquier acto y proceso. Por el contrario, cuando el cuerpo carece de confianza ya sea por falta de estudio, de preparación física o simplemente de disposición, desconoce el hecho y manifiesta reacciones de protección por medio del temblor, la sudoración y el pánico. **Uno se pregunta:** "¿Cómo es posible que el temblor me impida realizar tal acción? ¿Se puede controlar? ¿Dónde, cómo, cuándo se logra ese estado?" **La respuesta para el psicoanálisis es que los temores sirven como mecanismo de defensa manifestándose con señales que causan alerta: "No lo hagas", "¡para!... ¡detente!".** Indudablemente, la confianza corporal se logra a través del entrenamiento mental y físico reforzado por medio de la repetición, el ensayo, el error y todo esto es parte de la disciplina que funciona adecuadamente; según los ejercicios que ofrece la psicología uno comienza por hacer conciente las ideas por medio de acciones y el inconciente cesa de manifestarse.

Cada actor reacciona de forma distinta y única, ese es un hecho indiscutible. Por lo tanto, no requiere de un gurú, maestro o guía que le diga que hacer con sus propias reacciones o que analice por él las necesidades que solo a él y para él deben ser importantes. Dejar a otros la responsabilidad demerita el cuidado personal.

Pongamos otro ejemplo –muy recurrente en el teatro- la puntualidad. Tenemos un actor virtuoso, sin embargo, en su rol individual, le cuesta trabajo llegar a tiempo a los ensayos. Entonces, sería poco factible que el director le llame para despertarlo o recordarle el horario de sus compromisos. Cada persona se hace responsable de sus propios hábitos, sin justificarlos con pretextos fuera del contexto al trabajo. Lo mejor, será revisar en la propia disciplina qué hábitos requiere modificar para llegar a tiempo. Suena meramente sencillo y hasta obvio, sin embargo, aún sigo preguntándome porqué suceden este tipo de hechos.

Se puede pensar que es tarea de la producción o del director y así reafirmar su liderazgo. Esto evidentemente es un error. Dejarle a otra persona la responsabilidad de lo que nos corresponde como actores, obedece a la justificación y nos resta profesionalismo. Ningún director debe caer al servicio de los caprichos personales de los actores. ¡Allá cada quien con su responsabilidad confundiendo con patrones

paternalistas o maternalistas! Sin embargo, el director tiene específicas funciones dentro del teatro como para fungir como cuidador de actores. Podemos argumentar que es el interés distópico que el actor demuestra al trabajo, sin embargo, es algo más sencillo: la carencia de disciplina en los hábitos personales. Estas situaciones son latentes desde el aula hasta la vida profesional, el actor se acostumbra a la impuntualidad o a la justificación de la misma, e incluso recae hasta las últimas consecuencias haciendo cómplice a la familia. La mentira es justificación a final de cuentas que recae en el compromiso de otros cuyas semejanzas colaboran en hábitos masivos.

Se aspira a que todo actor colegiado profesional--individual y colectivamente--, vele porque en los diversos procesos de la labor teatral y que en conjunto los actores consagren los principios de respeto a la dignidad del ser humano con actos que estén siempre en armonía con el ideal expresado.

El trabajo teatral exige que el artista desarrolle el intelecto y junto con ello su experiencia de vida. El Teatro es acción y una acción bien desarrollada requiere de un cuerpo listo, libre, sano, y de una mente concentrada, que no esté encerrada en esquemas fijos. Nadie puede manejar la vida de un personaje si antes no tiene el control de su propia vida. Una vez conciente es indispensable compartir el arte y no la vida privada, la actuación no se ejerce como una confesión o una terapia personal, la representación depende de la visión de personas externas que nada tienen que ver con las contingencias individuales, para ello, cada cual sabrá qué hacer. No tiene sentido que el actor proponga una postura sobre la escena, si en la vida privada la destruye, por lo tanto, debe eliminar todo aquello que le estorbe para encontrar la pasión, el entusiasmo y la creatividad.

El actor se relaciona con sus compañeros fácilmente y propicia que en el trabajo se hagan vínculos fraternos si sus necesidades personales se lo permiten y lo requiere, sin embargo, no es válido hacer del trabajo el pretexto perfecto para conocer gente. Es cierto, que hemos mencionado buscar la estabilidad por medio de la atmósfera favorable y amable. Sin embargo, esto debe suceder a justa medida. No pretendemos formar equipos en donde se simulen grandes hermandades y clubes selectos, porque deformaríamos nuevamente los intereses del teatro y los combinaríamos con el mesianismo. Como sabemos, el cambio en el teatro es constante. Las personas que prestan sus servicios a la labor de la actuación están sujetas a cambiar de compañeros. No podemos tampoco segmentar a los que conocemos y eliminar a los nuevos integrantes. Por otra parte, tampoco es válido hacer de un grupo teatral una

hermandad en donde para comenzar a ensayar primero se deba tomar una hora de plática, chismorreo y todo lo no relacionado con el teatro.

Se agradece la actitud del actor que es servicial y amable con cada uno de los integrantes del grupo. Por lo tanto, el actor que se conoce a sí mismo tiene un mayor rendimiento dentro del grupo; sabe lo que ha de esperar del equipo pues él y el equipo están conectados por los mismos intereses y las diferencias en cada integrante accionan al respeto mutuo, dejando a un lado la competencia. De esta manera el equipo es eficiente y aprovecha el tiempo para el trabajo evitando distraerse con razones ajenas.

La disposición hacia la disciplina juega un papel primordial en la conciencia del actor y en el proceso del trabajo en escena. Resumiremos que el código actoral es un proceso íntimo, justo, claro y constante que surge y se apoya en la formación académica. El trabajo analizado por el ejecutante corre el riesgo de quedarse en el mundo de las ideas, de esta manera se propone darle forma por medio del contrato personal materializado en la bitácora o bien, en la libre elección que cada actor localice útil para él mismo.

Se pretende que por medio de la disciplina y la ética el actor ennoblezca y enriquezca la profesión como modelo digno atractivo para la cultura y la sociedad actual.

II.1.2. El código disciplinario colectivo

Conservar el orden, causa desorden. Mientras se centralice la propuesta artística en conservar el orden; se corre el riesgo de atentar en la creación de los actores, si es que no se fundamenta con el fin metodológico.

Para Rudolf Amheim⁵⁵ el orden hace posible discernir lo que es igual y lo que es diferente, lo que va junto y lo que va segregado. Cuando no se incluye nada superfluo ni se omite, ni nada resulta indispensable, podemos comprender la interrelación del

⁵⁵ AMHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte - Arte y entropía*. Alianza Editorial, Madrid, 1980, 35p.

todo y las partes, así como la escala jerárquica de importancia en virtud de la cual algunos elementos estructurales son dominantes y otros subordinados.

Lo que él llama el "orden útil" lo refiere a la percepción sensorial del ser humano, lo que éste percibe a través de los sentidos. El observador percibe una estructura organizada en las formas, colores, sonidos y movimientos corporales, pero aclara que la percepción no se organiza de manera directa sino como reflejo de un orden subyacente de acuerdo al sujeto observador.

Así mismo, en la propuesta filosófica existencialista de Jean Paul Sartre, encontramos que el arte se manifiesta como un acto de liberación del *ser*, es decir, que el individuo exista antes de encontrar en la razón la justificación. Por lo tanto, la estética y la ética sirven como un fin para existir antes que reflexionar en el entorno. Es por esto, que para las nuevas generaciones la disciplina aparece como concepto de control y autoridad que se contrapone con la libertad creativa. La libertad de ejercer el arte dependerá de la estructura disciplinaria u orden que cada persona emplee para llegar a su fin.

Incluso en los happening, performance y el teatro pánico, los artistas dan la impresión de gozar de la libertad escénica sin un orden determinado. Sin embargo, para que estas representaciones lleguen a su finalidad se recurre al orden meticuloso y guía de acciones, cuyo nacimiento se estipula en la planeación y logística, a lo cual **podemos llamar un "caos ordenado". Estas manifestaciones artísticas tienen** manifiestos. Por lo tanto, no se puede prescindir de la dirección, la estructura y la metodología, o bien, de una manera menos formal; de la organización teatral.

Los fines sustentan la causa en toda organización social de manera que el teatro es una organización cuyo trabajo debe proponer orden y forma. La estructura del teatro como oficio se fundamenta en personas que a su vez comparten ideas. Para que se cumpla la agrupación teatral se recurre a la convocatoria y gracias a esto los interesados deciden prestar sus conocimientos y ofrecen un servicio. Por lo tanto, ningún actor está sometido a ningún proyecto a fuerza o al menos sin conocer los objetivos del mismo. Si el artista ejerce la libertad para desarrollar su arte en el lugar propicio a su mismo desarrollo, entonces ¿Por qué sucede que plantear un equipo disciplinado causa malestares?

La disciplina colectiva apoya la postura directriz y sobre todo la jerarquización. Por lo tanto, el actor que en la disciplina personal omite la dirección, elimina el

compromiso en equipo y rechaza compartir su arte con otro igual o mejor que él mismo, entonces tendrá problemas con el oficio a nivel profesional.

Para explicar la jerarquía teatral emplearé el siguiente koan zen⁵⁶: "**La mente es el maestro. Las emociones y los pensamientos son los siervos**" Entendemos que la dramaturgia para el teatro es la mente y que lleva la historia implícita en el texto o en el guión de acciones que marcan el trabajo de los ejecutantes. Por consiguiente, la dirección se fundamenta en la forma estética que requiere la propuesta en la acción y por último, entendemos que la interpretación le corresponde al actor por medio de la creación del personaje. Cada integrante del conjunto teatral es importante en función y en forma. Sin embargo, es curioso que en el teatro mexicano comparado con la enseñanza zen apoye que los siervos (los actores) sean los que operen en el maestro (la dramaturgia y la dirección). A final de cuentas, los actores son los que tienen mayor importancia en el teatro. Dicho suceso en el actor no se fundamenta por la calidad interpretativa, sino por la influencia que tiene el público (también parte fundamental del teatro). Si a este hecho le sumamos que en México las campañas publicitarias se apoyan por las actitudes egocéntricas, **los estereotipos como "ídolos" y el divismo**, entonces el actor puede sentirse más importante que el dramaturgo, el director e incluso que las productoras. En consecuencia, la postura que adopta el actor en cuanto a la jerarquía teatral esta deformada por la sociedad.

Por lo tanto, la disciplina teatral colectiva fundamenta y promueve el respeto a la estructura jerárquica dentro y fuera del teatro. La disciplina colectiva esta a cargo de las figuras de autoridad cuyo objetivo será concientizar al actor como pieza necesaria del trabajo sin creerlo indispensable. La disciplina surge en el aula. El modelo actoral educativo influye con la actitud profesional del egresado, para bien, para igual o para mal. La disciplina académica está ligada a la formación (o deformación) moral de los alumnos.

⁵⁶ Koan zen: (Japonés: *kōan*) es en la tradición zen, un problema que el maestro plantea al novicio para comprobar sus progresos. Muchas veces el koan parece un problema absurdo, ilógico o banal. Para resolverlo el novicio debe desligarse del pensamiento racional y aumentar su nivel de conciencia para adivinar lo que en realidad le está preguntando el maestro, que trasciende al sentido literal de las palabras. Quizá el *kōan* más famoso es aquel en el que el maestro hace un palmoteo y dice: "*Este el sonido de dos manos, ¿cuál es el sonido de una sola mano?*" según tradición oral atribuida a Hakuin Ekaku (1686-1769) Este *kōan* también es famoso en la cultura occidental por habersele dado un buen número de respuestas espurias o incorrectas tales como: chasquear los dedos, el silencio de mover una mano en el aire, darle una bofetada al profesor, poner la mano debajo de la axila para hacer ruidos ofensivos, etc. (<http://es.wikipedia.org/wiki/K%C5%8Dan>)

Entre algunos aspectos es importante resaltar el problema de la disciplina en las escuelas artísticas ya que se destaca por la ausencia del conocimiento técnico de carácter psicopedagógico que oriente la acción de los profesores. El manejo de la disciplina para el docente artístico recae en la cuestión personal, en la divergencia de estilos, y hasta en la ideología que este adapta a su conocimiento para el desarrollo socio-cognitivo y moral de los alumnos. La noción del orden parte del equilibrio entre el desorden. Por lo tanto, el docente artístico se presta más a la observación entre los factores útiles o inútiles en el aula y de ahí realiza el análisis concienzudo para transmitir los conocimientos teóricos.

Jean Piaget⁵⁷ propuso que el desarrollo moral puede describirse como el paso de un estado heterónimo como la dependencia de fuerzas y criterios externos donde lo bueno está relacionado con la obediencia a la autoridad y, con la ausencia de criterios internos, al estado autónomo, en el que el propio sujeto controla su comportamiento moral a partir de principios éticos, lo que lo capacita para orientar su comportamiento con criterios que trascienden la legalidad. Como estrategia de organización la disciplina puede ser rígida, unilateral, razonada, laxa, poco clara o cambiante.

El código disciplinario contempla las medidas de acción y sanción de forma sistemática. De otra manera, sin sanción no hay nada violentable en la acción. Las sanciones sociales están respaldadas por normas que cada grupo dicta. A diferencia del código personal del actor, el código del teatro establece normatividad y ejecución en los estatutos planteados a un grupo, y a la vez, funciona como estrategia y apoyo en el aula para posteriormente desarrollarlo en los montajes. Es decir, si el actor no realiza el entrenamiento cotidiano, sólo él es responsable de dicha elección. El individuo por sí mismo evalúa su desempeño. A diferencia, del código colectivo, este no puede darse el lujo de perder el tiempo por un solo actor, ya que el equipo demanda por medio del proceso escénico la meta del trabajo. El trabajo en equipo va empujando al actor hacia la disciplina. Y por medio del mismo grupo se enriquece el conocimiento cuando este funciona óptimamente.

Aunque es muy arriesgado construir un código ético sólo emplearé este ejemplo para demarcar la normatividad y sanción como propuesta, ya que cada institución, academia y taller teatral cuentan con la autonomía correspondiente para hacerlo funcionar según las necesidades de cada proyecto.

⁵⁷ PIAGET, Jean, *Inteligencia y afectividad* / con prólogo de: Mario Carretero. Buenos Aires: Aique Grupo Editor, 2005, 35p.

1. Una vez que el actor se comprometa a participar en una obra o espectáculo, será norma de éste memorizar sus parlamentos para la fecha requerida. Si llega la fecha requerida y el actor no ha memorizado el texto deberá dejar esa escena en particular y dicha escena formará parte de otro actor que elija el director.

2. El actor podrá compartir sus ideas sobre la visión artística que tenga de la obra con el director; pero entenderá que la decisión final siempre la dará el segundo.

3. El actor se abstendrá de improvisar o cambiar parlamentos o movimientos, sin que se le haya indicado; o sobre cambios en el libreto sin consentimiento del director. De caso contrario se cambiara de actor según la observación del director.

4. Bajo ninguna circunstancia, el actor abandonará el lugar de trabajo--antes de que haya comenzado una función o luego de haber comenzado la misma--excepto, cuando haya sido debidamente autorizado por el productor o el encargado del espectáculo.

5. Ningún actor podrá asistir a ensayos en estado de embriaguez, como tampoco podrá usar sustancias que alteren su estado anímico y sensorial durante ensayos y funciones. Se destinarán zonas para fumadores. De caso contrario, el actor abandonará el montaje.

6. Cuando un actor se resista a entrar a escena porque considere que hay circunstancias que perjudican la calidad y el desempeño de su trabajo; deberá de comunicarse inmediatamente con su director o productor; y en última instancia, al director, con la debida anticipación de modo que no perjudique el desenvolvimiento del espectáculo u obra teatral.

7. El actor debe asistir a los ensayos y funciones, conforme hayan sido convocados y pautados por las partes contratantes. Las faltas injustificadas harán que el actor abandone el montaje.

8. Sobre la puntualidad: El actor llegará a los ensayos y funciones con anticipación propuesta por el director y una vez estipulado el horario, se ofrecerá un margen de 10 minutos como tolerancia. De caso contrario el actor saldrá del montaje.

9. Es tarea de la producción y del director calendarizar previamente los ensayos en conjunto con el equipo del montaje. Previamente se ha discutido y aceptado por

todos. En el caso que el actor no entregue la calendarización personal en tiempo y forma se adaptará a los ensayos que la mayoría ofrece.

10. Sobre el cuidado de las herramientas de trabajo: La escenografía, atrezzo, vestuario, luces y accesorios, son y deben ser cuidadas y restauradas por el actor. El uso de éstas merece tanto cuidado como el personaje mismo. Las herramientas de trabajo no saldrán a la vista del público, si el actor no se encuentra en función. Actor que se sorprenda haciendo mal uso de este material o exhibiéndolas tendrá un día de sanción en el montaje, presentándose como apoyo general.

11. El actor suplente: Todo actor podrá ser suplantado si falta a sus deberes y conducta profesional. Todos los actores deben tener en mente la suplencia.

12. Ningún actor podrá llevar invitados a sus ensayos o funciones sin previa consulta con el director de la obra o productor del espectáculo.

El código disciplinario colectivo se encarga de velar por los intereses del equipo laboral teatral y del mismo modo, acciona en acuerdos que respalden la integridad de los actores. Observando las reglas y normas inherentes a la profesión actoral para lograr un desempeño productivo y beneficioso tanto individual como colectivamente; y, que al mismo tiempo, sea consustancial con el propósito artístico.

El tipo de trabajo en el equipo puede deteriorar un montaje o en últimas consecuencias salvarlo de lo que – aparentemente- es un desastre. En la puesta *Edipo Rey* en versión de Jean Cocteau y Stravinski, como práctica escénica del cuarto año de la carrera de escenografía coordinado por el Maestro Arturo Nava en la Escuela Nacional de Arte teatral del INBA, sucedió que la participación colectiva en últimas instancias salvaron un trabajo que parecía ir directamente al fracaso según relata Gabriel Fragoso:

"La práctica escénica que nos ocupa contó con todos los elementos y factores que permitieron que ésta fuera más allá de lo que académicamente se espera de una actividad de esta naturaleza. En primer término el punto de arranque del planteamiento de esta práctica fue descentrado. La idea surge de un grupo de escenografía y su coordinador. A partir de un diseño de referencia y un plan de producción ambicioso se empiezan a convocar a los participantes. Un segundo factor heterodoxo: el director de escena es el último llamado a integrarse al proceso. Sea por deficiencias en la planeación o deliberadamente, el proceso de producción en general y,

particularmente en lo artístico, empezó a generar problemas que requerían una solución inmediata de carácter creativo y que tenían que ver con poner a prueba los conocimientos y habilidades supuestamente ya adquiridos; pero también conocimientos y habilidades nuevas que permitieran generar las soluciones que mantuvieran el proceso en marcha hacia delante. Otro factor digno de mencionarse es el de la colaboración de los estudiantes del primer y cuarto nivel de la carrera de actuación coordinados por la maestra Emma Delgado. La manera en que la maestra Delgado instauró su proceso de trabajo, con relativa autonomía al principio, permitió en su momento plantear uno de los problemas más interesantes que en esta práctica se dieron: la articulación escénica de tres procesos creativos que había que hacer coincidir en la puesta en escena como resultado total y que, a primera vista, apuntaban a no encajar armónicamente. A pesar de la impresión que pueda dejar lo anecdótico, la mayoría de los participantes enfrentamos con el mejor ánimo y disponibilidad las circunstancias adversas de tiempo, comunicación y actitudes para que fuera el trabajo en la escena y sólo en ella lo que determinara el criterio de verdad del resultado presentado a público. Lo demás era puro aprendizaje. Creo que los que mejor comprendieron en ese momento el alcance de esta experiencia fueron, paradójicamente, los alumnos del primer nivel con la ayuda y orientación de la Maestra Delgado. Los del cuarto nivel de la carrera de actuación ubicaron su aprendizaje en el saberse creadores de un personaje a partir de una concepción y tratamiento del movimiento en el espacio en las difíciles circunstancias de la manipulación de un muñeco de tan especiales características de diseño. Los alumnos del cuarto año de escenografía fueron los beneficiarios del tuétano de la práctica escénica pues además de ser sus propiciadores fueron los que en términos de aprendizaje, la comisión de un error, equivocación o problema emergente en el proceso de trabajo requería, en primera instancia una respuesta por parte de ellos colectiva e individualmente. Corresponde a cada uno con posterioridad nutrirse o no de esta experiencia.

En efecto, con frecuencia olvidamos el valor que para el aprendizaje tiene la puesta en práctica de los conocimientos y habilidades abordadas en clase y el error como primer cabo suelto de la posibilidad de resolver un problema complejo, que todos en el teatro lo son, pues bien mirado, lo que solucionamos es un problema teatral aunque lo hagamos desde la escenografía, actuación o la dirección”⁵⁸

La importancia disciplinaria en la masa colectiva se manifiesta claramente en esta anécdota teatral, en donde el actor sólo piensa en sí mismo y omite la jerarquización del instrumento teatral indispensable para el ejercicio profesional. Es increíble que este ejemplo le pertenece a alumnos en el último año de carrera y que

⁵⁸ FRAGOSO, Gabriel. “**MÁS ALLÁ DE UNA PRÁCTICA ESCÉNICA...MÁS ACÁ DE EDIPO REY**” en: *Gaceta ENAT*, junio de 2002, Año 3, núm 6, Centro Nacional de las Artes, ENAT, INBA, México. P. 12-14.

entre los maestros y las autoridades los inconvenientes siguen siendo los mismos: la falta de respeto entre los involucrados y así mismo, asumir los conocimientos de los colegas éticamente recurriendo a los acuerdos. Será evidente aprender del error para posteriormente evaluar la situación y ofrecer las alternativas que brinden criterio de verdad a nivel ético con la respectiva eficacia artística para la escena.

Una vez más en esta investigación se recurre a la proclamación de los códigos disciplinarios a través de la ética de los individuos para alcanzar resultados palpables.

II.2. El Paradigma de la educación teatral referente a la ética y disciplina actoral

Como estudiante siempre mantuve dudas con respecto a la calidad docente de los maestros de teatro. Aclaro que no juzgando las habilidades, conocimientos y la experiencia de cada uno de ellos, sino preguntándome por qué siendo tan virtuosos en el arte que profesaban se les dificultaba transmitir los conocimientos en el aula. La falta de conocimientos acerca de las conductas éticas y didácticas ponían a consideración que un docente cayera en la intolerancia con algún alumno o también si era válido; que un maestro llegara una hora tarde cuando la normatividad universitaria propone tolerancia de veinte minutos y, a pesar de esto, la justificación de la libertad de cátedra era tomada como justificación para el docente y, por ello, mantenía a todo el grupo en espera. Para llegar al punto de las evaluaciones la duda era aún mayor, pues desconocía si la evaluación consistía en factores éticos o en conocimientos adquiridos. Casos de este tipo me hicieron indagar hasta qué punto el docente teatral acciona sobre el estudiante de forma correcta o incorrecta, útil o inútil. Sin embargo, con el paso del tiempo, uno puede observar la diferencia entre ejecutar el arte y transmitir conocimientos.

Toda persona que ejerce un arte puede pretender ser una artista. Igualmente, se puede considerar como pedagogo a toda persona que tiene la competencia y el sentido de la enseñanza. Sin embargo, no se trata de unir dos programas de formación en arte y en pedagogía para formar a un docente teatral. Se trata de especializar al actor a la docencia y mantenerlo a un deber doble, por así llamarlo, ejercer perfectamente su arte teatral y a la vez, tener la información profunda, teórica y práctica en el

conjunto de la educación. Históricamente la didáctica teatral es poca y por esto, los modelos didácticos en el arte de la actuación generalmente son transmitidos por actores y no por docentes pedagogos. El paso de conocimientos de actor a estudiante dependerán de la forma en la cual este actor fue enseñado e influye también la interpretación y uso que él mismo tenga de tal imitación. Podemos definir este **acercamiento a la didáctica como "educación vicaria"; y lo remontaremos al taller del maestro medieval** en donde el maestro adiestra por medio de la necesidad en el oficio y la observación del aprendiz en la ejecución del maestro.

Por ejemplo, los hijos de un zapatero aprendieron el oficio siendo ayudantes sin una metodología específica, es decir, por medio de la observación, la práctica, la necesidad y la corrección del maestro fueron aprendiendo ese arte. De esta forma, el conocimiento se transmite por medio de la práctica y el error. Refiriéndonos al teatro analizamos que desde la comedia del arte la educación vicaria se manifiesta en el núcleo familiar en donde; el padre hacía los pantalones, el hijo hacía del bello, la hija de la bella, el tío de matamoros. Esta actividad se consolidó como tradición que aún se preserva. En India, por ejemplo, son castas de artistas: la casta de los músicos, la de los bailarines, la de los escultores, las que hacen kathakali. Con el paso del tiempo, las sociedades modernas han llegado al desarrollo del individualismo y esto crea una ruptura en la enseñanza artística familiar. Actualmente, uno se puede preguntar cómo es no trabajar en familia, en cierta forma, uno siempre está buscando una familia ya sea de forma metafórica o real. Cuando se labora con integrantes que no son de la propia familia y se conforma un equipo, **si el equipo funciona, se dice: 'somos como una familia'.** Entonces, la pregunta es al revés: **¿Cómo poder trabajar cuando no somos de la misma familia?** En capítulos anteriores hemos reforzado la necesidad de formar equipos favorables de trabajo, sin embargo: ¿Cómo se debe planear el aprendizaje de los actores en equipo? Es una práctica que se apoya completamente de la metodología y la didáctica.

El arte teatral, por muchas razones, continúa en el ámbito artesanal de las artes y los oficios. A pesar del desarrollo científico y tecnológico, de los métodos y sistemas para optimizar la producción para minimizar los tiempos a pesar de los avances conceptuales para definir, descifrar, describir e interpretar; a pesar de la época y sin renunciar a ella: artesanal y como disciplina un oficio. Basándonos en el modo y la forma podemos decir; que el método en la praxis se fundamenta entre el maestro y el aprendiz.

La sensibilidad se aprende; sin embargo, no se enseña. Dejemos en claro de una vez por todas, que no pretendemos que el profesor enseñe al alumno a ser sensible. El profesor comparte una práctica, indica, señala, ofrece alternativas, ángulos de enfoque para observar y realizar. Pero la sensibilidad del aprendiz se construye trabajando, y la construye él mismo.

Por otra parte, la pedagogía teatral no es meramente instrumental. Siendo así se reduciría a enseñar técnicas, de esta forma notaremos que el proceso se conforma con **un "yo", con un "él" y unas técnicas para hacer "aquello"**.

Hasta ahora, el modelo del taller del maestro es el que rescata la alternativa de **construir un saber actualizado en el "ahora"; modelo** que para el teatro rescata la condición de oficio en construcción, apuntamos que, para garantizar que el modelo exista como tal, el profesor renuncia a ser un 'bibliotecario en contenidos'. Es decir, el maestro "pletórico" de conocimientos que se entrega a la lucha del estudiante en su necesidad de ser "vaciado", pues de esta forma terminará: saqueado, no empieza siendo nada y termina siendo menos.

El modelo pedagógico que acoja el teatro en un espacio académico que no puede reducir a ninguna de las partes, tampoco puede reducir el proceso mismo a una distribución de herramientas: métodos, técnicas, conceptos, etc... **Es en este sentido** el teatro no es solamente instrumental. Reducir las partes significa, estigmatizar al maestro como un medio que guía el saber desde el universo teatral, hacia el sujeto del aprendiz que no conoce nada. Esto es falso; en el quehacer teatral el estudiante ya existe como individuo, por lo tanto, tiene sus propias experiencias vitales que le dan un pozo emotivo. Sería arcaico pedirle que se presentara como una tabula rasa.

Si asumimos el método artesanal, el eje del aprendizaje se desplaza desde la trasmisión de la información a la de convertir dicho aprendizaje en un acontecimiento. Acontecimiento por lo tanto, será el evento que está por suceder ahora mismo, en este momento en que aprendiz y maestro coinciden en el espacio, el tiempo y el deseo. Pero acontecimiento, también en la medida en que ambos sujetos corren el riesgo de lo que va a suceder ahora; es decir, que han renunciado previamente a manipular lo que ocurra desde cualquier posición de poder.

El suceso pone en juego el intercambio entre dos sujetos: el que recibe y el que guía. Es en ese terreno peligroso de lo no previsto (imprevisible) que el saber teatral

se transforma. En esta medida se rescata el aula como un espacio de creación. Lo que vincula a estos sujetos es precisamente el acto de voluntad y correr el riesgo de lo imprevisto.

Asumiendo el peligro del acontecimiento, el modelo pedagógico al cual llegue el teatro se articulará en el espacio de lo pasional. No sólo porque la base del proceso sería el deseo, sino también porque este saber del cual se hacen poseedores tanto el aprendiz como el maestro estaría atravesado por una red de certezas, incertidumbres, temores, prejuicios, placeres, etc., que pertenecen a cada uno de ellos, que se hacen comunes en el aprendizaje y que modifican lo sabido y lo aprendido. En el orden de lo pasional apela a rescatar la responsabilidad de cada uno de ellos para responder al acontecimiento; profesor y alumno se hacen sujetos de su propia historia y se hacen responsables de su ética en la ejecución.

El teatro tiene un tiempo y un espacio preciso que radica en el entorno social. La realidad es que la academia existe en forma concreta por medio de las escuelas; sean cuales fueren y las formas en las que estas escuelas operen. El problema del método radica con la estrategia formativa que la escuela proponga. En este sentido la escuela tiene que asumir una estrategia que, afincada en un presente concreto, plantee una opción precisa de la formación del actor y esta estrategia debe ser un proyecto finito.

El proyecto es finito, en cuanto se afinca en un tiempo y espacio precisos; y apunta a un actor preciso. Pero en la medida en que éste proyecto es histórico también es mutable, varía en la medida en que responde a las variaciones de la época. O sea, finito y preciso, pero no estático.

En el nivel universitario es difícil crear o proponer un proyecto finito en lo que se refiere a la actuación. El contraste entre el universo de la convergencia y la divergencia, esta la dificultad de la elección. La libertad de cátedra permite tomar la interpretación de cada teoría según la vivencia de cada maestro o su explicación efímera. Sin embargo, con ayuda de la praxis el estudiante pasará de ese tronco común a tomar su propia vía de desarrollo. Por lo tanto, el actor siempre debe estar en desarrollo y estudio personal.

La educación artística es un vehículo a través del cual el individuo logra una interacción vivencial con su entorno; favorece el desarrollo de la creatividad y la imaginación y tiene como elementos fundamentales la expresión, la comunicación y el

juego. Las diferentes disciplinas artísticas reúnen los elementos necesarios para que el ser humano pueda desarrollarse integralmente y, por medio de un proceso de producción sistematizado, pueda expresar creativamente su visión del mundo.

La educación no formal es una modalidad educativa no escolarizada que atiende el desarrollo de un grupo social determinado, niños, jóvenes o adultos. Es una estructura metodológica definida que en algunos casos puede complementar las áreas de desarrollo que no cubre la educación formal, como lo son los talleres de teatro. Sin embargo, aunque sean informales, conservan en la praxis la disciplina que rige el que enseña.

Enseñar teatro se inscribe en la modalidad de práctica vivencial y participativa. La relación que existe entre el docente teatral y el alumno debe ser un compromiso por ambas vías. El cuidado de los hijos corresponde propiamente a los padres; por su parte, a los docentes les corresponde colaborar con ellos en la formación básica. Sin embargo, en la enseñanza que le corresponde al teatro a nivel profesional el docente recibe información educativa en el t́mulo de diferencias, costumbres, vicios y habilidades representadas en el alumno. Será imposible unificar dicha información educativa en un modelo concreto. Para Juan Amós Comenio⁵⁹ los fundamentos de la facilidad para enseñar y aprender dependen los siguientes factores: a) Se procede de lo general a lo particular, b) Se procede de lo más fácil a lo complejo, c) Se procede despacio y con seguimiento al aprendizaje de cada involucrado, d) No se obliga al entendimiento a nada que no convenga por su edad al educando o por razón del método, e) Se enseña con base a la actualización constante y para uso del presente. La función y el desarrollo de la educación debe basarse en la novedad y el uso particular, f) Se le da seguimiento y valor al método escogido y evaluado por cada ministro de la educación.

Podemos observar que los fundamentos de Comenio en la época renacentista ya demandan el trabajo sustentado por la autoridad en el área, y abre la posibilidad de cambiar en el método los postulados de enseñanza según se va innovando el uso particular y los intereses de los mismos. El valor de la educación compromete al docente a la actualización y cambio de paradigmas.

⁵⁹ COMENIO, Juan , Amós, *La Didáctica Magna*, México Porrúa 2004, p. 27.

En convergencia con Aristóteles encontramos que el arte requiere previamente de tres motivos para desarrollo del mismo: Primero, *el modelo* que es la forma externa y determinada mirando la cual intenta el artista reproducir. En segundo lugar *la materia* que es en aquello que ha de recibir nueva forma. Y en último lugar *las herramientas* con las cuales se lleva a efecto el trabajo. Fácil y breve es la especulación o teoría de las cosas y no proporciona sino entretenimiento; pero el arte para su explicación es compleja y prolifera, si bien de utilidad extraordinaria, se debe buscar con toda diligencia el motivo de la juventud hacia el arte. La enseñanza del arte -dados ya el modelo, materia y herramientas- exige estas otras tres condiciones: el método, la sabia dirección, y la disciplina.

Se debe procurar que los discípulos pongan todo su empeño en imitar cuidadosamente los modelos de su arte. Una vez aprendido el modelo se le da oportunidad a la innovación basado en su propia experiencia. Teniendo en cuenta que con la teoría inicial pudo desarrollar sus bases y después complicarlas o simplificarlas según su propio gusto. Los hábitos en el ejercicio artístico recaen en la disciplina y estos deben continuarse hasta que se adquiera destreza y tenacidad en la labor. Es un entrenamiento físico y mental, por eso el arte es tan complejo en su manifestación y dominio.

11.3. La disciplina para el actor que ejerce como docente

Es indispensable conocer de qué manera interviene el actor en la enseñanza teatral profesional, pues el campo activo teatral es amplio y prolífero. Un actor se puede desenvolver profesionalmente como docente, director, formador, investigador, animador y, hasta como entrenador. Hay tantas opciones en el campo del arte dramático, que unificarlas sería imposible.

Para referirnos al concepto actor y luego al de docente, lo primero que pensamos es en la actividad que funge un artista pedagogo, como lo llama Georges

Laferriere⁶⁰. Un artista pedagogo es el que se fundamenta en la estética y el dominio del arte teatral y encuentra en la pedagogía los rasgos del aprendizaje y los transmite a los actores: informa, deforma y forma.

Sin embargo, la realidad es que el actor transmite conocimientos de la misma forma en que los recibió como hemos apuntado anteriormente. A pesar de la diversidad, no podemos negar la unicidad de estas prácticas y de teorías. Por esta razón frecuentemente se hace referencia a la multidisciplinaria y/o la interdisciplinaria.

Se sentencia al docente con frecuencia bajo la siguiente frase; **“predicar con el ejemplo”, y me gustaría que fuera coherente y activa para todas las profesiones, sin embargo, tiene sus complicaciones.** Una de las grandes deformaciones de la enseñanza del arte reside en el mesianismo didáctico; que surge a partir de que el docente pueda deformar las reglas por el hecho de ser una autoridad. La igualdad y la democracia cultural es inexistente, sin embargo, la ética demarca los límites entre una y otra.

Cada persona tiene poder de intervención. La ignorancia y el miedo por parte del docente artístico a perder la autoridad, ha recaído en la descripción de la disciplina como control y no como destreza. Por lo tanto, esto hace que el alumno interesado en desarrollar su talento reprima la aportación y la intervención que puede dar a un grupo **sólo por el temor de ser relegado por el “genio” del maestro.** Son divergentes las posturas que incurren entre el docente y el estudiante y, podemos incluso, mencionar que ambas son meritorias y válidas. La diferencia entre ellas reside en el equilibrio y el respeto orientados siempre al fin común. La marginalidad en la enseñanza existe, de igual forma que también existe el factor de violencia psicológica, ahora conocida como bullying⁶¹, y todo esto, a causa del actor que se contrata como docente negándose al ejercicio de la ética profesional en la pedagogía y el teatro en forma íntegra.

Hay que distinguir las preocupaciones del artista y las del pedagogo. Hay que distinguir las preocupaciones del mundo artístico y las del mundo académico. Por lo tanto, reconocer la existencia del especialista en arte es indispensable, como el que tiene una formación disciplinaria en arte como una preocupación pedagógica.

⁶⁰ LAFERRIERE, Georges, *La pedagogía puesta en escena*, 1ª edición, España, Naque Editora, 1997, 199p.

⁶¹ Término inglés *bullying* es también conocido como *hostigamiento escolar* es cualquier forma de maltrato psicológico, verbal o físico producido entre escolares de forma reiterada a lo largo de un tiempo determinado. (Cfr.: <http://es.wikipedia.org/wiki/Bullying>)

El pedagogo artístico debe por tanto, ser capaz de identificar los rasgos y diferencias individuales de sus estudiantes, explorar y explotar sus posibilidades para compensar las diferencias y orientarlas hacia un aprendizaje dinámico y eficaz, que debe partir de su propia cognición; solo así lograremos desarrollar sus capacidades.

Estamos convencidos de llevar la línea disciplinaria en la formación, eso es cierto, sin embargo la proyección de nosotros mismos frente al aula causa confusión debido a que pretendemos proyectar una imagen que no es necesariamente nuestra. Cualquier ser humano debe ser coherente con lo que es, lo que piensa y lo que actúa socialmente, por lo tanto, contradecimos lo que sabemos con lo que esperamos. Y eso surge de la emergencia de confundir las necesidades artísticas con las pedagógicas. No se debe olvidar el punto de vista del pedagogo en relación con el del artista. El artista puede influir en la relación con la planeación pedagógica a final de cuentas y viceversa. En ambos casos, artista y pedagogo tratan de transmitir el amor por su trabajo, dan testimonio de lo que son para llegar al convencimiento de la estética en su trabajo a los interlocutores. La pasión debe formar parte del ser humano que ejerce su propio oficio. Ya hemos comentado como la necesidad y la cultura en México demarca este hecho, con la necesidad por conservar un empleo y por ello, tendemos a olvidar la pasión inicial a la cual nos comprometimos.

He aquí, a mi entender, el primer criterio para enfocarnos sobre el perfil del profesor de teatro: la pasión por compartir conocimientos.

El orden en la estructura de la clase es importante para el seguimiento. La improvisación, a diferencia de la labor cotidiana del actor, dentro de la pedagogía causa desorden para el docente. Capturar las constantes e inconstantes en el proceso de aprendizaje dan seguimiento y guía al alumno, en cambio, la improvisación de la clase se somete a lo impredecible. Para lograr este acercamiento, es indispensable para el actor que busca en la docencia una forma de desarrollar su oficio, que maneje un control escrito de clase. Una metodología y sobre todo, que este abierto a los constantes cambios, incidencias y proyectos del grupo.

En una junta de trabajo a nivel primaria, encontré a un profesor de teatro que decía orgullosamente contar con 30 años de experiencia, sin embargo, rápidamente, el moderador le contestó: **“Claro, mi amigo, usted cuenta con un año de experiencia y 29 de repetición sobre el mismo programa anual”. A modo de chiste, tal vez, esta**

reflexión nos resulte familiar y real. El docente teatral, en la mayoría de los casos, repite los programas que le han funcionado, sin tomar en cuenta que las generaciones cambian, por lo tanto el individuo de hace 30 años no es el mismo que se presenta ahora, y probablemente lo que pudo funcionar a un grupo se limita en otro debido a la divergencia cultural y diferencia generacional.

Trabajar en arte dramático corresponde a la repetición, la disciplina lúdica, la persistencia, el guiño, y después, el acondicionamiento para lograr la representación. Es decir, un proceso inteligente y flexible para la disciplina en el teatro. Sin ser omitida o tomada a la ligera.

Sí, ya hemos mencionado que el artista apasionado al igual que el pedagogo saben ir más allá de las palabras y los avances programáticos, ciertamente, ambos personajes en su quehacer hacen vivir emociones a partir de la pasión. Al transmitir la pasión y el gusto por su saber, causan vínculos que los aprendices desarrollan según la decodificación personal de estos conocimientos. La primera fase del aprendizaje es la imitación. Los estudiantes sabrán entender la pasión que le anima al artista y así los invita a vivir las experiencias haciéndolas propias. Transmitir el saber con pasión, rigor y flexibilidad, es una intervención en el proceso creativo. Sin embargo, ¿Cómo llegar a tener esa intervención disciplinaria sin distorsionar a la gente? Es posible que aquí tengamos un indicio del equilibrio que hay que esperar y de la demarcación que debemos establecer. El cómo, dándole significado a la flexibilidad que se le confía al individuo. Y después, estableciendo el rigor en las reglas que hay que respetar para llegar a los resultados pedagógicos y artísticos previstos.

Es importante marcar las reglas y dar las consignas bien claras al principio para dar a conocer todos los elementos nocionales. Después, con el juego de la transgresión de la consigna, con miras a desarrollar la creación y no a bloquear la progresión del trabajo, se puede dejar caminar a la flexibilidad. Una cuestión de equilibrio y de demarcación. La destreza para jugar con estos elementos constituye el segundo criterio del perfil del profesor de teatro.

Probablemente un error de los actores que ejercen la docencia, ha sido que no han habituado a los estudiantes a expresarse a sí mismos a través de su enseñanza. Aparentemente, los estudiantes han imitado al maestro en forma y hecho. Con esto último me refiero, a la adopción de posturas que no corresponden de ninguna manera

al quehacer creativo ni a la disciplina. Debemos puntualizar que el artista docente que no fomenta la calidad del aprendizaje solo le dará apertura al estudiante para recargarse en las actitudes del profesor. Podemos llamarlo un principio vicario, sin embargo, muy recurrente. El aprendizaje vicario como ya mencionamos tiene sus cosas positivas, en cuanto a la ejecución del oficio a través de la observación del alumno a partir del maestro, no en cuanto a la actitud del profesor al realizar el oficio. Creo que la postura ha cambiado a través del tiempo, ya que antiguamente con el aprendizaje y la observación el maestro tenía la oportunidad de desenvolverse. Actualmente, algunos artistas pedagogos evitan la demostración con los alumnos, argumentando que no son ellos los que van a evaluarse, sin embargo, en lo que respecta a las indicaciones, modo y forma, serían claras, si se recurre a la destreza visual por medio de la representación por parte del instructor.

Como se ha mencionado el docente ejerce vínculos de comunicación con el estudiante, por lo tanto, depende mucho el cuidado que ejerce sobre sí mismo. Es obvio, que si un maestro incurre en la impuntualidad, el control desmedido, la falta de tolerancia, y demás vicios laborales, el estudiante creerá que es lo adecuado al deber de la profesión.

Es imposible enseñar a santo y seña la forma cómo fuimos educados, por más que creamos haber recibido la instrucción adecuada a nuestras habilidades. El compromiso con el teatro y la educación es innovar y adaptar simultáneamente las nuevas tendencias respetando los vínculos culturales pertenecientes a la individualidad del otro.

Aprendemos de lo que conocemos, de lo que vivimos y de lo que anhelamos. No se puede ignorar lo que sabemos, por lo tanto, uno enseña al otro su saber-ser. Sin embargo, debemos fomentar en nosotros mismos la actualización de la información y romper con el esquema de la globalización intelectual.

Al igual que el docente especialista, el artista pedagogo, debe poseer como mínimo una doble competencia en el ejercicio de su función. Es decir, pretendemos que haya adquirido una formación profunda, teórica y práctica, en el conjunto del terreno del teatro, y después, los métodos para la enseñanza basándose en la didáctica.

Más que impartir contenidos propiamente el docente especialista debe preparar a sus estudiantes para aprender y reconstruir sus propios saberes.

El profesor es un agente de cambio que participa desde sus saberes, en el enriquecimiento de los conocimientos y valores más apreciados de la cultura y la sociedad y asume la dirección creadora del proceso de enseñanza aprendizaje, planificando y organizando la situación de aprendizaje, orientando a los alumnos y evaluando el aprendizaje. Basa su autoridad como profesional en el conocimiento de su disciplina, en la metodología de la enseñanza y en el dominio de una concepción humanista dialéctica del aprendizaje del crecimiento humano y del proceso grupal. Coordina grupos de estudiantes brindándoles elementos de análisis que provienen de los referentes teórico - metodológicos sistematizados en la ciencia y en la cultura, con el propósito de ayudarles a vencer los obstáculos de la tarea de aprendizaje y contribuir a su crecimiento como ser humano.

En la relación maestro—alumno existe un contacto cara a cara donde la mediación simbólica esta dada por aquellos elementos de la cultura que previamente seleccionados en dependencia de las exigencias sociales del momento histórico concreto, de las exigencias propias del contenido y de las ciencias pedagógicas, que el maestro debe transmitirle a sus estudiantes.

Debido a la empatía en el teatro es muy fácil, caer en la relación maestro alumno como relación afectiva por la cantidad de tiempo y la transmisión que se haya en las herramientas de trabajo. Este tema es amplio y delicado. No tanto por la pedofilia y demás problemas temidos en la educación básica, pues tenemos claro que en el nivel profesional el alumnado esta en la edad media entre 18 a 24 años. Por lo tanto, la problemática real en la relación profesor alumno, causa un problema ético laboral para los otros más que para los involucrados. Es complicado, que un actor pueda discernir entre sus necesidades personales y las necesidades actorales, por lo tanto, es difícil cuando en el aula o en el escenario se lleva la vida emocional personal. Las relaciones de este tipo existen y son pocos los que logran asumir la diferencia entre la relación privada y la profesional, sin embargo, cuando esto no se lleva a cabo verdaderamente es un caos fuera, dentro y en todas partes del teatro. Los cargos se confunden, la sinergia en equipo se rompe, en una palabra; el trabajo se ve involucrado a la relación. Por estas razones es preferible que las relaciones afectivas se conserven a una distancia prudente de la labor artística. No sólo nos referimos a las relaciones

entre el alumno y el docente sino también entre compañeros. Nuevamente regresamos, al mismo conflicto con la ética laboral.

El docente artístico debe comprometerse a incrementar la ética, la disciplina y la metodología de forma que se unifique el legado teatral. La integración de los principios coherentes en la información en el docente creará vínculos inmediatos con los que los actores se ponen a su disposición, por esto, el esquema de comunicación es complejo, en efecto, la diferencia es enorme entre lo que decimos, lo que creemos haber dicho, lo que la gente oye decir y lo que dicen haber oído. Es un hecho innegable y razón para fundamentar la información que se da en el aula. Todo esto se resume a metodología y el compromiso con la información reciente. Si se preserva el comportamiento ético privado entonces la unidad artística se mantiene integrada de tal forma que en verdad podemos decir, que el actor es un artista creativo que se rige bajo sus propios estatutos y necesidades creadas para mantener la unidad entre el **“ser” que es, su trabajo y el conjunto de relaciones.**

II.3.1. Los objetos didácticos del grupo teatral como herramientas disciplinarias

Si el maestro entra en el salón de clase con un objeto en la mano, tiene la posibilidad de despertar la curiosidad de los estudiantes. Lleva una bolsa de papel, todos quieren saber qué contiene, lleva un puñado de clavos, todos quieren saber por qué. Sostiene un florero, un palo, un metro, una manguera, o un embudo, todos estarán pensando en qué va a ilustrar. ¿Cuántos objetos ven los ojos durante una hora? Tantas posibilidades tiene el maestro para enriquecer la clase al nivel que sea. Lo que hace falta es prender esa luz de la imaginación para encontrar una idea que servirá para ilustrar la próxima lección. El uso del títere, por ejemplo, ya es un objeto didáctico. De esta forma, sabemos que el teatro en contexto ya es un objeto didáctico.

Históricamente el teatro tenía la función de evangelizar- anteriormente mencionamos la educación vicaria por medio del teatro- enseñando a través de la moral o las costumbres, según el estado y la política.

Por lo tanto, encontrar en el teatro la disciplina artística y usarlo como objeto didáctico para la búsqueda de orden es algo ya empleado y ciertamente un instrumento actualmente explotado desde el nivel básico educativo.

Gadamer en "El juego como hilo conductor de la explicación ontológica" del célebre; *Verdad y Método* toma como punto de partida precisamente el concepto de juego. Cuando hablamos de juego en la obra de arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de la subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte.

Habrá que distinguir el juego mismo del comportamiento del jugador. Un juego de ajedrez, de fútbol o de cartas, por mencionar algunos, se muestra independientemente de sus jugadores. El jugador no puede ser subjetivo (alguien que actúa por voluntad y exige poner las reglas) pues el juego sólo se convierte en un **juego cuando el jugador se entrega a él, cuando se deja llevar y se "abandona del todo" en él. Podremos decir, que "El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas", un sujeto que no se atreve a dejar de serlo. Sólo si el actor se abandona a jugar en el Teatro puede permitir que éste surja, que la vida se manifieste.**

El Teatro es un juego con un modo de ser que no permite que sean sujetos los que participen en él, pues el juego se niega a ser tratado como a un objeto, es una experiencia que modifica a quien lo experimenta. El juego, de esta manera, mantiene una esencia propia independiente de los jugadores. El actor debe entender que deja de ser un sujeto para ser el Teatro.

En la escenificación no hay sujetos en el juego, porque estos se convierten en un medio, a través del cual, el juego logra manifestarse. El juego es un movimiento constante al que le es indiferente quién o qué realiza el movimiento. El juego es movimiento sin sujetos. El modo de ser del juego, no es para que el juego sea jugado o tenga que haber un sujeto que se comporte como jugador. De esta manera el juego sirve al actor para entrar en el trabajo, al estudiante de actuación para conocer los dispositivos útiles para su desarrollo y en el caso del niño que vive su experiencia teatral como una disciplina plena que requiere del entrenamiento y los conocimientos como cualquier otra actividad, como el fútbol, el americano, la danza, las clases de piano. Por lo tanto, a través del juego, se inmiscuye y se hace partícipe al individuo del dispositivo reglamentario para poder llegar al conocimiento total de la destreza en el deporte o actividad artística elegida.

La Pedagogía Teatral toma como punto de partida su accionar a la persona concreta, con necesidades, posibilidades y características específicas. Esto también es válido en lo que concierne al trabajo del educador en el aula –artista pedagogo- y puede constituirse en una plataforma válida para trabajar los objetivos fundamentales teatrales, cooperando a una educación integral en el sistema educativo. El Juego se articula entonces, como una compensación imaginativa de sus razonamientos, experiencias y afectos y como el soporte fundamental que devela y expresa la naturaleza íntima de todas las personas.

Dado lo anterior, la función formadora del docente de teatro camina por dos vías: Las asignaturas de naturaleza práctica y las de naturaleza teórica.

El docente que tiene a cargo las asignaturas teóricas debe ser claro con los desafíos educativos que lo hagan perfeccionar los modelos didácticos, dando paso a una transición que va de la transmisión de contenidos de manera tradicional (centrados en objetivos generales y en contenidos) hacia modelos integradores de conocimientos y habilidades cognitivas, para permitir al alumno procesar información y transformarla en nuevo conocimiento y que dé clara cuenta de un enfoque docente enfocado en optimizar la enseñanza de las competencias que le son propias.

Respecto a los docentes de las asignaturas prácticas (ejemplo: actuación, voz y movimiento) es nuestro deber hacer notar que su función se acerca de manera natural a los parámetros reflejados en los nuevos estándares universitarios. Aspectos como la integralidad, “aprender a aprender”, **diálogo**, flexibilidad, desarrollo de la creatividad, participación activa y trabajo en equipo, son parte de una tradición existente. Se requerirá entonces, para esos casos, capacitar en sistematización, planificación y lenguaje, todo lo anterior con la finalidad de ajustar una realidad operativa a un modelo formal.

La expresión dramática, como arte en funcionamiento, es un instrumento metodológico propio de la Pedagogía Teatral que trabaja a partir de las etapas de desarrollo del juego, y que pretenden lograr un desarrollo integral de los educandos, en cuanto a sus aptitudes y capacidad lúdica, para contribuir a formar personas íntegras y creadoras.

La pedagogía teatral emplea ejercicios preliminares, que buscan el contacto con el grupo y el individuo mismo. Estos ejercicios generalmente son: ejercicios de sensibilización, que persiguen que el estudiante se conecte con sus sentidos, ejercicios

de creatividad corporal y vocal que posibilitan el contacto y las capacidades del cuerpo y la voz y por último ejercicios de expresión, que potencian el área afectiva, social y formativa de los educandos.

Una vez aclarada ésta plataforma podemos referirnos al tema de la evaluación o valoración según la pedagogía teatral como metodología activa en el aula.

En sentido amplio la evaluación se entiende como un conjunto de procedimientos que nos permiten enjuiciar a una persona, objeto o situación en base a criterios que están previamente establecidos y con la intención de tomar una decisión.

Toda acción pedagógica, considera la evaluación como un elemento y un proceso fundamental en la práctica educativa que nos orienta y permite efectuar juicios de valor necesarios para la toma de decisiones con respecto al proceso de enseñanza - aprendizaje.

Una buena evaluación nos proporciona información necesaria para saber en qué situación estamos, por qué hemos llegado a ella y qué podemos hacer a partir de ahora. En otras palabras, verifica si el aprendizaje ha sido significativo, si el objetivo logrado tiene sentido para la vida de la persona que está aprendiendo, si ha sido vivencial. Sin embargo, dada la naturaleza particular y subjetiva de las actividades artísticas, los criterios e instrumentos de evaluación de la educación general no son del todo aplicables. Aún asumiendo que los criterios e instrumentos tradicionales de evaluación se pueden adaptar, no logran cumplir cabalmente su cometido ya que una amplia gama de aspectos del proceso creativo de las actividades no queda reflejados en los resultados.

Cuando evaluamos centramos la atención en el desarrollo de las habilidades, conocimientos y aptitudes individuales para lograr un resultado determinado que apunta a la especialización del lenguaje teatral; destacando especialmente los éxitos obtenidos. Cuando valoramos centramos la atención en las actitudes manifestadas por los participantes en el transcurso del proceso de aprendizaje, tanto en el desarrollo de las etapas del juego, como de las habilidades sociales de las personas, destacando los errores que nos permitirán superarnos y ser fuente de aprendizaje y de éxito para adquirir nuevas destrezas.

Por ello, la pedagogía teatral propone actuar con un nuevo concepto: el de valoración, el cual se diferencia de la evaluación porque no utiliza patrones y modelos básicamente estéticos para comparar las realizaciones de los alumnos/as, sino que combina aspectos cognitivos y afectivos de la acción integradora que pretendemos impulsar.

Por último, el concepto de valoración entendido desde el aprendizaje significativo, debe ser una instancia compartida que implica dar la posibilidad a que los alumnos también evalúen la labor del maestro. Todos evalúan los resultados obtenidos y el proceso cumplido, todos proponen estrategias de mejoramiento. Todos son clarificadores de las circunstancias apreciando respetuosamente las diferencias y promoviendo cambios esperanzadores, integradores y positivos.

Niveles de evaluación/valoración ⁶²:

- a) Personal: que mide el aporte individual al servicio del trabajo colectivo.
- b) Grupal: que mide la capacidad de trabajar colectivamente.
- c) Teatral: habilidades técnico - expresivas.

Resulta fundamental señalar que la valoración coopera exitosamente con el proceso de aprendizaje, sólo cuando es constructiva, imparcial, clara y definida con respecto a los contenidos o/y objetivos, deficiencias y logros que, tanto el facilitador como los estudiantes se han propuesto valorar, cualquiera que sea el nivel e instrumento seleccionado para la ocasión. Utilizando en forma alternada los diferentes niveles e instrumentos que propone la pedagogía teatral.

Los instrumentos de evaluación tienen un sentido disciplinario a partir, del valor que se le otorga al objetivo y si éste último cumple con el cometido propuesto. Por lo tanto, la enseñanza teatral es una práctica ética.

⁶² a) Perceptual: se caracteriza por un análisis espontáneo, intuitivo y de orden sensible, en donde no deben mediar opiniones de origen intelectual. Tanto el facilitador como los estudiantes expresarán opiniones diciendo: “*me sentí como...*”, “*creo que...*”, “*me parece que...*”

b) Conceptual: se refiere a una adaptación de la evaluación clásica por conceptos. Su diferencia radica en que los conceptos Excelente, Muy Bueno, Bueno, Aceptable, Regular, Suficiente, Deficiente, Malo, se reemplazan por conceptos valóricos que traduzcan actitudes afectivas de los participantes y/o del facilitado, tales como Rechazo, Indiferencia, Vergüenza, Aprecio, Respeto, por ejemplo.

c) Calificativo: se refiere a ponerle una calificación a la valoración realizada. La Valoración Calificativa debe contemplar la noción de escala o porcentaje (Cfr.: LAFERRIERE, Georges, *La pedagogía puesta en escena*)

Conclusión

Entendamos pues, que el código disciplinario personal del actor se fundamenta en los hábitos personales que el individuo debe trabajar para su desenvolvimiento en grupo. Por otra parte, el código disciplinario colectivo estará relacionado al orden y forma que el director o docente artístico requiera para el desarrollo laboral de los involucrados. Es decir, el primer código es meramente ético y el segundo será un plan laboral, en donde se supone que los actores están capacitados para desarrollar su arte a partir de la ética que libremente ejercen en cada cual.

En la actualidad ningún actor puede llamarse así mismo completamente Grotowskiano, **Stanislavskiano, Brechtiano, etc...**, pues **la gran diversidad entre los teóricos** no te hace un actor puro en teoría y método. Uno puede emplear a uno que otro teórico sin casarse completamente con él. Una cosa es cierta, uno forja su disciplina según le haya funcionado a partir de su primer acercamiento con el teatro. La realidad teatral invoca a que si en el primer encuentro teatral tuviste un formador que era extremadamente cuidadoso en la puntualidad, uno adopta este hábito, de igual manera si encontramos en el camino a quien no le presto mucha atención a este tipo de menesteres pues el resultado es el mismo; uno no adopta lo que no es enseñado.

Por otra parte, no podemos establecer una relación directa entre experiencia vital y capacidad interpretativa, imitativa o de cualquier otro tipo. Las diferencias entre la experiencia vital y la experiencia artística son lo suficientemente marcadas como para que no podamos definir modelos, pautas o normas sobre lo que cada actor deba hacer, si vivir para luego interpretar, o si interpretar para luego poder vivir, si mezclar vida y teatro o, por el contrario, tratar de no confundirlos.

No se trata de realizar un comparativo de los métodos actorales, ni fomentar el mesianismo, ni limitar a juicio el que considere que cumple con las expectativas formativas adecuadas en hábitos y disciplina. Tampoco se requiere ahondar en comparativos entre un actor stanislavskiano o grotowskiano o tal vez la formación en el exceso de Artaud, sin embargo sea el método que a libre albedrío **escoja o "le funcione" es evidente que** todos se rigen por principios disciplinarios para llegar a un

resultado. De lo que se trata, es mencionar que cada método aplica sus acuerdos para hacer que el actor cumpla su misión en el teatro de una forma conciente y profesional.

La docencia del teatro esta vinculada con la disciplina teatral. La difusión del código personal del actor, nace formativamente con la guía del pedagogo teatral, sin hacerlo responsable de las acciones de los actores. Hasta cierto punto, se pretende darle las bases teóricas y posteriormente que cada quien se haga responsable de su práctica. El egresado podrá unirse al trabajo formal en grupos y debe ser un proceso vinculado con la vida, flexible, imbricado en determinado contexto, debe ser también un proceso transformador y no un suceso inmediato. Se pretende que el aprendizaje en el aula teatral sea un proceso responsable donde el ser humano construya la unidad entre lo cognitivo y lo afectivo.

Las reflexiones derivadas de las consideraciones teóricas abordadas en este trabajo nos permiten reafirmar que el docente artístico juega un papel determinante en el proceso educativo y que es bajo su guía certera que se puede lograr la formación integral del actor.

Ello en el sentido de que estas asignaturas requieren de conciencia metodológica, capacidad de síntesis y profundidad analítica. Sabemos que estas áreas del saber no sólo apuntan al desarrollo de habilidades concretas, sino más bien, tienen como objetivo conocer mundos y a partir de eso establecer diseños propios de la creatividad y el desarrollo de nuevos lenguajes.

Por lo mismo, urge establecer criterios formales, de carácter amplio, que permitan al alumno aprendizajes de fuerte poder significativo en estas áreas. Entendemos que para que este objetivo se cumpla, es relevante orientar al cuerpo docente en torno a la manera más adecuada de entregar y evaluar las competencias entendidas como fundamentales para el conocimiento práctico teatral.

Hacemos notar que estas asignaturas prácticas también se han nutrido del impulso difusor del conocimiento antes señalado. Las posibilidades de multiplicidad de estilos, formas y estéticas diversas que alimentan la contemporaneidad de la puesta en escena, nos están llegando a través de los medios de comunicación, pero también por medio de la posibilidad viajar y tener contacto con realidades poco accesibles en el pasado. El tema será entonces, cómo entrar en esos conocimientos de manera profunda y no superficial. Para ello, la dedicación, el deseo de indagar y la perseverancia en la búsqueda, ayudarán a establecer miradas más maduras, coherentes y profundas en torno a esta diversidad disciplinaria. Esto importa como eje

paradigmático en la labor que asumimos como docentes en pos del logro de un alumno que haga de los contenidos un cuerpo emotivo, comunicante y sensorial en el espacio.

La ética se acciona en el actor en la mente y la disciplina será la herramienta práctica en el ejercicio de la actividad que cada uno reconoce como necesidad orgánica y metodológica para llegar a resultados, o bien, para analizar procesos.

III. EL CONCEPTO DE ÉTICA Y DISCIPLINA PARA CONSTANTIN STANISLAVSKY

III.1. Breve biografía de Constantin Stanislavsky

La preocupación fundamental de Constantin Stanislavsky Serguéievich ⁶³ fue la lucha contra un estilo de actuación grandilocuente, basado en el cliché, el estereotipo repetitivo y el vacío de emociones en escena que imperaba a finales del siglo XIX, principios del siglo XX.

Reaccionó contra el divismo y se opuso a la actuación narcisista dirigida hacia el espectador, olvidando el análisis del personaje. Nació el 17 de enero de 1863 en Moscú. Constantin Sergei Alexeiev, que había de hacerse famoso con el nombre de Constantin Stanislavsky. Fue hijo de Vladimirovich Alexeiev, un fabricante que le proporcionó un gran apoyo financiero para sus actividades teatrales. Su madre fue Elisabeta Vasilievna hija de la actriz francesa Vareley, que había llegado a San Petersburgo con una de las compañías que visitaban con frecuencia las dos ciudades rusas.

La inclinación artística de Stanislavsky tenía origen claro debido a su madre, y empezó a manifestarse, según él mismo declara, desde los cinco años, cuando hizo su primera aparición en escena.

Stanislavsky, en su juventud estudió canto, con el propósito de pertenecer al arte operístico, pero fracasó en este género y la falta de interés en la opereta, lo llevaron, en unión con algunos amigos y fundaron *La Sociedad de Arte y Literatura*, cuyo propósito era reunir jóvenes y aficionados al teatro. A los pocos años, visitó Moscú la Compañía teatral de los *Meiningers*, innovadores en el campo de la interpretación, haciéndolo más sobrio, menos teatral cuya actuación del conjunto prevaleciera sobre el divismo.

En el año 1897, junto a Vladimir Nemiróvich-Dánchenko crearon el *Teatro del Arte de Moscú*, el primer teatro de Rusia con una compañía completamente profesional.

⁶³ Constantin Stanislavsky o Stanislavski. Se le puede encontrar también como: Konstantín Serguéievich Alexéiev. Para fines de la investigación, hemos encontrado ediciones en donde se escribe de ambas formas; refiriéndose al mismo actor, teórico y director ruso. Para uso práctico, decidimos emplear la referencia como Constantin Stanislavsky.

De esta forma propuso un modelo de actor honesto, con la vida colectiva y con su arte. El ideal fue lograr que un actor este comprometido y que trabaje sobre la verdad, ya que para el maestro ruso no existe arte sin verdad. Elevó, de igual forma, al actor a la categoría de creador.

De 1907 hasta su muerte, Stanislavsky se propuso desarrollar un revolucionario sistema de formación dramática. Sus producciones eran más que nada experimentos de este proceso. Descubrió que los actores que recordaban sus propios sentimientos y experiencias y los sustituían por los de los personajes, eran capaces de establecer un vínculo especial con el público al advertir que los deseos secretos y la monotonía de la vida diaria se revelaban por medio de acciones veraces con dinamismo y respeto creando un vínculo recíproco y fino con el espectador. Fenómeno al cual le llamo: **"memoria emotiva" y posteriormente empleo la "identificación" para darle paso a la veracidad.** Dio al **proceso el nombre de "técnica vivencial"**. Los deseos secretos y la monotonía de la vida diaria se revelaban por medio de emociones veraces y las acciones de los intérpretes. Se le considera como maestro de las artes escénicas modernas, ya que aporta a los críticos las distintas etapas de ese oficio investigativo, entre ellas, el conocimiento del hecho artístico desde su génesis: estudio de mesa y su análisis. Por su parte, como docente guiaba a los actores a reproducir en ellos el mundo emotivo de los personajes para que éste fuera proyectado al espectador como experiencia verídica, sin teatralidad artificial. Lo denominó: "realismo psicológico".

Expuso teóricamente elementos clave para el actor, como por ejemplo: la relajación, la concentración, la memoria emotiva, las unidades, los objetivos y los superobjetivos. Fue el primero en reconocer la universalidad de las técnicas empleadas por los actores extraordinarios y formuló un sistema para abordar la actuación.

Como herramientas y estrategias complementarias para el método de Stanislavsky, este recurrió a un concepto que aparece reflejado en varios de sus textos; *el Sí Mágico*. Consiste en aceptar las circunstancias dadas de su personaje - edad, situación en un lugar, hora y día- y que provienen del texto. Aceptar estas condiciones y circunstancias son los principios para **vivirlas. Vivirlas "como sí" fueran reales.** El acto de voluntad se fundamenta en dos cosas: en una adecuada **concentración escénica y, sobre todo, en querer "jugar", como dirían los franceses. Los niños al querer jugar de verdad, con todo su corazón y su mente, juegan. Es decir, viven situaciones imaginarias "como si" fueran reales.** Para desarrollar el oficio del actor, hay que regresar en alguna medida al momento de la vida en el que jugar tenía tanta importancia o más que comer o dormir.

En el año 1912 Stanislavsky fue director del Estudio de la Ópera Bolshoi. Después en el año 1918 establece el primer estudio como una escuela para jóvenes actores. Entre el año 1922 y el 1924 inicia gira por Europa y los Estados Unidos con el Grupo de Teatro de Moscú.

Durante una actuación el 19 de Octubre de 1928, sufre un ataque al corazón y por eso decide dedicarse sólo a la dirección y a la docencia en la Ópera.

Después de la Revolución Rusa de 1917, exploró las posibilidades de un teatro improvisado. Intentó dar a los intérpretes los medios artísticos para poder abordar el texto de acuerdo con las motivaciones de los personajes. Tradicionalmente, este proceso estaba bajo el control del director. Al final de su vida, sin embargo, Stanislavsky experimentó una fórmula que otorgaba de nuevo al director el completo control intelectual sobre el proceso de ensayo. Denominó a esta técnica "teoría de la acción física".

El Método de acciones físicas, parte del postulado que nuestras emociones son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres. El estado emocional es importante pero no depende de nuestra voluntad. Quien intente condicionar sus acciones con sus estados emotivos, se confunde. En tal sentido, el actor no debe inmiscuirse en absoluto con las emociones. No debe siquiera preocuparse por ellas. La clave de las acciones físicas está en el proceso del cuerpo. Debe sólo hacer simplemente aquello que está haciendo. Dejarse *estar* en las emociones. Si no siente nada, no siente nada. Las emociones son libres. Lo que el actor sí puede hacer -porque esto depende de su voluntad y entra dentro de la órbita de su conciencia- es generar las condiciones apropiadas para la aparición de las emociones, concentrar la atención en el modo más eficaz de atraerlas. De esta manera, por medio de la acción física el actor comienza a "hacer" para "creer" y va desatando el proceso de interacción con el compañero y su entorno comprometiendo gradualmente sus niveles físico, intelectual y emotivo. Es así como la emoción nace como resultado de la acción. Después el desarrollo de este método fue retomado por Jerzy Grotowsky y Vsévolod Meyerhold.

Para el actor, aprender cualquier cosa es conquistarla en la práctica constante. Se aprende a través del hacer y no a través de memorizar ideas y teorías. La teoría sólo la usamos cuando nos ayuda a resolver un problema práctico. Para Stanislavsky, el eje del trabajo es partir de lo consciente a lo inconsciente. La emoción se ubica en el

inconciente, sus apariciones son explosivas e involuntarias. El llamado *sistema de Stanislavsky* constituyó la base teórica y práctica de la estética teatral naturalista y la psicología propuesta por Sigmund Freud y sus seguidores, en el referente obligado de toda la pedagogía teatral del siglo XX. Hasta ese momento, los manuales de actuación se limitaban a describir los rasgos externos aconsejables para la manifestación de los diversos estados de ánimo, personajes y caracteres. Antes de Stanislavsky al actor se le ofrecía una lista completa de recursos externos para representar la alegría, el dolor, **la pena, la bondad, etc...** lo que conducía al cliché y a la actuación mecánica.

El método de Stanislavsky es un conjunto articulado de varias técnicas como las que ya hemos mencionado, sin embargo, entre ellas existen algunas divergencias e incluso contradicciones al repasarlas de manera unilateral. Por ello, cada propuesta debe ser analizada y profundizada sistemáticamente a partir del actor con ayuda de la bitácora. Sin embargo, para la correcta interpretación de los manuales notaremos que todos llegan al tema de la ética por parte de la disciplina en el desarrollo de la práctica escénica.

La característica de los manuales escritos abordan la narración y la escritura en forma de bitácora e incluso recurre a la forma epistolar. Entre los títulos se encuentran: *Un actor se prepara*, *El arte escénico*, *La preparación del actor*, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación*, *Mi vida en el arte*, *La construcción del personaje* (publicación póstuma, 1948). Además de dejar numerosas notas y apuntes que han sido publicados tras su muerte, colectados por alumnos como es el caso de *Ética y Disciplina, manual de acciones físicas*, libro referencial para este trabajo.

Constantin Stanislavsky, fue nombrado miembro de la Academia de Ciencias de San Petersburgo en 1917 y artista del pueblo en 1936. Falleció el 7 de agosto de 1938.

III.2. Origen del texto *Ética y disciplina* de Constantin Stanislavsky

Para erradicar la actuación mecánica, Stanislavsky propuso una *actuación orgánica*, basada en la *verdad escénica*, que es observar y analizar al actor en su proceso de vida y remontarlo a la reacción de las situaciones dadas. Esta propuesta observa, analiza y profundiza en que cada ser humano tiene diversas formas de reaccionar según la experiencia, edad, cultura y rasgos sociales aprendidos. Este análisis para el actor le ofrece la introspección completa en la vida del individuo que ejerce la actuación y por ello, suponemos que el método stanislavskiano está arraigado a la ética y estética de forma directa e indirecta, pues el actor ya no es un simulador de la vida cotidiana sino que pretende evitar los gestos imitativos de la realidad, y la convierta en una forma de vida disciplinada.

A lo largo de su investigación, Stanislavsky mencionó las constantes quejas que sufría con los actores indisciplinados y las relaciones personales que se originaban dentro y fuera del teatro. Dichas relaciones aparecían entre actores y también, entre los administrativos y productores, que se veían directamente afectados en el trabajo en escena, por lo tanto, trató de ser muy meticuloso e insistente en los temas éticos y formativos. Incluso, podemos observar como en el libro: *El arte escénico*⁶⁴, dedica un apéndice titulado: *La ética teatral*, donde se refiere a las relaciones poco éticas de una actriz diva con su director. El apéndice consta sólo de ocho páginas, narradas de una peculiar forma amena en donde cualquier actor se siente identificado, para lamentación de la comunidad teatral, ya que aún no se logra evitar este tipo de atropellos éticos profesionales en la actualidad.

*Son los actores los responsables, en la mayoría de los casos, de toda clase de abominaciones como los chismes, las intrigas, la calumnia, la envidia y las ambiciones egoístas. Por tanto, no es correcto lavar en público la ropa sucia, porque solo demuestra una singular falta de autocontrol y respeto a los que les rodean.*⁶⁵

Los temas éticos son recurrentes en cualquier taller de teatro, debido a la diversidad de personalidades que lo conforman por ejemplo; el actor vanidoso, el actor

⁶⁴ STANISLAVSKI, Konstantin, *El arte escénico*, 17ª edición, México, Editorial Siglo veintiuno editores, 1999. p.p .325

⁶⁵ *Idem.*, p. 325-326.

individualista, el que llama la atención del director, también el actor enamorado en busca de relaciones externas, el actor impuntual, el actor taciturno y observador etc...

Stanislavsky, siempre mencionó estar a favor de la ética laboral y trató, a sus posibilidades de enseñar e inducir al actor a mantenerse dentro de la disciplina férrea y rígida, garantizándole con esto una base exitosa en la calidad de la profesión.

De esta manera, podemos apreciar que Stanislavsky haciendo de sus quejas, notas y anécdotas, que fueron posteriormente plasmadas con molestia e indignación, tratando de encontrar una forma de exterminarlas o al menos de hacerlas conscientes en el actor para evitarlas. Stanislavsky considera el problema de la ética teatral desde tres perspectivas: 1) la conducta del actor en el teatro, 2) la conducta del actor fuera del teatro y 3) las relaciones entre el lado artístico y el administrativo del teatro.

En el libro: *Ética y disciplina, manual de acciones físicas*, encontramos en la introducción que este texto no es precisamente a mano y pluma del teórico ruso, sino que se realizó con base a las conversaciones con los artistas del teatro Bolshoi transcritas por K.E. Antorova, alumna de Stanislavsky. Las conversaciones son una etapa en la elaboración de la bitácora y constituye a la profundización del sistema acerca de la condición del actor con y sin ética. Los textos nos dan la impresión de la constante molestia de Stanislavsky hacia la comunidad de actores principiantes e incluso menciona que los hechos narrados se cometen con actores de trayectoria. El uso de calificativos y comparativos es evidente. En Junio de 1897 con Nemirouich-Danchenko discutieron la ética teatral e incluyeron algunos aforismos acerca de lo que podía convertirse en un código ético disciplinario. Sin embargo, los alumnos afirmaron que siempre concluía diciendo que no creía tener el tiempo para terminarlo. Algunos aforismos recurrentes y repetitivos expuestos después por Michael Chejov se acercan a **lo siguiente:** *"Toda violación del arte creador del teatro es un crimen" o "No hay pequeños papeles, sólo hay pequeños actores"*.

La actitud de servicio en el trabajo es base de la fundamentación ética en el teatro y para el teatro. Stanislavsky, en efecto, no puede encontrar palabras lo bastante fuertes para condenar la conducta inmoral en el teatro, particularmente porque en el que él concibe todo depende del trabajo colectivo y los que interfieren con él cometen un crimen no solo contra sus colegas, sino también contra el arte al que sirven.

Para Stanislavsky, no hay excusa para que alguien se ame a sí mismo antes que al teatro. El teatro es la vida al propio trabajo y se ama como es. Esto último nos puede recordar a Nietzsche y el amor *fati* en el parágrafo 125 de *La gaya ciencia*⁶⁶, como amar a la vida en su totalidad, aún cuando esta llena de dificultades y no facilidades, sufrimientos y no alegrías. El teatro le permite al actor vivir muchas vidas, salvar la injusticia de ser quien es, para descubrir quién puede ser. Llevar a cabo muchas otras vida, y tal vez más importantes y valiosas que la propia vida privada. Un personaje para el actor no es una imitación o una parodia, debe ser una completa transformación de los planos mental, físico y emotivo.

En agosto de 1938, Stanislavsky enfermo le confiesa a su hermana Sokolova que un libro de Ética es más útil que todo lo demás escrito y descrito por él mismo para el actor, sin embargo, sabía que no lo alcanzaría a escribir. Probablemente porque la parálisis no le daría el tiempo de culminar su trabajo, o también, porque analizar al actor es larga tarea de observación, análisis y recopilación de datos, que hasta la fecha son difíciles de integrar en un texto. Es claro que Constantin Stanislavski estuvo interesado en reformar la ética del actor, analizando por medio de la bitácora actoral las cosas que son perdonables e imperdonables en el medio artístico bajo su particular experiencia y la de sus grupos de actores

*Una atmósfera saludable en el teatro puede crearse, pues, mediante acuerdos, paciencia, autocontrol, firmeza y la compostura son las cualidades que debe poseer por encima de todo el hombre que desee ejercer alguna autoridad en el teatro. Por añadidura, debe tener fe en los demás y confiar en ellos. Debe creer que en el fondo todos los hombres se esfuerzan por hacer el bien y que, una vez que han aprendido a distinguir entre el bien y el mal, siempre escogerán el primero, porque en definitiva el bien siempre da mayor satisfacción que el mal.*⁶⁷

Podemos juzgar de moralista e incluso idealista este texto, sin embargo, debemos tomar en cuenta que la ética y los valores del bien y el mal, son medidas que el hombre conceptualiza según su experiencia, por lo tanto, podemos optar por la vía que sea *útil*. Por ello, no todo lo que sucede en el hecho teatral es útil a la comunidad artística. Aunque es cierto, que a veces, la maldad es útil, observaremos que el grupo siempre opta por la estabilidad del mismo, según los acuerdos éticos que se

⁶⁶ Cfr.: Nietzsche,F, “El loco” en *La muerte de Dios*

⁶⁷ *op.cit.* Stanislavsky, p.327-328.

establezcan en el teatro es como se puede dar uso y forma al código ético teatral práctico.

El libro *Ética y disciplina, método de acciones físicas*⁶⁸, consta de 17 pequeños capítulos o conversaciones, por llamarlos correctamente a su origen, y de un listado de referencias a otros textos como *El trabajo el actor sobre sí mismo* y *Apuntes teatrales* en donde repite o profundiza sobre las conversaciones.

Entre los alumnos que aportaron pláticas y se unieron a la revisión de los escritos del teórico ruso con respecto a la *ética y la disciplina*, se encuentra Michael Chejov quién llegó a ser considerado como uno de los mejores discípulos de Stanislavsky. La historia narra que tuvieron divergencias en el proceso de aprendizaje por parte de ambos, sin embargo, resulta interesante como Chejov colabora con sus anécdotas para consolidar un libro-manual que enfatice el cuidado que el actor debe mantener hacia su propio trabajo interno por parte de la ética. Por su parte el teatro de Chejov consistía en unir la verdad interior y la profundidad emocional del sistema de Stanislavsky con la belleza y el impacto visual de la obra de Steiner.

III.3. Análisis del texto: "*Ética y disciplina, método de acciones físicas (propedéutica del actor)*" de Constantin Stanislavsky

Si tuviéramos que hacer de la vida una obra de arte, enseñar ética tendría que ser enseñar a crear. La enseñanza de la ética, desde esta perspectiva es, sin duda un reto educativo, y es posible que surjan dudas acerca de si la *Ética stanislavskiana* se puede llamar "**vital**", y a su vez, si podría enseñarse. Sin embargo, en las siguientes páginas nos interesa mostrar las posibilidades que hay de enseñar Ética a través del entrenamiento y desarrollo actoral según las pláticas de Constantin Stanislavsky.

En Latinoamérica la palabra enseñanza teórico práctica aplicada al teatro se ha transformado a fuerza de esconder la miseria de la transmisión de conocimientos prácticamente experimental, vivencial y de oídas. De manera que la educación teatral

⁶⁸ STANISLAVSKI, Constantin, *Ética y disciplina, método de acciones físicas (propedéutica del actor)*, 2da. Ed. México, Editorial Escenología a.c , 1994

posee una especialidad propia. Las extrañas relaciones entre maestro y alumno, y más tarde entre director y actor, son algunos elementos para análisis sobre la enseñanza que se ha desarrollado de la época anterior a Stanislavsky, en la época señalada y hasta ahora. Por lo tanto, no existe una metodología con sólida base teórica, como tampoco un orgánico diseño pedagógico.

Existen las bitácoras, sí, es verdad. Sin embargo, no se tratan de una verdad categórica, son aportaciones de la experiencia por momentos, sucesos y muchos carecen de análisis. De modo, que estos apuntes sirven para hacer consciente en el actor los aspectos a modificar o a preservar, sin embargo, tampoco podemos llamarlo un diseño pedagógico formal.

Este libro consta de 17 capítulos referentes a la ética y disciplina del actor. Sin embargo, no todas las conversaciones son útiles para el análisis de este trabajo. Posteriormente indicaré los capítulos que se salen de la ruta de trabajo, pues, como ya hemos mencionado son pláticas que el maestro mantiene con alumnos y curiosamente algunas carecen de argumentación, quedándose en el nivel de una queja y como toda queja carece de solución al problema.

Algunos capítulos son menos consistentes que otros en cuanto a escritura, mientras que observaremos en otros ejemplos hasta cierto punto, graciosos y amenos a la lectura. El uso de metáforas y lenguaje sencillo enriquecen este texto. Observaremos con frecuencia recursos didácticos de Stanislavsky al ejemplificar, y hasta ilustrar situaciones sobre lo que se debe y no se debe hacerse dentro y fuera del teatro.

III.3.1. SACERDOTE O PAYASO⁶⁹

En este capítulo Constantin Stanislavsky retoma de Oscar Wilde⁷⁰ **la frase: "el actor puede ser un sacerdote o un payaso"** cita que aparece en *El alma del hombre bajo el socialismo*, escrita en 1890, por el dramaturgo inglés.

⁶⁹ *Idem*, p.13-14.

Stanislavsky argumenta que el actor que se enfoca sólo en el mismo, llega a desconocer la reacción del público y por ello, pierde la noción de lo que realiza como favorable o desfavorable, de gusto o mal gusto. Decimos que esto se encuentra lejos de la estética como puede interpretarse a lectura rápida, considero que esta enfocado a que el público no debe sufrir por las peripecias del actor por la carencia de destreza y conocimientos. Así mismo, sabemos que para que el teatro cumpla su función necesita de un solo espectador para denominarlo público. Por esto mismo, Stanislavsky fue meticuloso en nunca olvidar a quien va dirigido el trabajo actoral y por ello reprende al actor que se olvida de este órgano teatral.

Un actor debe reconocerse como un individuo creativo o un comerciante del arte. Esta falta de compromiso y visión del actor, recae en hacer cualquier cosa con tal de estar vigente en escena, aunque no tenga la menor idea de lo que realiza. Sin embargo, el principal problema en el teatro, reside en la gente que se para en un escenario sin la formación adecuada para este arte tan complejo. Debemos tomar en cuenta que el deseo no justifica el talento y que la preparación tampoco es sinónimo de destreza. Por lo tanto, no se trata de subirse a un escenario aspirando ser visto y conocido; esto último es solo el resultado de un proceso de creatividad, dirección y conocimientos que un actor desarrolla con formación y tiempo. Los resultados de este proceso pueden fortalecerse en el éxito y el placer, sin embargo, el fin primordial del teatro no es el reconocimiento y éxito individual. Se puede ser comunicólogo o político y tener el mismo foco de atención social sin justificarlo con el escenario teatral.

El problema del teatro es entonces la falta de principios, como dice Stanislavsky, refiriéndose a falta de visión artística. Con esto, puntualizamos que no todo lo que se presenta en un escenario es magnífico, estudiado o estético, es decir, también caben las vulgaridades o los trasgresores del arte que por falta de principios éticos y estéticos realizan representaciones para cubrir la necesidad económica, más que la necesidad artística.

Ahora bien, apunta Stanislavsky que con el conocimiento se pretende proponer que el actor busque en sí mismo, los conocimientos que le resulten útiles para la creación de su propuesta de personaje y que sean novedosos para el teatro, tratando

⁷⁰ WILDE, Oscar, *El alma del hombre bajo el socialismo*, 4a edición, España, Editorial UIA, 2003, 80p.

de eliminar la representación ilustrativa. Por ejemplo, el actor que realiza un combate teatral sin jamás haber tomado una espada; lo hará por mantenerse activo en escena o por tener un personaje en el montaje, sin embargo, la falta de conocimientos previos al esgrima, lo llevarán a que ponga en riesgo a sus compañeros y así mismo. A final de cuentas la interpretación será ilustrativa, algo similar al niño que juega espada con un palo de escoba. Por lo tanto, el conocimiento aporta seguridad y estética en la interpretación del actor, ya que hará creer al público que lo que realiza es sutil, sencillo y dominable.

Los conceptos de belleza y fealdad resultan ser conflictos filosóficos que le corresponden a la estética, sin embargo, la interpretación que nos ofrece Stanislavsky va acompañada por la destreza con la que se realiza cualquier acción en el escenario. El público no sabe de técnicas sino de lógica.

Para principios del siglo XX, el naturalismo imperaba en la escena de Stanislavsky. Por lo tanto, no pretendemos que la estética quede rígidamente estancada a esa propuesta, ya que actualmente, deja fuera al grotesco, al performance y el happening que posteriormente tuvieron auge, sin embargo, la aportación fundamental de Stanislavsky, es abrir la puerta al estudio y al análisis del teatro antes de la representación. Cualquier representación artística tiene un contexto y argumentación para la ejecución que debe ser plenamente estudiada.

Stanislavsky se refiere al concepto "sacerdote" como el individuo que se esfuerza en la disciplina personal como un arte elevado y noble, mientras que se refiere a "payaso", como la representación primaria o imitativa de la realidad, es decir, que vende su arte por unas monedas y funge como animador. Probablemente, peyorativo en conceptualización, pues actualmente, sabemos que el arte del payaso requiere de su propia teoría y argumentación, sin embargo, para la época en la cual se realizaron estos comparativos, el payaso manifestaba la figura del comediante circense que no contaba con la escuela formal del teatro. Hasta la fecha existe la divergencia entre el arte del circo y el teatro, tema que puede causar controversia y sería digno de investigación.

El proceso de creación de un personaje para el actor no es tan sólo una imitación o una parodia de algo ya existente; debe ser una completa transformación de los planos mental, físico y emotivo. Es un trabajo de apertura a nuevos horizontes, nuevas maneras de conducirse y de mirar el mundo. Por ello el trabajo del actor no

termina con su preparación escolar, es un trabajo que debe desarrollarse cotidianamente. Crear un personaje obliga al actor a conocerse, a conocer la tradición en la que está parado, saber en qué lugar tendrá que luchar consigo mismo.

Curiosamente, Stanislavsky ofrece disculpas al lector, para que no se le califique como dogmático. Acepta que en su vida privada le agradaban la vulgaridad y los chistes denominados de mal gusto, sin embargo, hace hincapié de la conciencia que existe entre el espacio laboral y el personal. Ahora bien, apunta que lo que se pretende es enseñar a los actores a contenerse de lo poco ético dentro de la labor y permite que fuera del teatro ejerzan el libre albedrío.

III.3.2. TEMPLO O ESCUPIDERA⁷¹

Como cualquier profesionalista antes de llegar al lugar de labor, se tiene una vida con problemas y todos esos menesteres que aporta el cotidiano. Un actor no puede permitirse llegar con los problemas al escenario o, a los ensayos con actitud demandante de atención, pues generamos un ambiente hostil e incómodo. Sin embargo, a partir de esta plática stanislavskiana abordaremos el problema que existe cuando el actor conserva esos problemas y los hace parte del trabajo.

Podemos apreciar que desde la sociedad de Stanislavsky hasta la fecha, la necesidad del hombre por hacer amistades en la zona laboral es un hecho normal y hasta gratificante. Sin embargo, notemos que en la actualidad se ha enfocado más atención a las relaciones laborales como peligrosas en cuanto al desempeño en equipo. Las terapias grupales ofrecen la alternativa de contar los problemas cotidianos a cualquier persona que abra su confianza. Este hecho regala la satisfacción de sentir alivio y sentirse atendido al escucharse a uno mismo. En realidad, pareciera un monólogo que solo requiere de público, ya que muchas veces, ni le permitimos al receptor opinar. Se puede decir, que la confianza actúa como necesidad primitiva para socializar. Sin embargo, en el teatro la amistad es tema complicado, por el cual, es preferible que la relación con los compañeros de trabajo, sea precisamente eso; un

⁷¹ *Ídem.*, p. 15.

compromiso laboral. Ya habrá tiempo para hacer compromisos personales y sociales. Sin embargo, es preferible tener muy segmentada la relación actor-actor y actor-director como partes fundamentales de un equipo de trabajo que se guía en las emociones para realizar su quehacer.

El teatro no debe ser un pretexto para recurrir a la verborrea o curación de todos nuestros problemas personales, ni tampoco el lugar que accione como partido político, terapia psicoanalítica o club social.

Las relaciones personales en el teatro desencadenan toda clase de deterioros y confusiones entre los miembros. El caso más común se presenta con los llamados *compadrazgos* que son aquellas relaciones que se deforman en la relación laboral, entre actores, directores, productores etc... Lejos de que se fomente la convivencia, provocan la subdivisión de los equipos. Esta pauta provoca la pérdida del objetivo teatral y se convierte en una especie de familia o hermandad con todas las características que esto conlleva. Es difícil no involucrarse con los compañeros en el teatro, ya que son muchas horas de convivencia las que se requieren en el proceso creativo, sin embargo, si podemos fomentar el orden dentro del escenario. Cualquier persona es libre de ejercer sus compromisos personales fuera del teatro. Mientras que en el lugar de trabajo uno debe mantenerse alejado de toda relación sentimental que pueda poner en riesgo la disciplina.

En este capítulo se enfatiza lo siguiente: "*Proteger el teatro de todo cuanto sea negativo o malo*";⁷² tomando en cuenta que no todo lo que hacemos dentro del escenario es teatro. Será importante creer que es una cuestión de actitud más que de acción. La desviación que causamos con la carga emocional y necesidad afectiva causan estragos en la unidad o en el *uno colectivo*.

Dejar los problemas y las relaciones personales a las puertas del escenario será el ideal logrado. Stanislavsky lo interpreta como despojarse de las pequeñas preocupaciones, rencillas e incomodidades del cotidiano pues estas sólo nos separan de nuestras inclinaciones artísticas.

Es desafortunado que tantos actores lleven gran cantidad de mezquindad, altercados, intriga, murmuraciones, incluso envidia y egoísmo mezquino al

⁷² *Ídem*, p. 18.

*teatro. Como resultado transforman al teatro no en un templo de las artes sino en una escupidera, un nido de chismes, un bote de basura*⁷³

El teatro le permite al actor conocerse a sí mismo y a su vez, evaluarse respecto a las actitudes cotidianas. Es sumamente riesgoso y difícil pretender que una persona que socialmente fue educada en los chismes, en las injurias y en la "competencia legítima", de repente cambie estas actitudes como por arte de magia. Sin embargo, son un esfuerzo conciente que el actor debe realizar como parte de la formación que esta adquiriendo. Reitero que el teatro es una cuestión de actitud, más que de moral. Por lo tanto, el actor debe estar de acuerdo en modificar hábitos que le permitan crear una atmósfera agradable tanto para él mismo como para los compañeros con los que se desenvuelve.

III.3.3. NOVENTA Y NUEVE GENTES⁷⁴

Es indispensable hacer conciente al actor del "uno colectivo" y para ello, primero debe recurrir a autoanalizarse como individuo que se presta a tal función laboral.

Observando el comportamiento en el artista podemos decir que; es humano desear el éxito y la fama, por ello es permisible -hasta cierto punto- la rivalidad y la envidia. Siempre y cuando estas actitudes se queden en casa. En la intimidad de cada persona caben todo tipo de actitudes. Lo que no es permisible es luchar en contra de ningún compañero y recurrir a las más bajas pasiones por hacerse de un lugar en el teatro. Tampoco es válido involucrar a ningún compañero a causa de los deseos, caprichos personales o sueños de fama, justificándolos por medio del arte.

Stanislavsky, se refiere a las dificultades mezquinas, como al rol que juega el individuo antes de llegar al espacio de transformación, el espacio teatral, espacio de ensayos o la escena con la problemática de la vida diaria. Es decir, descargar en otra persona los rencores y problemas del cotidiano y justificarlos por medio de la convivencia laboral, es deplorable; es así pues que el actor cree que compartiendo una

⁷³ *Ídem.*, p. 19.

⁷⁴ *Ídem.*, p. 19.

experiencia totalmente externa al oficio sólo distrae al otro en su quehacer. Por lo tanto, se refiere a esto de la siguiente forma

No es civilizado lavar los trapos sucios en público. Si lo hacen, es un signo de una falta de dignidad en lo que se concierne a cada uno y una falta de respeto para quienes les rodean. Es indisciplina y mal hábito.

La propuesta a esta actitud es la siguiente:

....a este respecto debemos ejercitar la autodisciplina. Llorar y hacerse el afligido solo cuando estés en casa. Entre tus compañeros artistas tienes en cambio que estar de buen humor, ser alegre, agradable y estar dispuesto⁷⁵

La solución siempre será pensar en los demás, antes que en uno mismo. Al menos, en lo que concierne a las horas de preparación, ensayo y trabajo. El fomento para el trabajo en equipo reside principalmente en el guía. Reiterar que el trabajo en el teatro requiere de disposición y servicio en todos los estados que le conciernen. Puede leerse como una propuesta idealista, sin embargo, cuando se le invita al actor a interesarse por los otros, el equipo de trabajo automáticamente defenderá o se hará presente en las propias demandas individuales, no tanto por compromiso, sino por lealtad, seguridad, atención y si se me permite, por prudencia colectiva.

El teatro debe fundamentarse como una unidad creativa en donde cada integrante acciona para el bienestar de la propuesta, por lo tanto, recorro a la siguiente cita de Alejandro Jodorowsky que dice: *"No quiero nada para mí que no sea para el otro"*.

Por su parte Constantin Stanislavsky resume lo siguiente: *"Noventa y nueve gentes de cien se interesan por la libertad de todos los demás, incluyendo la mía; yo, como la centésima persona, me encontraré en una posición muy feliz y tendré muy poco de qué quejarme"*.⁷⁶ Considerando esta propuesta, suponemos que primero se debe pensar en equipo antes de accionar cualquier estado emotivo. Es una actitud mental que precede al trabajo. Stanislavsky permite al actor elegir la postura que le

⁷⁵ *op.cit*, p. 20.

⁷⁶ *Idem.*, p. 21.

convenga, siempre y cuando no interfiera con el trabajo colectivo, actitud a la cual define como crimen.

Dentro del quehacer artístico lleno de actitudes y reacciones, hemos apreciado que una actitud lleva a otra y poco a poco se va desenredando la madeja del *ethos* individual hasta involucrar al colectivo. De esta manera observamos que la libertad se contrapone al poder y en ambos conceptos, surge el concepto de disciplina como intermediario. Por ejemplo; en cuanto a la autodisciplina se confronta la disciplina rígida y el poder, Stanislavsky se refiere a lo siguiente

*Algunas veces los que tienen autoridad para inculcar una atmósfera creativa como la disciplina en una compañía artística recurren a reglas estrictas, estatutos y castigos. El resultado es sólo una apariencia externa de orden. Es disciplina formal. Y aún ahí todo el mundo para estar satisfecho e incluso orgullosos de este 'maravilloso' nuevo orden. Sin embargo, se hallará que no es la disciplina formal lo más importante en el teatro sino la disciplina artística individual.*⁷⁷

Como hemos comentado anteriormente, la disciplina no surge en los fenómenos externos, ni en las amenazas y mucho menos con la tiranía o el control de una sola persona. Ese medio de control, se llama: manipulación. Es decir, que a través de los intereses de una persona, el grupo cede el poder a un individuo. Curiosamente, el equipo artístico reacciona a la manipulación restándole naturalidad a los actos del otro, además que resulta siempre un acuerdo que deforma la creatividad, pues dicha creación esta sujeta a los gustos de aquella persona que acciona como líder de los otros. Por medio de la manipulación nos daremos cuenta que ésta se encuentra ligada con la pérdida de la voluntad interna ya que cedemos nuestra propia voluntad e individualidad. De esta forma observamos que en el teatro la necesidad de coordinar obedece al sentido colectivo de actividades, ideas y planteamientos a partir de la disposición de uno mismo. Debido al mal manejo de liderazgo y manipulación sucede que el sujeto se vuelve acrítico por falta de carácter y hasta de interés, perdiendo poco a poco la conciencia y la voluntad, es aquí cuando reconocemos a un grupo de trabajo apático y sin finalidad artística.

La disciplina se ejercerá comenzando individualmente. Recurrimos a la frase: **"Comienza contigo mismo"** de manera, que el propio ejemplo del compañero, actor,

⁷⁷ *Ídem*, p. 23.

director, hagan que el novato en el teatro imite y después descubra sus propias habilidades éticas por medio de la disciplina armónica.

III.3.4. PSICOLOGÍA ANIMAL⁷⁸

Desde que el hombre nace se encuentra en lucha por sobrevivir. Por lo tanto, la naturaleza animal, nos permite desarrollar con los juegos de poder las estrategias del liderazgo y sobre todo, la supremacía ante los otros.

Probar habilidades, se denominan competencias vivenciales que son fundamentales para el desarrollo de la personalidad. Hemos escuchado frases como: *"El pez grande se come al chico" o bien, "El fuerte acaba con el débil"*, con las cuales, sabemos que para existir necesitamos ser fuertes o grandes, realizar hazañas, o bien, recorrer una travesía de esfuerzo constante para lograr objetivos, si es que no queremos perecer ante otro individuo. Estamos en lucha constante desde el núcleo familiar; ya sea entre hermanos y posteriormente con los progenitores. Si tomamos como referencia a la Biblia, notaremos que el sujeto se encuentra en lucha efímera con la autoridad manifestándose en Dios como el sujeto que estipula y demanda los actos permisibles dentro de la sociedad y éste coloca al individuo en un estado de prueba con la **"obediencia"**. Dicha **obediencia** corresponde a una virtud que implica la batalla mental con la duda. La necesidad racional del hombre por explorar, investigar y racionalizar lo hacen preguntarse **¿qué pasaría si hago esto...?**. Por otra parte, la duda siempre será un acto que se desea comprobar. Por lo tanto, el hombre por medio del libre albedrío pone a prueba las consecuencias de sus actos. Con la comprobación y análisis el hombre lucha con sus semejantes intentando agradar y cumplir con el orden jerárquico **-como leemos con Caín y Abel que por "agradar" a Dios, se inicia la competencia por encontrar la supremacía dentro del orden familiar-** De forma contraria, el rechazo de los progenitores, la autoridad, ó Dios, tienen como precio la existencia ante el orden social. Entonces, el hombre compite por agrado y también por

⁷⁸ *Ibidem.* p.24.

la búsqueda primitiva por guiar al grupo. Estos rasgos de personalidad son la característica de la supremacía animal.

Stanislavsky, nos habla de las condiciones para que pueda haber una atmósfera saludable en el teatro. Sin embargo, en este capítulo se adentra con el liderazgo en la siguiente línea: **"los líderes se eligen por una razón u otra".**⁷⁹

La autoridad se manifiesta en el teatro por medio del compromiso oficial. Así como es permisible la lucha para determinarnos fuertes y sobrevivientes en la vida; dentro de la rama laboral, la competencia es mayor, pues oficialmente es la fuente de ingresos lo que está en juego. La autoridad debe ganarse también en el teatro. Sin embargo, para que este compromiso se haga presente, suceden un cúmulo de hechos entre los involucrados, como la discusión, la lucha y protesta contra cualquiera que se postule como autoridad y también la demostración de habilidades artísticas.

Pasando por la postulación y todo lo que acarrea entonces, decimos que un trabajo tiene guía, líder o regente escénico. Una vez, tan pronto se haya elegido a quien deba dirigir el teatro, entonces, es deber de los que conforman el equipo apoyarlo. Como ya explicamos el comportamiento ético para las relaciones de poder y las relaciones artísticas son arduas y difíciles para pretender la democracia cultural como un hecho verídico.

Stanislavsky cita estas actitudes en varios pasajes como observaremos a continuación

*Si una persona de talento entre nosotros tiene posibilidades para ejercer su rol de autoridad, o bien, si se las arregla para elevarse por encima del nivel general de los demás, procuramos arduamente derribarlo, gritando: "¡Cómo te atreves a colocarte encima de nosotros, arribista!"*⁸⁰

O también, el caso de quienes ejercen el poder tomando ventaja de la buena disposición de los demás integrantes del equipo:

Algunos cuantos han logrado reconocimiento y admiración. Fueron suficientemente fuertes para superar los obstáculos. Pero generalmente

⁷⁹ *Ibidem*, p.24.

⁸⁰ *Ídem*, p.25.

*son los oportunistas los que alcanzan el éxito. Saben cómo jugar con nuestras debilidades para tenernos en el puño*⁸¹

De esta manera observaremos, que el liderazgo es un arma de variable interpretación ya que puede caer en la más tramposa manipulación por el que ejerce la autoridad como por el que esta a disposición, o viceversa. Un hecho factible, es que siempre existirá el rumor entre los compañeros y la manifestación a favor y en contra de la autoridad, sin embargo, el rumor aparece como un espíritu sin nombre preciso, que sólo mueve al equipo por medio del miedo a hablar directamente con los afectados o interesados, y esto no es más que no afrontar consecuencias o manifestar su punto de vista.

Considerando este hecho natural dentro de los trabajos en equipo, es mi labor hacer hincapié a los involucrados del teatro pidiendo desde el comienzo: honestidad. Sin temor a la autoridad se pueden llegar a acuerdos de manera racional y tangible. A final de cuentas el rumor o el chisme, acarrear malos entendidos e influencias negativas dentro de la atmósfera sensible laboral.

Ocultamos el egoísmo, la envidia y las intrigas bajo toda clase de justificaciones y achaques, para llamar la atención. En el teatro la lucha por la supremacía entre dramaturgos, actores y directores es situación latente y constante. Cuando esto ocurre, los actores se transforman en escolares que ponen a prueba la paciencia de cualquier director, compañero y lo peor, su "competencia legítima" recae en el trabajo, estropeando la unidad y el servicio.

*Esta psicología animal, que para vergüenza de la profesión actoral, se encuentra en todos los teatros, salvo excepciones, debe ser atacada rigurosamente, antes de cualquier cosa. No sólo es común entre los principiantes sino también se encuentra entre los actores viejos y experimentados.*⁸²

Nos damos cuenta de la existencia de actitudes negativas dentro y fuera del teatro, inclusive con actores experimentados. No queda otra, sólo proponer un cambio a partir de nuestro propio ejemplo.

También es común que para no meternos en problemas procuramos ignorar todo incidente o molestia esperando que la vida de cada individuo ajuste cuentas en el

⁸¹ *Ibidem.* p. 25

⁸² *Ídem.* p.26

transcurso de los años, como justicia divina. Sin embargo, esto es totalmente erróneo. Como directores y maestros, cuando observemos éstas actitudes, lo mejor será mencionarlás y hacer del conciente colectivo un consenso, acerca de los sucesos.

La falta de ética en la profesión se debe a un descuido personal del individuo.

*¿Por qué artistas talentosos deshonran algo que es bello como lo es la profesión actoral? La razón es sencilla. Todo comenzó cuando se perdieron el respeto, primero a través de pequeños insultos, luego se fueron a injurias a causa de malos entendidos, mezquinos, personales y triviales. Así, los actores que no supieron vencer en el momento oportuno, estos malos instintos y debilidades típicas de su profesión pueden hundirse fácilmente al punto de envenenar sus propios sentimientos y arruinar su sentido artístico.*⁸³

Es cierto que uno como compañero, maestro o director teatral, no puede modificar los hábitos del actor aprendidos en casa, o bien, la forma en la que cada persona lleva cuentas de su evaluación personal. Será preciso poner límites en la forma que el actor se relaciona con sus congéneres. Debemos inculcar la prudencia, discreción y respeto de lo que conocemos como laboratorio teatral. Saber que las cosas que suceden en ese laboratorio no pueden salir a luz pública pues es parte intrínseca del proceso creativo. Es importante establecer que en dicho laboratorio, las situaciones que calificamos como extrañas, mezquinas o poco viables al trabajo deben comentarse ahí mismo para no propiciar el doble discurso y el chismorreo. Desde mi punto de vista, lo que sucede en el proceso creativo debe ser un trabajo discreto, más nunca secreto. Por otra parte, debemos inculcar en el joven estudiante de teatro a que externe su modo de vivir la experiencia teatral, sin juicio y sobre todo prestarnos a escucharlo por más obvias que puedan parecernos sus observaciones. Recordemos que somos formadores artísticos, no jueces creativos.

⁸³ *Ibidem*, pp.27

III.3.5. DISCIPLINA PERSONAL⁸⁴

La actitud mental del individuo recaerá en la disciplina personal del actor.

En este capítulo, prácticamente se nos invita a ejercer el oficio con una buena disposición al servicio artístico.

La actitud personal puede parecer un fantasma que aparece en escena. Por ejemplo; una actriz que se sabe su texto, esta preparada corporalmente para ejecutar su rutina, tiene el trazo mental bien estudiado, sin embargo, ese día se desveló. Esta situación aparentemente infantil, podría parecer inofensiva, sin embargo, al llegar al teatro observamos que se encuentra distraída, tiene sueño, esta deseando que ya acabe la función para ir a su casa a dormir. Obviamente, la actuación resulta poco novedosa y a pesar de cumplir con todo lo que se le pidió en cuestión de dirección, pareciera que a ese personaje algo le faltaba; carecía de energía, faltaba ése algo que nos remitiera a recordar su participación. Esto es lo que pasa cuando algo nos falla en cuestión de actitud.

La actitud es algo intangible, poco preciso, e incluso holístico, sin embargo, resulta crucial para la energía que el teatro nos demanda en el proceso creativo y en la escena. Para la ejecución del actor estas cosas resultan vitales y es por ello, que cada actor, director e involucrado teatral debe revisar constantemente su estado anímico antes de llegar al escenario. *“La vida en el teatro tendría que ser el paraíso terrenal para nosotros los actores. Todo aquel que perturbe este paraíso debe ser o echado de él o neutralizado”*.⁸⁵

Radicales y fuertes son las sentencias del teórico ruso con respecto a la atmósfera que los integrantes del teatro deben presentar en el espacio de creación. Sin embargo, ciertas y justas, ya que una vez que permitimos el más ligero desorden emocional en cualquier individuo, parece infestar como virus a los demás. Siguiendo con el análisis del texto determinamos que la actitud es una respuesta mental que afecta la acción teatral directa e indirectamente

⁸⁴ *Ídem*, p. 28.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 28.

Esta actitud mental tenemos que aplicarla obligatoriamente no solo a los actores sino también a los productores en sus oficinas. Tendrán que entender que el teatro no es un negocio, una tienda o un bando donde la gente esta pronta a cortarse el gaznate por dinero. Mi convicción es firme a este respecto, Creo incluso que el productor y el más humilde empleado del teatro tendrán que ser en el fondo unos artistas. Tendrán que comprender el arte que sirven.⁸⁶

Analizando un poco este punto de vista, observaremos que en el caso del teatro en México, las productoras y las personas que sirven a los teatros, desconocen por completo de estas sentencias. E incluso que en cuestión de servicio y actitud carecemos de una conducta propositiva en el mismo ambiente. No hace mucho, sucedió en el Centro Cultural Universitario que un taquillero le aventó a una persona el cambio del boleto comprado. Cuando la persona molesta pidió los datos del empleado, los otros compañeros omitieron los nombres para no ser notificados de tal hecho a la autoridad pertinente. El orden burocrático y jerárquico en el teatro hacen que el trabajador se mecanice y olvide el cuidado y respeto que el público merece.

En el caso de los taquilleros, acomodadores y tramoyos del teatro, son personas que prestan su servicio a una institución determinada, cuyos sindicatos y organizaciones evalúan su desempeño. Sin embargo, realmente ofrecen el servicio de una forma muy mecánica y brutal con la cual olvidan que el pan del artista es precisamente el público, por lo tanto, el trato con el mismo es indispensable. Es triste, que se pierda público indirectamente por un mal servicio.

Acerca de las actitudes entre personal del teatro, actores y directores, pueden hacerse tesis completas o anecdotarios infinitos. Tanto que cuando se delimitó el temario del presente trabajo, tuvimos que recalcar que sólo trabajaríamos al actor en formación, ya que la vida teatral tiene abundante material anecdótico en cuestión del personal que sería imposible terminar una investigación de ese tipo.

Retomando las aportaciones de Stanislavsky con respecto a la actitud anotaremos lo siguiente

La atmosfera de simpatía tiene también que inculcársele al público sin su conocimiento. De esta manera, los haremos regresar, los elevaremos

⁸⁶ *Ibidem*, p. 29.

mientras están en el auditorio e incrementaremos su deseo de buscar entretenimiento ulterior en el teatro.

¿Se han dado cuenta de lo sensible que es el público a lo que ocurre detrás de los telones? No es únicamente la confusión en el escenario lo que arruina una representación.

El más ligero desorden, ruido, grito o parloteo durante los intervalos se transmiten por sí solos al público y distraen la representación. En cambio es el orden, la calma y la disciplina lo que se necesita para crear una atmósfera de simpatía.⁸⁷

Definitivamente, esto sigue incurriendo en la atmosfera teatral y le corresponde al actor. ¿Cuántas veces hemos escuchado pasos, palabrería, risas o ruidos atrás del escenario? Creo que esta falta de respeto al trabajo del actor que esta en escena, se debe al compañero que esta ajeno a lo que sucede en el teatro. También ocurre el caso contrario a esta postura, cuando el público no esta atento a lo que sucede en escena y **hace ruido, contesta celulares, habla en voz alta etc...**

Recordemos que los inicios del teatro fueron didácticos, por lo tanto, no se requiere de un público especializado para acudir a él, sin embargo, sí se puede educar al espectador a partir de la actitud comprometida y sana del actor e incluso la agradece. Por lo tanto, la disciplina del actor, como hemos comentado es intrínseca pero perceptible para el público y este reacciona inmediatamente a ello.

La disciplina del actor abarca las actitudes que enferman o mejoran nuestra relación actor-teatro. Por ejemplo; debemos tener presente que las actitudes que reconozcamos fuera de lugar como los celos e intrigas, se verán reflejadas en nuestro trabajo por más escondidas que queramos preservarlas. La depuración mental es parte de la disciplina actoral. Cada uno deberá conocer el mecanismo para depurar, controlar o abandonar este tipo de conductas.

Es normal para el actor aspirar al genio, como un modelo a seguir. Sin embargo, Stanislavsky rompe con este anhelo, argumentando que el genio es parte deformada del ego, ya que cuando uno se cree con esa virtud, pretende que todo se haga como él cree. Ciertamente, caemos en esos errores al buscar a los ídolos teatrales y las peleas por trabajar con cierto director reconocido se hacen evidentes.

⁸⁷ *Ibidem* p. 29.

Incluso, existe lo que Larroyo llama: “**mesianismo**”⁸⁸ que es considerar sagrado lo que algún teórico nos aporta derrumbando la creatividad del nuevo alumno.

Al estar en el tema de la disciplina personal y la genialidad tenemos que recordar de una vez por todas, que no debemos tomar al genio como modelo. Como todos sabemos, un genio es una persona aparte. Todo lo hace a su manera. Hay muchas historias sobre los hombres de genio en el teatro. La imagen más popular de ellos es la de la bohemia, que les permitía toda clase de vicios para luego agitar a su público en un frenesí de entusiasmo por la noche...

Sin embargo, en lo que a teatro se refiere, eso está alejado de la verdadera historia. Los que tuvieron contacto cercano con artistas tan grandes como la Duse, Salvini, Rossi y otros relatan que estas personas condujeron sus vidas privadas de tal forma que no dejaban de igualar a su genio.

*Y eso, ciertamente requiere de disciplina personal.*⁸⁹

Si hablamos de mesianismo como una enfermedad derivada del ego creativo, el mejor ejemplo es hablar de las escuelas teatrales defendiendo guías, maestros, métodos hasta convertirse en una lucha de personalidades defendiendo a los docentes formadores del teatro de los cuales son –obviamente– fieles discípulos, hasta llegar a acaloradas discusiones que lo único que logran es segmentar pequeños grupos a partir del equipo inicial. Es bueno tener preferencias por los métodos, sin embargo ese tipo de elecciones son personales y bien deben quedarse en la intimidad de la bitácora de cada egresado. En otras palabras, se hacen juicios críticos basados por la habladuría más que por la práctica. El estudiante es libre de tener preferencias personales hacia sus maestros, sin embargo, debemos recordar que la enseñanza de los métodos actorales tienen como fundamentación la práctica y una verdad práctica es que lo que le funciona a una persona a otra puede ser que no le funcione.

Por ende, si esto sucede con los alumnos, imagínense lo que sucede cuando en verdad algún maestro exige su exclusividad de cátedra. El ego creativo resulta una exclusividad como agradecimiento a lo aprendido por el maestro que se manifiesta así: **“eres mi alumno y no hay más verdad absoluta que la mía”**. La admiración del estudiante se vuelve idolatría y refuerza el mesianismo para el docente.

⁸⁸ El advenimiento de aquella sociedad perfecta se le conoce como Mesianismo y proviene de la ética socialista. Crítica a los ídolos pues cree que es posible alcanzar una forma de existencia sincera, feliz y fraterna sin la necesidad de seguir a algún modelo ya que todos los seres humanos tienen las características perfectas para llegar a forjarse así mismo como su propio modelo. (Cfr.: LARROYO, *Los principios de la Ética Social*, p. 143.)

⁸⁹ *Ibidem*. p. 32.

Es como pedirle a un alumno de quinto grado de primaria que nunca llegue a sexto; si no es con el mismo docente. El ego por parte del docente recae en la ética profesional, pues en realidad deja de ofrecer un servicio por convertirse en "exclusividad". Pero como hemos repetido; estos casos suceden debido a la carencia de la ética profesional desde que el docente era actor.

III.3.6. UN PROCESO DELICADO⁹⁰

En este capítulo observaremos que todo accesorio y material para el actor cae directamente en el personaje como herramientas creativas e incluso fuentes de inspiración. Uno pudiera pensar que este tema es obsoleto en cuestión de disciplina personal artística e incluso juzgar a Stanislavsky como demasiado meticuloso y severo en cuestión de los cuidados que el actor ejercer sobre sí mismo y las herramientas de trabajo escenográficas, sin embargo; no lo es. Cada mínimo detalle que concierne al personaje, habla por sí mismo de los cuidados que el actor tiene en conservarlo, presentarlo y hasta representarlo.

Para los objetos de ensayo, como los zapatos, la ropa de trabajo, el cuidado personal y sobre todo el atrezzo, -que por cierto, es material generalmente prestado- deben considerarse una artesanía a nuestro cuidado. Es absolutamente refutable regresar el material prestado, sucio, gastado o mal conservado.

Por tanto, no tendrán dificultad en reconocer al verdadero artista cuando vean a uno, por la manera en cómo maneja su vestuario, por el cuidado afectuoso con el que trata los accesorios que le ayudan a crear una caracterización. Y no es sorprendente si observan bien, que adviertan cómo las ama y cuida, ya que éstas pueden servirle por muchos años.⁹¹

Algunos actores prefieren romper y deshacer sus accesorios tan pronto han terminado con la temporada, el examen, o la presentación. Sin embargo, cada quien sabrá como gasta en su propio material, lo que no es factible es que dichos accesorios,

⁹⁰ *Ídem*, p. 33.

⁹¹ *Ibidem*, p. 35.

aparezcan regados por el foro o el espacio como si estos fueran desechables y carecieran de la importancia debida.

Muchos actores cuando ven un objeto, no se percatan que lo que manipulan puede ser una auténtica pieza de museo diseñada con tiempo y forma a un personaje que se recrea en su persona. Además que los utileros, creadores, creativos y realizadores, merecen nuestro respeto por el tiempo empleado en ese detalle.

III.3.7. MAQUILLAJE DEL ACTOR ⁹²

El mismo cuidado que tiene nuestro aseo personal antes de llegar a un ensayo, función o entrevista, habla del cuidado creativo que uno debe ejercer a su maquillaje para el personaje.

El maquillaje funciona como un accesorio que viste al personaje como parte vivencial de lo que representamos en escena. También ejerce una acción que nos conecta con la parte psicológica del personaje. De modo que el maquillaje debe ser personal. No esta de más decir, que el maquillaje acciona como el cepillo dental de cada persona; no se presta, no se olvida, es nuestra responsabilidad.

Por ello, debemos ser cuidadosos en medir el tiempo que necesitamos para los detalles y perfección del mismo en una representación. La aplicación del maquillaje debe ser un proceso hasta cierto punto, psicológico que agregue algo personal y sustancial al papel. Este proceso es interior al actor, personal y único, sin embargo, debe ser útil y no un pretexto para ensimismarse tanto, que esto evite el trabajo con los compañeros. Es un acto íntimo sí, sin embargo, no es un acto que separe la relación en equipo al contrario debe servir para reforzar la relación. No hay pretexto para que un actor se separe del equipo. El proceso de introspección es positivo siempre y cuando sea útil y le ayude como inspiración al ejecutante. No estamos peleados con ello, solamente se

⁹² *Ídem*, p. 37.

recalca que es indispensable tener un punto de comunión en el acto que no rompa con el ritmo de preparación de una compañía teatral.

III.3.8. NO HAY TIEMPO QUE PERDER ⁹³

Darle valor al tiempo es un proceso que cae en contradicciones y discusiones, ya que es un valor filosóficamente relativo. Cada actor después de la autoevaluación conoce el tiempo en el cuál le suceden y se accionan los procesos de manera muy personal, infinita y única. Por ejemplo; aprender a memorizar un texto, para unos es cuestión de una leída sencilla, para otros; equivale al repaso de un día entero. Con esto reitero que no es cuestión de capacidad, sino de proceso y autoconocimiento. La práctica diaria en alguna actividad ofrecerá mayor destreza y resultados en la misma. Por consiguiente, el valor de tiempo para el estudio es indispensable en la disciplina teatral.

Los artistas se mantienen en disciplina día tras día, incluyendo las festividades y las vacaciones. Y si ocurre, que dejan de entrenar un solo día, se considera una pérdida de tiempo. El actor no termina de trabajar sobre su arte cuando deja la escuela. Debe continuar trabajando sobre sí mismo continuamente, para mejorar su técnica a lo largo de toda la práctica artística.

La misma atención que requiere el entrenamiento personal, es equivalente al de los ensayos. El ensayo puede llamarse como un acto sagrado el cual requiere de toda nuestra atención y respeto. Se puede decir, que es el laboratorio en donde se ponen a prueba las habilidades y también se prueban nuevas formas para llegar al fin mutuo escénico. Un ensayo mecánico, equivale de igual forma a una pérdida de tiempo, sumándole al hecho que este recaer en otros individuos. Independientemente, de tener papeles grandes o pequeños, los actores deben estar presentes en los ensayos para mejorar su actuación y la reacción en equipo.

⁹³ *Ibidem*, p. 38.

El compromiso es fundamental en cualquier actor que asiste a un ensayo. Es un mal hábito acudir regalando migajas de tiempo, creyéndose que se puede dominar todo al último momento.

Sabemos, que todos tenemos una vida demasiado agitada y con otros compromisos personales, sin embargo, es bueno reafirmar que ningún papel es chico y todos deben comprometerse a los ensayos, incluso sí en ese día no se requiere de nuestra participación. Es bueno, observar el trabajo y dedicar un tiempo de nuestro estudio para lograr la unidad artística.

III.3.9. APRENDER DE LOS DEMÁS⁹⁴

Este principio de Stanislavsky es vital en el teatro. Es indispensable para cualquier actor estar siempre dispuesto a aprender.

En el teatro es usual observar el siguiente fenómeno: las mayores exigencias a los directores y productores son hechas por los jóvenes que tienen menor experiencia, capacidad y conocimiento de todos los demás. Aun así estos jóvenes impacientes quieren resplandecer con los más grandes y no saben perdonar a cualquiera que no pueda obrar milagros con ellos.

La verdad es que estos jóvenes actores aún tienen mucho que aprender de los demás y pueden obtener mucho, incluso de gente con talento y experiencia promedio.

Se puede tomar algo, conocer mucho y aprender a descubrir que aún hay más por aprender. Y como hay tanto que aprender tienen que enseñarse a seleccionar o que es útil e importante para ellos.

A veces, el actor esta "probando" las capacidades de los directores y maestros, como si quisieran comprobar que no saben nada y ellos han llegado para demostrar su más ferviente razón universal teatral. Esto no es más que un estado defensivo y ofensivo en el orden jerárquico y proviene del ego y en parte de también de la ignorancia. Hemos reiterado en varios ejemplos; cómo es que el ego juega un papel

⁹⁴ *Ibidem.* p. 45.

importante en la personalidad del individuo actor. Sin embargo, este en específico surge desde el aula.

Cuántas veces, hemos observado -cuando éramos estudiantes- que para la inscripción de materias, uno se deja llevar por el chisme y radio pasillo de los alumnos que han cursado materias con determinado profesor. Como si su verdad, fuera tan “sustentable y precisa”, **esto** hace que los jóvenes lleguen con una predisposición a clase. Lo mismo pasa con los directores teatrales y los actores a nivel profesional. Siempre surgen las mismas dudas: ¿Cómo es?, ¿Es exigente?, ¿**Es cierto que....? Etc...**

La duda al trabajar con alguien experimentado o novato, es normal, sin embargo, no hay manera de resolverla más que con la experiencia: “nadie experimenta en cabeza ajena”, la sugerencia es darse oportunidad de aprender de lo desconocido y forjar el propio juicio, sin que este se vuelva un chisme. La opinión acerca de las personas con las cuales hemos compartido un escenario debe quedarse como privada y personal desde el momento que se cierra el telón, la temporada y el proyecto.

III.3.10. PEQUEÑAS BOLAS DE NIEVE⁹⁵

Como ya mencioné es cuestionable pensar que la atmósfera saludable en el teatro debe ser una imposición estricta en donde el castigo forzoso y mal intencionado de una persona ejerce control sobre los demás. Comenzando por la idea, de que el control es simbólico y significativo para la experiencia de cada individuo. Sin embargo, considero que se puede llegar a acuerdos que el mismo grupo va proponiendo, ya que el teatro, no es una producción industrial en masa, sino un trabajo basado en la individualidad que se presta al trabajo colectivo.

Imponer una acción resultaría pensar en enfrentar al actor a “o lo toma o lo deja” como si el arte fuera una monarquía absoluta.

⁹⁵ *Ibidem* p. 48.

Si uno decreta orden, debe comenzar consigo mismo. De igual forma ejercer la puntualidad, respeto y tolerancia partiendo del propio ejemplo. La indisciplina tiene un resultado masivo, ya que comienza cuando uno la ejerce y por ende los otros la repiten. Las virtudes o vicios que desencadenan las bolas de nieve, a las que Stanislavsky se refiere como un efecto masivo. Por ello, cada quien debe ser cuidadoso y meticuloso en lo que se le solicita al actor, comenzando con su análisis personal. Es decir, preguntarse antes de ejecutar: ¿Es esto lo que requiero? ¿Si me lo pidieran a mí, lo haría?

El tronco común de la carrera de Literatura dramática y teatro, se enfoca en conocer precisamente un poco del trabajo en dirección, actuación, escenografía, dramaturgia. Ya que es difícil dirigir a un actor, cuando uno nunca ha actuado, o bien, pasa lo mismo con un dramaturgo que escribe cosas impensables en la ejecución actoral. Por lo tanto, uno debe tener en cuenta que se pide lo que ya se experimentó en uno mismo. Es decir, aproximarse a cada persona individualmente, conocerlo y sacarle sanamente el provecho es el arte de dirigir. Aprender a ser un observador profesional y conocer exactamente qué es lo que se pretende crear y encontrar la aproximación justa y real. Una vez que se haya hecho todo esto, entonces mantenerse firmes, perseverantes y precisos en lo que se pide. Se pide a partir de las cualidades y habilidades de cada individuo. Por lo tanto, la firmeza que se solicita debe ser proporcional. Recordemos dejar a un lado todo tipo de compadrazgos y afectos en el ejercicio con los actores.

El proceso de conocimiento en cada persona es complejo, y como dice Stanislavsky; no se requiere de ser un psicólogo para entrar en el alma de las personas que otorgan su confianza a nuestra dirección, es más sencillo, es sólo ejercer la observación y la empatía con los involucrados sin entrar en el desorden.

III.3.11. AL SERVICIO DEL ARTE ⁹⁶

⁹⁶ *Ibidem* p. 50.

La actitud de servicio le concierne al desarrollo humano que se desprende de la filosofía y la psicología institucional. Es decir, concretamente la actitud de servicio, no es más que la práctica de los valores de cada individuo al ofrecer su trabajo con disposición y buen trato a otra persona. Intentando que esta actitud positiva logre la calidad en el resultado y, por ende, el beneficiado se sienta atendido y hasta cierto punto agradecido. A su vez, esto causa que este receptor regrese. Es una estructura de organización en el trabajo pensado en los resultados que garantizarán la estabilidad en el mercado o en nuestro caso, en el público.

Es cierto, que Stanislavsky menciona que el teatro no se puede tratar como una empresa a razón de las relaciones humanas, pues difícilmente se pueden unificar las actitudes. Sin embargo, la actitud de servicio y el buen trato para el público es una misión que el actor y el director deben ejercer siempre, y la forma y el modo será cuestión personal de cada integrante. Es cierto, que cuando el público se siente cómodo regresa cuantas veces pueda, ya que el teatro es un momento de esparcimiento, divertimento y distracción de la cotidianidad.

Por esto, es importante tener un momento de charla con las personas que trabajan dentro de un teatro, haciendo conciencia acerca de su actitud de servicio para el público. **Interfieren el taquillero, el portero y los acomodadores, que deben dar la bienvenida apropiadamente al público. Debemos promover este servicio concienzudamente pues, a veces el maltrato en la taquilla recae en el espectáculo. Sobre todo en esta época en la cual el espectador encuentra diversión por Internet o la televisión, que ofrecen la comodidad y, pues los teatros se encuentran vacíos y afectados en cantidad de público pues esta competencia cómoda hace que la gente decida no salir de sus casas. ¿De qué sirve esforzarse por crear un espectáculo de calidad? Si esto, se ve deteriorado por el mal comportamiento de las personas encargadas del teatro.**

La conexión que debe existir entre el público y el artista es fundamental en el ejercicio teatral, sin cooperación mutua, el público es incapaz de disfrutar plenamente de las impresiones que recibe de los artistas y, ciertamente, no puede apreciar el trabajo actoral como unidad creativa. Es por esto, que un sólo individuo que no corresponda al servicio teatral, puede destruir el propósito fundamental del teatro; esto es, hacer una contribución o propuesta artística y educativa a la comunidad. A palabras de Stanislavsky que dice fervientemente: *El artista siente que él es de*

*importancia absoluta y el trabajador del teatro siente que él no importa*⁹⁷, como sabemos ningún trabajo es pequeño y todos son tan importantes en el suceso teatral. A veces, olvidamos que aunque no trabajemos de la mano con los técnicos e incluso la mayoría de las ocasiones, ni los conocemos, ellos son responsables de nuestro desarrollo escénico y también de los resultados de una función. El respeto mutuo tiene que existir en el teatro, como una contribución colectiva.

Cada quien sin excepción debe trabajar en el teatro con la obligación de cumplir para hacer posible la atmósfera armoniosa.

La labor de aprendizaje de estos hábitos recae en el formador teatral, por ello, a forma de experiencia con los alumnos del Centro Cultural American Team quienes montaron *El médico a palos* de Molière, se les hizo hincapié en que a cada foro que acudieran cumplieran con presentarse “uno a uno” con los jefes de foro, ayudantes e iluminadores. Esta acción no les quitó más de quince minutos y de esta manera mostraron respeto a los compañeros que los reciben en dichos recintos. Esta acción a mi parecer, tiene buenos frutos por parte de los técnicos, ya que se corresponde con cortesía y atención al trabajo de los actores.

De la misma forma, cuando el actor sale de función se debe hacer incapie en esperarse para mostrarse con las personas que demandan el contacto, ya sea en forma de saludo, crítica o felicitación. Si el actor reserva unos minutos para él mismo, se da la pauta analizar su trabajo de forma personal e interna. Es igualmente importante enseñar al actor a servir en el proceso de desmontaje para poder dar una pausa tangible en el hecho teatral para regresar al cotidiano. Con esto resumimos que el contacto con el público no solo ocurre desde el escenario a la butaquería, sino también, fuera del teatro.

La impresión que el público tiene de nosotros por el trabajo visto, recae en la postura que mantenemos como individuos. Debemos ser muy cuidadosos en la forma que nos presentamos a esta situación. El trato cordial siempre será una impresión positiva para el que la recibe de nuestra parte. Solicito atención, en esto último, pues en ocasiones el cansancio y la prisa por continuar con nuestra vida personal, nos hace caer en la grosería o la falta de atención para el público que nos hizo el favor de asistir a la representación, y este sencillo hecho, puede arruinar la imagen empática que el público logró hacia nosotros.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 52.

III.3.12. TÉCNICOS Y ADMINISTRATIVOS⁹⁸

Continuando con el análisis anterior, observamos la insistencia por el servicio y la colaboración de los involucrados en el teatro. De esta forma, Stanislavsky insiste en que la comunidad teatral debe ser empática y, hasta cierto punto, prudente con las colaboraciones de los otros expertos del teatro.

*Espectadores, actores y todos los que tienen que ver con el teatro, tienen que entrar ahí con el más profundo sentido de respeto. Todo espectador, al abrirse la puerta, debe entrar a una atmósfera que favorezca, no que obstaculice la receptividad para las impresiones.*⁹⁹

Es claro, que Stanislavsky resuelve muchos factores de actitud con la insistente propuesta de crear una atmosfera laboral agradable y creativa. Las condiciones en donde se desarrolla el trabajo influyen sobre la sensación de actores.

Las personas encargadas de la administración del teatro están en estrecho contacto con los aspectos más importantes e íntimos de nuestra vida creativa y pueden influenciarnos en muchos sentidos. Por ejemplo; si en el teatro antes de la representación impera la calma y el orden, tanto detrás del escenario como en la sala, esto quiere decir, que el actor esta en condiciones optimas a la concentración de su propia labor. Y el espectador recibirá de forma intrínseca ese compromiso. Lo mismo pasa con los técnicos de teatro que están dispuestos a cualquier suceso dentro de la escena y no están platicando o tomando café en la cabina, creyendo que el público jamás detectará esos hechos. Stanislavsky menciona que por el contrario, las condiciones sobre la escena, tras el escenario, en cabina y en la sala, estorban al espectáculo, entonces el público sin saber, cómo ni cuándo, se irrita y lo ponemos **nervioso. Sabe, que algo esta pasando que no es "normal" o que se sale de lo cotidiano.** Con esto se pierde el puente de comunicación con el espectador.

Cuántos teatros hay en el mundo en los cuales los actores, antes del inicio de la representación, tienen que sostener toda una batalla con técnicos y administrativos. Ellos se quedan atrás del escenario y nunca ven los resultados de su negligencia y desidia.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 54.

Es necesario haber sido actores y haber probado todo esto sobre la propia piel para poder entender qué efecto tienen estos inconvenientes detrás del escenario sobre la atmósfera interna del actor en el trabajo y sobre el proceso creativo propiamente.

Si en el edificio teatral falta un mínimo de disciplina, el actor sobre la escena corre el peligro, incluso de no encontrar el accesorio indispensable.¹⁰⁰

Es importante crear una amalgama teatral colaboradora y conciente. Tarea probablemente difícil, como lo es la tarea educativa. Sin embargo, el público moderno, ya no digamos en los tiempos de Constantin Stanislavsky, sino el público actual, cae en las aberraciones más pedantes en cuestión de comportamiento en la sala teatral. Por ejemplo; los celulares son enemigos del teatro. A pesar de solicitar en la tercera llamada que los apaguen, siempre hay un celular que suena en cualquier función. Consideremos indispensable, tener mucha comunicación entre directores, creativos y productores para estar en la misma frecuencia en cuestión del apoyo que necesitamos del público actual. Con esto me refiero que ahora los productores prefieren no decirle nada al público para evitar perder un boleto. Debemos realizar una tarea cultural e invitar al público de forma conciente y comprometido con nuestra labor sin que se sienta regañado ni ofendido. Esta es una labor ardua y de equipo que puede favorecer muchos aspectos en el teatro de nuestros días.

III.3.13. ORDEN Y ATMÓSFERA¹⁰¹

Diversas manifestaciones de la personalidad se hacen presentes en el taller teatral. Sin embargo, los modos y las formas en las cuales nos relacionamos influyen de manera tajante en nuestra colaboración.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 56.

Existen actores talentosos, como directores excelentes que echan a perder su ingenio y creatividad a través del maltrato que manifiestan a los demás debido, casi siempre por la inseguridad en su propia metodología.

A estas actitudes, Stanislavsky se refiere como: *energía nerviosa*, es decir, toda energía excesiva que se gasta en el escenario, sin ser práctica. Llámense como las posturas, extravagancias e incluso actitudes que parecen estar siempre a la defensiva de la disposición al trabajo.

Es cierto que la mayoría de los actores, presentamos un nerviosismo justificado e incluso es parte de la personalidad del artista analizada por muchos psicólogos y psiquiatras. No se está pidiendo que se elimine, al contrario, que se mantenga como una fuerza creativa. Sólo se pide que se controle y se autoevalúe de tal manera que esta fuerza no afecte a otros.

Recordemos que las actitudes recaen en el trabajo colectivo, por lo tanto, es importante mantener la atmósfera creativa saludable, para ofrecer un servicio seguro a los colegas. El efecto dominó puede hacer que un mal gesto, una mala palabra a causa de la tensión nerviosa sean mal interpretadas por personas, cuya sensibilidad es la fuente creativa como la de todos los involucrados en el teatro.

III.3.14. UNA REPRESENTACIÓN INOLVIDABLE¹⁰²

La representación de un actor en escena principalmente habla del compromiso en equipo, más que del actor propiamente. O al menos, esto sería lo ideal, ya que como hemos mencionado anteriormente en México la crítica se centra en el actor, o **mejor dicho en la "estrella" que aparece en el escenario**, e incluso interrumpe la

¹⁰² *Ibidem*, p. 57.

escena aplaudiendo, cuando aún no ha dicho nada, sin embargo, lejos de esto, podemos esperar que el actor es la esencia del equipo o compañía a la que pertenece.

Por esta razón, para el público, el trabajo artístico y la vida privada del actor están en relación con su grupo. Y en realidad llegan a estar eslabonados. La actitud de un actor, por lo general, no le afecta a él directamente, sino al grupo de personas al que pertenece. Por lo tanto, debemos ser muy cuidadosos con las actitudes que hablan de nosotros fuera del teatro.

El público crea vínculos con los actores, favorables y desfavorables, según el personaje con el cual se identifica. Esto es lo esperado e incluso un halago a la buena representación de nuestra labor. Sin embargo, en públicos tan apegados como el de nuestra sociedad, el espectador llega a creer que el actor en cierta parte le pertenece. Por ello, es importante enseñarle al actor a comportarse fuera del teatro con la misma disciplina y empatía que en el escenario, sin caer en la hipocresía. Sencillamente, corresponder de forma amable a la crítica y la reacción del espectador sin ningún otro tipo de compromiso.

Es curiosa la observación y narración de Stanislavsky con un actor que admiró por su representación escénica y todo este trabajo se vino abajo cuando a unas cuerdas del teatro lo volvió a encontrar embriagándose e incluso debiendo la cuenta. **Stanislavsky menciona de forma paternal la siguiente frase: "Cuiden de que no les pase a ustedes algo parecido cuando se vuelvan famosos..."**

La recomendación es la siguiente

Sólo cuando estés en la intimidad de tu casa y ante un estrecho círculo de amigos debes revelarte completamente. Recuerda que tu papel no termina con la caída del telón. En la vida diaria tu obligación es ser un instrumento y un mediador de la estética.

En caso contrario construirás algo con una mano para destruirlo con la otra. Tienes que aprender a comprender esto desde tus primeros años de aprendizaje. Tienes que prepararte para esta responsabilidad.¹⁰³

Cada persona sabe como manejar el éxito propuesto en su carrera profesional, nadie esta en discusión con ello. Al contrario, siempre es un placer compartir la escena

¹⁰³ *Ibidem*, p. 59.

con la diversidad de personas que realizan el arte escénico. Considero que mientras estas actitudes no caigan en el proceso disciplinario colectivo y su vez en la ética laboral, se debe lograr una atmósfera apta para resultados efectivos.

III.3.15. CORAJE Y DISPONIBILIDAD¹⁰⁴

La esencia de cada actor es importante en la escena, sin embargo, para Stanislavsky no es una idea absoluta ni única. Él como teórico enfatiza que para que el trabajo aporte frutos, se debe buscar la unidad entre el escenario, el compañerismo, el trabajo, los ensayos y además, la disposición que cada uno de los integrantes desee aportar al trabajo colectivo final. Sin disposición desde casa al trabajo sería imposible hacer del cuerpo y la mente del actor una masa moldeable que se preste a la dirección.

Explicar la disposición, va más allá de la motivación que funciona como anhelo a los resultados. Se requiere de un impulso a crear. Es decir un estado de contemplación que poco a poco se convierte en pulsión o deseo,- como lo llamaría Freud- a realizar, hacer, crear, formar, deformar y posteriormente a la representación de ese proceso.

El impulso creativo esta relacionado con la inspiración y el estado pre-creativo Puesto que falta una definición apta para aquello de lo que ahora hablo, lo llamaré ética del actor, que juega un importante en la creación del estado pre-creativo.

La ética del actor y el sentido de sí mismo en la escena son importantes para nuestro trabajo y son indispensables a causa de su particularidad. Un escritor, un compositor, un pintor o un escultor, pueden trabajar cuando tengan ganas, todos ellos no están ligados al tiempo, aun cuando tengan un estricto horario de trabajo diario. En su impulso creativo son libres.

Para el artista de teatro las cosas van de manera distinta.

Él tiene que estar listo para su trabajo creativo en un horario preciso fijado por el director, amén de su disciplina diaria de trabajo.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 60.

La pregunta principal de los alumnos de teatro, es ¿Cómo le hago para estar en disposición o inspirado el día de hoy? Uno suele responder a esto de manera tajante, **"si no estas inspirado, entonces ¿qué vas a hacer con tu futuro teatral?"** sin embargo, esa tampoco es una respuesta clara.

Los ejercicios que el actor debe hacer de forma personal y concienzuda son a menudo relacionados con la creatividad. Y esta se fortalece, con la repetición y la disciplina. Existen algunas maneras para fomentar a los alumnos a incrementar su creatividad por medio de situaciones diarias, juegos de imaginación, la fórmula stanislavskiana del *si mágico* e incluso, los ejercicios de calentamiento en grupo. Sin embargo, son cosas que cada actor debe buscar por y para sí mismo, sin duda es parte de la disciplina personal. **La respuesta correcta será: "Con práctica en los ejercicios de imaginación; la práctica hace al maestro". Sin embargo, debemos tener** claro que para que el actor encuentre en sí mismo la creatividad, antes ya autoevaluó la conexión necesaria con su estado de relajación o excitación para lograr el estado imaginativo. Reitero cuestión meramente personal.

III.3.16. LO QUE REALMENTE ES CREACIÓN COLECTIVA ¹⁰⁶

Es claro que la carencia de orden y distribución correcta al trabajo, hacen que la creación colectiva se vuelva un caos y una locura general con personas moviéndose para todos lados con intereses diversos e intenciones mal entendidas.

Lo importante de la disciplina profesional es promoverla, respetarla y creo, que lo más difícil, sostenerla.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.60.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 61.

Todos sin excepción deben cumplir con sus responsabilidades creativas de forma puntual y en conciencia de equipo, sin embargo, la guía siempre será el director. Esto es claro y lo ideal.

Es importante establecer la relación correspondiente del trabajo con las tareas de cada ensayo. Se ha profundizado en este trabajo que el ensayo, es para el actor tan importante como una función y agregaría que la disciplina es importante comenzarla desde el aula. Por ello, se invita a que el actor asista puntualmente, a cada uno de estos compromisos con notas y la disposición debida para realizar los cambios pertinentes. De la misma forma el ensayo personal y conciente en casa es tarea del actor, ya que es una obligación llegar al ensayo con texto aprendido e incluso, conocer la obra completa. Se dan casos en donde los actores llegan al ensayo con su texto y la mínima idea de lo que pasa a su alrededor. Por ello, es importante crear una conciencia de responsabilidad a los compromisos aceptados desde el momento que se comienza a ensayar.

En conclusión: por ética profesional todo actor esta obligado a desarrollar la voluntad creativa y la técnica. Tiene que trabajar como todos los demás en casa y con todos los demás en los ensayos; y dará todo de sí.

No se puede admitir que un actor, en un trabajo de creación colectiva, ensayando cuidadosamente, se aleje luego de ello por flojera, por negligencia, o por desatención, y realice su rol de una manera mecánica. ¿Tiene derecho a hacerlo? Seguramente no creó el drama por sí solo. El trabajo no pertenece sólo a él. En este trabajo uno es responsable para todos y todos para uno. Se necesita una responsabilidad recíproca y aquél que perjudica la causa común es un traidor. La creación colectiva sobre la cual se basa nuestro arte, es como un ensamble. Y quien lo rompe comete un delito, no solamente en contra de los colegas, sino también en contra del arte mismo al cual todos están a su servicio.¹⁰⁷

El actor acostumbrado a manifestar la vida en escena incorpora la disciplina como estado a su vida cotidiana, y entonces vivirá realmente en el teatro y del teatro. Comprenderá que la existencia no es un ensayo para ir a otro mundo, al contrario, cada momento es la experiencia verdadera, y nada puede llenarse con poca sinceridad o sobreactuación. No tiene sentido que el actor pueda crear sobre la escena si en su vida privada destruye, debe eliminar todo aquello que le estorbe para encontrar la pasión, el entusiasmo y la creatividad. Y todo este trabajo interno sólo puede llevarse a cabo en un cuerpo sano, la mirada hacia el cuerpo es tan importante como la mirada

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 66.

hacia el intelecto, pues ambas cosas no están separadas, son en realidad una unidad donde no puede descuidarse nada. Por último, esta realidad personal debe ser atractiva para el trabajo en equipo, que resultaría como preparar el terreno para el oficio bien logrado.

Conclusión

En los libros *El trabajo del actor sobre sí mismo*¹⁰⁸ y *El manual del actor*¹⁰⁹ aparecen algunas notas referentes a la disciplina y la ética teatral en las cuales el actor recae en los vicios éticos aprendidos en casa y explotados peligrosamente a nivel laboral. Ahora reiteramos que el trabajo profesional en cuanto a las actitudes parecen no cambiar a pesar de los años.

Es necesario corregir el propio carácter y adecuarlo al trabajo común. Las dificultades que son superadas a costa de los demás y de igual forma, la apatía al trabajar únicamente para sí mismo constituyen una falta grave de ética. Procurar el carácter colectivo le corresponde a todos los involucrados en el teatro, partiendo del respeto a cada función laboral y sobre todo, inculcando a los nuevos egresados la autoevaluación. Por lo tanto, la histeria en el teatro, autoritarismo, egoísmo, son emociones que delatan el ego del ejecutante creando una atmósfera de poca honestidad.

La invitación constante que hace Stanislavsky a los que pasan el mensaje teatral a través de la docencia me parece justificado e incluso necesario, ya que todo alumno, tiene derecho a la réplica, análisis y práctica de lo aprendido evitando la justificación desmedida en el mismo quehacer. La docencia y la guía teatral se fundamentan en alentar y acrecentar la intención del interesado en el arte, no de reprimirlo y para esto será importante saber discernir entre lo útil y lo inútil en sus justificaciones. Recordando las palabras del profesor y director José Luis González Ibañez; ***"Aquí se viene a actuar, no a filosofar; la filosofía les pertenece a los pensadores, al actor le corresponde hacer, por lo tanto: ¡sólo haz lo que se te pide y ya!"***

Será importante y crucial informarle al interesado en estudiar teatro que el trabajo y el estudio en casa se convertirán en hábito a partir del ingreso a cualquier academia artística. De esta manera el sujeto comete un acto de fe al permitirse guiar durante el proceso y posteriormente, se dará cuenta que hacer teoría implica muchos años de experimentación e investigación y que el primer paso será saber controlar el

¹⁰⁸ STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, 1ª ed. México, Editorial Alba, 376 p.

¹⁰⁹ STANISLAVSKI, Constantin, *El manual del actor*, 4a edición, México, Editorial Diana.

ímpetu para hacerlo arte. El apoyo que brinda la investigación será parte formativa del alumno y esto aumentará la calidad con la cual haga sus propuestas, por lo tanto, romper con la estigmatización de que el teatro es una carrera holgada será un compromiso que debemos apoyar todos los que hemos pasado por esta experiencia.

En el proceso de análisis y observación de Stanislavsky resumimos que el *método de acciones físicas* cae en algunas contradicciones con el *método vivencial* debido a los objetivos en el actor. Sin embargo, esto no quiere decir que el teórico haya caído en confrontación con él mismo. Para la ética no hay separación de estos objetivos ya que acciona sobre el actor como unidad representativa del teatro y la ética forma parte de la disciplina y la vivencia del actor, sin embargo, como ley universal debe ser concreta y directa en la forma de estipular acuerdos. Hemos enfatizado a lo largo de esta investigación que para lograr resultados efectivos en la declaración de un código laboral masivo es importante el factor de empatía entre actores y directores y viceversa, sin caer en la complacencia. La actitud entre las partes involucradas será la vía para llegar a resultados. Será inadmisibles que el director presuma superioridad hacia el actor. De igual forma, que el actor se dé aires de superioridad. Ambas posiciones son desgastantes y no llegan a ningún acuerdo, por lo tanto, son cancelatorias a la ética.

Por otro lado, debemos recordar que el trabajo en el teatro lleva consigo el factor tiempo, y este acciona como problemática latente en la actualidad. Observaremos como Stanislavsky recurre a la ética defendiendo al actor de los productores cuando convierten el teatro en una empresa. Los compromisos en donde los medios económicos y artísticos se hayan unidos deben contener mayor precisión de lo acuerdos éticos. Esto ocurre porque siempre generan un intercambio de intereses y, a veces, se piensa más en el beneficio personal que en la capacidad real de los montajes. El tiempo presiona al actor en la calidad interpretativa a causa de una mala logística y entonces el actor no tiene tiempo de evaluar ni su participación, ni el proceso. Por ello, esta tesis invita también (aunque de forma indirecta) al mejor uso de la logística y planeación del teatro por parte de las productoras. El teatro no puede manejarse como una producción en serie y tampoco como un experimento para vías personales involucrando a otros. Por ello, el respeto abarca unidades de comportamiento que parecen obvias, sin embargo tan frágiles que pueden hacerse vicios para los actores, o bien, que perjudican a los mimos. El tiempo es indispensable en el trabajo creativo.

El público es un elemento teatral citado por Stanislavsky con frecuencia e incluso defendido como parte sustancial del objetivo escénico, por lo tanto, será importante recalcar que éste siempre será víctima o beneficiario de la labor ética del actor, como ejemplo positivo, propositivo o como negativo y nocivo a la sociedad.

Para culminar esta investigación recurro a la siguiente pregunta: ¿Cuál sería la distancia más corta entre un punto de vista y otro? Para algunos sería la belleza, para otros el amor al trabajo, sin embargo, creo que es la que ofrezca la menor resistencia. Por lo tanto, en cuestión de disciplina teatral se pretende buscar siempre la utilidad y las causas dentro del teatro como vía propositiva en lugar de envolvernos en conflictos de actitudes laborales. A través de la observación de los involucrados se plantea como la serie de acuerdos que conforman un código laboral, que debe ser constante y modificable.

CONCLUSIÓN GENERAL

La relación entre el teatro y actor responde a habilidades, imaginación, juegos, práctica y sobre todo ética profesional. El trabajo que desempeña el actor nunca le pertenece únicamente a él mismo, es un trabajo en equipo, como se ha repetido a lo largo de este trabajo. Sin embargo, si nos remontamos al interés que el sujeto tiene por el arte, reafirmaremos que un hecho tajante es que es el placer por estar en el escenario lo que lo mantiene apegado a la disciplina.

En el transcurso de investigación del presente trabajo, hubieron momentos de duda e incluso abandono debido a la extensión del tema y lo complicado de las relaciones humanas profesionales. El principal motivo de rechazo unificado a esta investigación se presentó por la falta de interés por los compañeros para hablar de los temas disciplinarios. Abordar temas como: ética personal, ética profesional, mesianismo, disciplina, métodos didácticos y anécdotas teatrales, hacían que el entrevistado sintiera que su trabajo era evaluado por esta servidora. Reitero que la intención nunca fue la búsqueda de divergencia, al contrario sigue siendo aportar al medio artístico por medio de la docencia, una vía de comunicación para los que se preparan en el arduo proceso de la actuación, teniendo como objetivo que el alumno aprenda desde sus inicios que la disciplina es una herramienta formativa continua.

La disciplina siempre invita a la evaluación del individuo. Por ello, descubrimos que los actores rechazan la evaluación de forma colectiva, del mismo modo observamos que esto le pertenece históricamente a la condición cultural de nuestro entorno. Ciertamente esta condición no se va a modificar con una tesis, sin embargo, se puede comenzar con la estructura formativa para las futuras generaciones de este segmento artístico, aportando de forma colegiada la apertura que se ofrece al realizar una investigación oficial.

A lo que le corresponde a esta tesis es sólo hacer evidente por medio de la demarcación que existe con el trabajo profesional del actor hoy en día. En los seminarios de didáctica teatral, se deben integrar temas relacionados con la ética al

trabajo colectivo, sin embargo, esta propuesta debe ser considerada y analizada con las respectivas autoridades, y este es un proceso educativo, no un suceso.

En síntesis, el actor siempre necesitará ser guiado en el proceso escénico. La pirámide de jerarquización obedece a las necesidades y especificidades del teatro. De igual forma, el actor imita indirectamente la instrucción de los maestros que en el camino académico se encuentre, por ello, cuidar la formación de artistas pedagogos, siempre será una tarea que le corresponda a la ética profesional. El cáncer en las malas relaciones, obedece a la calidad y forma en la cual los conocimientos se traspasan. Con esto no se está poniendo a juicio a ningún docente artístico que ya labore, sólo se está invitando a que los futuros egresados que decidan impartir cátedra estén concientes del compromiso ético que esto implica.

El actor siempre estará en formación, se debe hacer hincapié en que el aprendizaje del teatro está en el teatro, no sólo laborando, sino observando y analizando. Con este trabajo se pretende que se invite al actor a manejar apropiadamente el código de disciplina o que proponga estrategias para laborar en un ambiente saludable para todos los involucrados. Aceptar la propuesta disciplinaria tiene como beneficios el trabajo fuera de compadrazgos y crea formas de solidaridad y adaptación prolíficas en las aulas, los ensayos y los futuros montajes.

Las entrevistas realizadas para este trabajo concluyeron que en el gremio actoral se requiere de una ferviente disciplina basada en la ética. Aunque, sea un tema al cual se le huye por la confusión con poder y liderazgo no viable -como ya explicamos en el capítulo segundo de esta tesis-, reafirmamos que en la instrucción del teatro y la producción del mismo se necesita de la disposición del actor hacia la disciplina. Se cumplió con el objetivo principal que era sustentar la necesidad hacia la ética teatral para hacer de nuestro quehacer un trabajo digno e incrementar la calidad del mismo, a partir de nosotros mismos.

APENDICE A. Entrevista con Verónica Langer

JUSTIFICACIÓN

La finalidad de la entrevista con una actriz con trayectoria teatral es conocer las anécdotas que aporten a esta tesis datos acerca del comportamiento de los actores en México en el nivel profesional. Además que considero importante la opinión de los compañeros actores que puedan ofrecerle algo a las nuevas generaciones de actores, en este caso como Verónica Langer.

Breve reseña de la actriz Verónica Langer

Nació el 11 de junio en Buenos Aires, Argentina. Tiene una larga carrera que abarca teatro, cine y televisión. Ganó el Ariel a la mejor actriz de cuadro por su papel como la mamá de Miroslava, en la película de 1993 del mismo nombre. Algunos de sus créditos en cine son: "Hasta el viento tiene miedo" de Gustavo Moheno, "El Búfalo de la noche" de Jorge Hernández Aldana, "Niñas Mal" de Fernando Sariñana, "Efectos secundarios" de Issa López, "Crimen del padre Amaro" de Carlos Carrera, "Y tu mamá también" de Alfonso Cuarón, "Todo el poder" de Fernando Sariñana y "Novia que te vea" de Guita Schyfter sólo por mencionar algunos. Actualmente forma parte del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y ha participado en más de 100 montajes a la fecha. Ella reafirma que formar parte de un elenco estable de la CNT, en un momento en que hacer teatro en México es sumamente difícil y los espacios cada vez son más peleados, las temporadas más cortas, es una formidable oportunidad para tomar parte en un proyecto de tal magnitud.

Entrevista con Verónica Langer realizada en su casa el día_7 de agosto 2010 en la Ciudad de México a las 12.00 p.m.

Presentación:

Tania Castillo: Nos encontramos con la maestra Verónica Langer quien amablemente nos abre las puertas de su casa y nos platicará un poquito acerca de la ética profesional del actor.

Verónica Langer: Un placer

T.C. Cómo se considera Verónica Langer a sí misma, ¿actriz disciplinada o indisciplinada?

V.L. No, yo soy muy disciplinada, la verdad. Bueno, la disciplina creo que tiene que ver con el teatro pero también con una actitud ante la vida. Creo que es como cuando hacemos un compromiso; así como cuando acudimos a una cita con el doctor, si sacamos una cita a las cinco, tenemos que llegar a las cinco, bueno, porque así es.

Es más una cuestión de organización. Es como cuando quedamos en entregar un trabajo, memorizar un texto o algo que nos interesa. La disciplina es asumir un compromiso con un determinado trabajo y uno lo asume de buen agrado. Por ejemplo, cuando un director me cita a tal hora y yo llego a esa hora. A veces creo que asumimos la disciplina como en el ejército y no es así. En el teatro es un compromiso en equipo.

Por ejemplo, en una grabación de televisión, cierta estrellita llego tarde mas de cuatro horas y el director no le dijo nada, yo sí le dije – **“oye que te pasa, que onda?”**. Porque es un trabajo en equipo en donde son más de cien personas y todas estábamos esperando en el frio y en una locación que era un cementerio lejísimos, la lluvia y todo eso. Además estas ahí porque quieres, porque te gusta, entonces la disciplina involucra tu trabajo con más personas. No sólo es el horario. La disciplina es estar disponible. La disciplina pasa por otras cosas, por saber escuchar al otro, por respetar la propuesta del director, por tratar de interpretar lo que él quiere, por estar atento por ser buen compañero, por crear las condiciones para que un trabajo sea saludable.

T.C.: Crear la atmósfera saludable, como dice Stanislavsky, ¿no?

V.L.: Sí, sí. Te soy franca yo no recuerdo lo que dice Stanislavsky pero si tú dices que eso dice, sí. Mira, si tú esperas a un compañero diez minutos, bueno a todos nos **puede pasar, pero cuando es el mismo compañero y siempre es lo mismo.... Hay una frase que dice Arturo Beristain -que a mi me da mucha gracia cuando alguien llega tarde: -"Bueno, ¿el ensayo era a las cinco? O ¿A partir de las cinco?"** Porque entonces, unos llegan a las cinco y veinte, otros a las cinco y media y comenzamos entonces a ensayar a las seis. Uno invierte tiempo que no se vale.

T.C.: Verónica es curioso que en las entrevistas que hemos hecho todos coinciden con la puntualidad ¿será un vicio en el teatro?

V.L.: Es parte de la idiosincracia porque hace un año nosotros trabajamos con el emblemático de la puntualidad; Héctor Mendoza. Con él, uno no se permite la impuntualidad, llegas tarde y te corre, punto.

Nos citaba en su departamento y recuerdo que había un *santa clara*¹¹⁰ y todos llegábamos a tiempo, nos sentábamos en una banquita a tomar el helado y de hecho, a él le daba risa, se asomaba por la ventana y hasta nos decía: - Ya pásenle-. Todos llegábamos a tiempo. Quince minutos antes ya estábamos a tiempo e incluso ensayando.

Bueno, lo que te iba a decir es que debe haber una voluntad propia por querer estar ahí. Ahora el porque de la impuntualidad, yo creo que es algo que se permite. Desde los directores hay los que llegan tarde, los que lo permiten.

En el teatro, es algo más "artesanal" , algo más de cuates, entonces hay más vicio en el teatro. Porque en el cine y en la televisión son una industria entonces si llegas tarde no te pagan y considero que es más frecuente la impuntualidad en el teatro.

T.C.: ¿Consideras que la ética profesional tiene que ver con la ética aprendida en casa?

V.L.: Creo que tiene que ver con una actitud ante la vida. Yo por ejemplo, soy una mujer muy puntual. En general soy muy puntual.

T.C.: Sin enfocarnos tanto en la puntualidad, por ejemplo, hay dos compañeros que tienen dos puntos de vista diferentes en cuanto a religión, entonces éticamente ¿Cómo

¹¹⁰ Santa Clara en México es una cadena de heladerías.

lo pueden resolver? **Es decir:** " Yo no empatizo con éste compañero por sus creencias personales ¿cómo le hago? ¿Cuál sería el acercamiento ético?

V.L.: yo creo que el acercamiento, es encontrar terrenos comunes. O sea, ¿por qué estas con el otro? Bueno, "estas aquí porque vamos a hacer una obra de teatro", o sea tu votaste por el PAN y yo por el PRD entonces, eso no importa. Hace años eso sucedió y se creaban fracturas terribles. Entonces yo creo que lo mejor es no hablar de éso. Intentar no dialogar de lo que crea conflicto. Aunque para ser sincera, según mi experiencia, en el teatro eso casi no sucede, hablando de política. Ya a la hora del trabajo uno esta ahí para hacer una obra de teatro, para grabar una película, para grabar una escena. Si llegamos al punto de que ya no te puedes hablar con el otro, es señal de que algo muy malo esta pasando ahí. Porque al final de cuentas el teatro es un trabajo colectivo.

T.C.: En la nueva generación de actores en las escuelas de actuación esta de moda hablar de los maestros como ídolos y curiosamente los actores los defendemos, ¿qué pasa cuando llegas a escenario y siguen con ésas posturas?

V.L Bueno no estoy muy de acuerdo con lo que tú dices, porque ya en el plan profesional, si resulta difícil encontrar los lenguajes comunes. Si es cierto que se notan las diferencias entre los egresados, es decir, porque si se notan mucho las escuelas, sin embargo se trata de homogeneizar, "escuchando al otro". **No se trata de decir: "a este no le voy a hablar", sino de encontrar un punto de acercamiento y esa también es una labor del director.**

Es otro sentido de la disciplina el saber escuchar al otro, saber estar con otro; porque "si yo voy cerrado"... También estoy cometiendo indisciplina. Es como decirle a otro que tiene que meditar tanto tiempo para concentrarse, cuando cada quien sabe como manejarse. Es aprender a dejar ser al otro. Bueno no sé si eso pase, porque hay muy buenos actores en todas las escuelas, la formación es muy importante, pero cada quien es cómo es y eso debemos respetarlo. Y ahora en la CNT ahí hay gente de todos lados y sí al principio preguntas; ¿De dónde vienes? ¿Qué hiciste?... Pero ya después, queda claro que todos queremos estar en el escenario y hacer las cosas bien, punto.

T.C. ¿Considera Verónica Langer que es indispensable la ética profesional en la formación? **¿Quién debe impartir la materia? Un ejemplo; en los músicos "No puedes**

aplaudir entre sinfonía y sinfonía, es parte del protocolo, pero en el actor ¿quién debe impartir la ética profesional?

V.L. Yo creo que todos los maestros la imparten de alguna manera, por supuesto que el maestro de actuación es el que más contacto tiene con los alumnos, pero creo que es constante, esto pasa al enfrentarse al trabajo. Eso se aprende con el ejemplo desde los mismos compañeros, a veces de los más grandes e incluso de los más jóvenes porque no es algo privativo de los jóvenes. Hay gente muy corrupta de sesenta años y algunos muy rectos y consecuentes de dieciocho años. Es una postura ante la vida básicamente.

T.C. Según su experiencia ¿Quiénes fueron sus maestros formativos en cuestión de ética?

V.L. claro, pues mira yo te diría... te acabo de mencionar a Héctor Mendoza, porque él así es, creo que es un gran formador de muchas generaciones precisamente por lo exigente que es y porque a final de cuentas así es. Por su puesto he tenido maestros como Raúl Zermeño, otro maestro que ya falleció que fue Juan Felipe Preciado, Luis de Tavira por supuesto, Adam Guevara que lo mencionamos hace rato, pues mira, yo creo que en todas las generaciones - como suele suceder-, siempre tomas el ejemplo de los primeros maestros, creo que éstos son los que te marcan. Ya después con el tiempo conoces a otros y vas eligiendo caminos según tu formación.

T.C. ¿La ética duele o es amor? Según las posturas, por ejemplo la Aristotélica o la escuela hedonista o la militarizada o la disciplina del romanticismo a base de castigos. Otro ejemplo, mencionamos a Adam Guevara siendo muy cariñoso con sus alumnos, entonces ¿Cuál sería la mejor manera de guiar a Verónica Langer?

V.L. A mí en general me funciona el acuerdo. A mí no me gusta que haya el castigo, creo que hay un acuerdo y una voluntad. A mí me funciona la amabilidad. No me funciona que me griten y creo que a nadie, (reflexiona) bueno, pero hay gente a la que sí. A mí en lo particular no me funciona el regaño. Ahora también creo que las acciones deben tener consecuencias. Porque puede ser muy permisible algo y no tener límites.

T.C.: ¿Cuándo hay un problema, usted es de las que habla o calla?

V.L.: yo soy de las que habla, no me callo.

T.C. **¿Qué pasa cuando un actor no se deja guiar y hace "radio pasillo" con los compañeros actores haciendo que el equipo se separe?**

V.L.: Esto es disciplina y en el teatro debemos entender que es una pirámide. Creo que arriba está el director y no estoy de acuerdo con esos compañeros directores-actores que asumen estar dirigiendo a los compañeros, porque ciertamente al ser actor no tenemos clara la totalidad de lo que esta pasando en escena. Entonces yo creo que no tenemos el derecho de decirle a otro compañero lo que debe hacer. En cierto punto uno se deja someter, por decirlo de alguna manera. Ahora si tú, como compañero me preguntas: **"¿Cómo esta mi trabajo? ¿Cómo lo ves?"** Entonces como compañero ya te dio la apertura de opinar. Lo que no se vale es dar opiniones cuando no te las piden. Hay actores que ya llegaron a cierto rango de conocimiento y se permiten opinar sobre otros y considero que eso es muy delicado. A mí personalmente me molesta mucho y si hay que hacerlo debe ser con mucho cuidado. Saber que hay un director y que hay que respetarlo.

T.C. **¿Cuál es su experiencia con los actores para unificar ideas y llegar a resultados?**

V.L. Yo lo que creo es que hay que analizar la situación. Decirse **a uno mismo: "bueno aquí hay algo que no me esta permitiendo hacer bien mi trabajo" porque por más que uno respire, esa persona que esta ahí te seguirá molestando.** ¿Cómo hago para relacionarme con esa persona que me esta molestando? Porque aquí lo que nos importa es lo que pasa en el escenario. Entonces a mí no me importa si tu me caes muy mal y cuando salimos me dices de cosas, entonces ya veré si me tapo las orejas o **a ver qué... pero en el trabajo** hay que encontrar la manera para acercarte a tu compañero y encontrarte con él en el escenario. Mi obligación como actor es resolver éso y poder sacar mi trabajo adelante.

T.C. **¿Cuál sería la recomendación a las nuevas generaciones en cuanto ética profesional?**

V.L. Bueno lo único que pudo decir es que es una actitud ante la vida, si es lo que te gusta, tu pasión ante la vida y labora según tu pasión entonces debes partir de la honestidad, el compromiso, el deseo por hacer las cosas. Creo que es importante sumarse a las normas que se establecen en grupo. Si queremos que las cosas lleguen a buen puerto debemos establecer cómo lo vamos a hacer. Es un trabajo creativo que

se basa mucho en la autoestima y por ello cada uno de nosotros debemos mantener amor respeto que se fundan en la disciplina.

T.C.: El teatro ¿Es un aprendizaje de vida?

V.L.: Afortunadamente sí.

T.C.: Estuvimos con Verónica Langer en su casa con bonanza y cariño nos concedió esta amable charla. Muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

AMHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte - Arte y entropía*. Alianza Editorial, Madrid, 1980, 120p.

ANDREW, LECAT, JEAN-GUY Y TODD, *El círculo abierto: los entornos teatrales de Peter Brook*, 1ª edición, Barcelona, Alba editorial, 2003, 256p.

APPIAH, Kwame, Anthony, *La ética de la identidad*, Rústica, Argentina, 2007, 401 p.

ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea /Política*. 1ª. Ed., México, Editorial Porrúa, 1967, 152 p. Colección: Sepan cuantos. (Biblioteca Central Ciudad Universitaria)

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, España, 1996, 162p.

ASLAN, Odette, GINER, Joan, FÁBREGAS, Xavier, *El actor del siglo XX: evolución de la técnica: problema ético*, 1ª edición, España, editorial Gustavo Gili, 1979 (biblioteca personal)

BARBA, Eugenio, *Hacia un tercer teatro: Teatro, teoría y técnica*, 1ª edición, España, Naque editora, 2000, 224p. Biblioteca personal y Biblioteca Central.

BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*, 1ª edición, México, Editorial Debolsillo, 2005,272p. (biblioteca personal)

BARQUERO CÓRDOBA, Alfredo. *Ética profesional*. 1ª edición, San José, Costa Rica. EUNED. 1993.

BERMAN, Sabina y JIMENEZ, Lucina, *Democracia Cultural una conversación a cuatro manos*, 1ª edición, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2006, 326 p. (Biblioteca personal)

BROOK, Peter, *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*, 1ª edición, Barcelona, Alba editorial,2001, 408p.

COMENIO, Juan Amós, *La didáctica magna*, 14ª edición, México, Porrúa, 2004, 198p

DERRIDA, Jacques, *El lenguaje y las instituciones filosóficas*, 1 edición, España, Editorial Paidós, 1995, 135p.

Diccionario de la Real Academia Española, 22ª edición, Madrid, Diccionarios Espasa, 2001, 2 tomos.

ECO, Umberto, *Cómo hacer una tesis*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1995, 253 p (Biblioteca Personal)

FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del Arte*, 2ª edición, España, Alianza Editorial, 1971,233p. (Biblioteca Personal y Biblioteca de las Artes, CENART)

GADAMER, Hans George, *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002, p. 130

GONZÁLEZ, VALENZUELA, Juliana, *El Ethos, destino del hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, 10ª ed. México, Editorial Siglo XXI, 1981, 233 p. (Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes)

GUTIÉRREZ, Raúl, *Introducción a la ética*, 15ª ed. México, Editorial Esfinge, 1982, 253 p. (Biblioteca Personal y Biblioteca Samuel Ramos, Facultad de filosofía y letras UNAM)

HEIDEGGER, Martín, *Tiempo y Ser*, (Prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera) Trotta, 2da edición. Madrid, 2009. 490 p.

INGENIEROS, José, *Psicopatología en el arte*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961, 168 p.

KANT, Emmanuel, *Crítica a la razón pura*, (Prólogo notas e índices Pedro Ribas) 3ra. Edición. Alfaguara. Madrid, 1984, 694 p.

KANT, Manuel, *Metafísica de las Costumbres*, Espasa-Calpe, Colección Austral, México, 1963

LAFERRIERE, Georges, *La pedagogía puesta en escena*, 1ª edición, España, Naque Editora, 1997, 199p. Biblioteca Central.

LARROYO, Francisco, *Los principios de la Ética Social*, 13ª edición, Editorial Porrúa S.A., México, 1968, 339p.

MERTON, Robert., *Teoría y Estructuras Sociales*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría teatral*, 8ª edición, fundamentos editorial, México, 2005, 224p. Colección: ARTE SERIE TEORIA TEATRAL 3

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, 4ª edición, España, Alianza Editorial Madrid, 1979, 276p.

NOYOLA, Gabriela, *Modernidad, disciplina y educación*, U.P.N. México, 2000. 387pp

PAZ, Octavio, *El laberinto de la Soledad, posdata y vuelta a el laberinto de la soledad*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 351p.

PÉREZ PÉREZ, Cruz, *La mejora del comportamiento de los alumnos a través del aprendizaje de normas*, Revista de Educación, (U. De Valencia). No. 310, 1996, p. 361-378.

PIAGET, Jean, *Inteligencia y afectividad I* con prólogo de: Mario Carretero, Buenos Aires, Aique Grupo Editor, 2005, 120p.

PLATÓN, *El banquete, Fedón, Fedro*, España, Ediciones Folio, S.A., 2000, 277p.

RAMOS, Samuel, *Filosofía de la vida artística*. 2da ed. México, Espasa-Calpe Mexicana, 1964, Colección Austral. México. (Biblioteca Samuel Ramos, Facultad de filosofía y Letras UNAM)

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*. 2da. Ed. México, Espasa-Calpe Mexicana, 1976, Colección Austral (Biblioteca Samuel Ramos, Facultad de filosofía y Letras UNAM)

SANTOS GUERRERO, Julián, *Círculos viciosos en torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, 1ª edición, España, Editorial Biblioteca Nueva, 1995, 244p. Biblioteca del Colegio de México.

SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es humanismo*. 9ª Reimpresión, México, Ediciones Quinto Sol, 1990.

STANISLAVSKI, Konstantin, *El arte escénico*, 17ª edición, México, Editorial Siglo veintiuno editores, 1999. 345 p. (Biblioteca personal)

STANISLAVSKI, Constantin, *Ética y disciplina, método de acciones físicas (propedéutica del actor)*, 2da. Ed. México, Editorial Escenología A.C, 1994, Colección Escenología. (Biblioteca personal)

STANISLAVSKI, Constantin, *El manual del actor*, 4a edición, México, Editorial Diana. Biblioteca personal.

STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, 1ª ed. México, Editorial Alba, 376 p. Colección Artes escénicas. (Biblioteca Central Ciudad Universitaria)

STANISLAVSKI, Constantin, *Un actor se prepara*, 4a edición, México, Editorial Diana, 1999, 304p.

WILDE, Oscar, *El alma del hombre bajo el socialismo*, 4a edición, España, Editorial UIA, 2003, 80p.

ZEA, Leopoldo, *Introducción a la Filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, pp 378.

REVISTAS:

BRAMBILLA, Raúl, *Presencia de Jerzy Grotowsky*, Cuadernos de picadero, Instituto Nacional de teatro, Buenos Aires, Año II, Vol. 5, Marzo 2005, pp. 68

DUBS DE MOYA, Renié. *La formación del Docente*, Líder Transformacional. Revista Investigación y Postgrado. Caracas Venezuela, Vol. 14, N° 2, 1999, pp.129 – 147

FRAGOSO, Gabriel. *MÁS ALLÁ DE UNA PRÁCTICA ESCÉNICA...MÁS ACÁ DE EDIPO REY* en: Gaceta ENAT, junio de 2002, Año 3, núm 6, Centro Nacional de las Artes, ENAT, INBA, México, pp. 12-14

Fuentes por INTERNET:

Tema: *La ética para el COLEGIO DE ACTORES DE TEATRO DE PUERTO RICO*. Enlace: <http://home.coqui.net/catpr/codigo.htm>

Tema: *Cultura y Clima organizacional en eficacia del personal civil*. Enlace: <http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpyppEZEAZHHVpWZCE.php>

TESIS:

USCANGA, AGUAS, Edgar Allan, Reflexiones en torno a la ética del director de escena a partir del espectáculo *El circo de la paloma decapitada*, México 2007, 122p. Facultad de Filosofía y Letras, Samuel Ramos (ubicación xt 2007 usc-segunda sección)

PRADO GALÁN, Javier, *La ética y la estética en la postmodernidad*, México, Edición El autor, 2004. Biblioteca Central