



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE TEATRO**

**APLICACIÓN DEL MÉTODO ACTORAL DE STELLA
ADLER EN LA ESCUELA “NIÑOS EN ACCIÓN”**

**INFORME ACADEMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTA:

MARIA PAULINA GUERRERO GARCIA

ASESORA:

DRA. MARTHA PATRICIA ARGOMEDO MANRIQUE

SINODALES:

Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullé Goyri
Mtra. Margot Aimée Yadviga Elea Wagner y Mesa
Lic. Margarita González Ortiz
Profa. Marcela Zorrilla y Velázquez



MÉXICO, D.F. 2015



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



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

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.

I

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Miguel y Laura, por brindarme su apoyo y cariño incondicional en todo momento además de alentarme a tener confianza en las decisiones que tomo.

A mi hermana Valeria, por ser un ejemplo de fuerza, dedicación y perseverancia, además de ser un ser humano admirable, una persona que ha sido fundamental en mi vida, una amiga y compañera de vida.

A mis primos y familia por enseñarme que la vida se trata de acciones y no de preocupaciones.

A la profesora Margarita Mandoki y a su hija Daniela Mandoki, por abrirme las puertas a una etapa maravillosa como docente y ser humano.

A mi asesora Martha Patricia Argomedo Manrique, por compartir su tiempo, conocimientos y apoyo en todo momento.

A la profesora Margarita González Ortiz, por ser una persona de la cuál aprendí que en el teatro uno debe ser constante, disciplinado y tener pasión por lo que se hace.

A todos los maestros que durante la carrera mostraron un gran interés por compartir sus conocimientos de una forma constante y con la mejor disposición y actitud posible.

A Milenka por su orientación, paciencia y tiempo.

A mis amigas Nidia Vázquez, Vianey, Nareni, Diana Navarrete, Sonia Saavedra, Fernanda que a pesar de la distancia y tiempo me han apoyado incondicionalmente.

A mis sinodales por su orientación, sabiduría, tiempo y disposición.

Gracias a todos.

II ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| I. Metodología Stella Adler | 3 |
| II. Escuela “Niños en acción” | 16 |
| 1. Metodología de trabajo en la escuela | 18 |
| Tabla 1. Ciclo escolar 2013- 2014. Clasificación de grupos por edades | |
| III. Aplicación de metodología en obra: <i>Malas palabras</i> de Perla Szuchmacher | 23 |
| Conclusiones | 32 |
| Bibliografía Consultada | 34 |

III ANEXOS, CUADROS E IMÁGENES

| | |
|--|----|
| Anexo A. Entrevista con Margarita Mandoki | 37 |
| Anexo B. Imágenes curso “Niños en acción. | 41 |
| Imagen I. Ejercicio con los alumnos de exploración de espacio | |
| Imagen II. Ejercicio de construcción de personaje de Pelos en la escena de <i>Malas palabras</i> de Perla Szuchmacher | 42 |
| Imagen III. Escena de Pelos y Flor en <i>Malas palabras</i> de Perla Szuchmacher | 43 |
| Anexo C. Cuadros División de escenas con los actores que interpretan a cada personaje en la obra <i>Malas palabras</i> de Perla Szuchmacher | 42 |
| Cuadro I. “Niños en acción grupo naranjas” | |
| Cuadro II. “Niños en acción grupo blancos” | |

INTRODUCCIÓN

En el antepenúltimo semestre de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, tuve la posibilidad de elegir entre diversas materias optativas, las cuales se inclinaban hacia un aprendizaje que implica el conocimiento de la didáctica teatral y el teatro con niños.

La primera elección que hice fue cursar la optativa de didáctica teatral, con la profesora Martha Patricia Argomedo Manrique. Con ella tuve la oportunidad de conocer cómo se estructura una clase y realizar lecturas que me aproximaron, de manera teórica y práctica, al desarrollo de habilidades en el estudiante. Bajo su instrucción, conocí la forma adecuada para trabajar con niños, el tipo de juegos dramáticos funcionales para ciertas edades y la aplicación de los mismos.

Mi primera experiencia como docente fue impartiendo un taller de teatro en la escuela primaria Alexander Dul. Esta experiencia me resultó muy enriquecedora y me motivó a involucrarme más en el ámbito de la docencia, al tiempo que aumentó mi interés por realizar teatro con niños.

El primer acercamiento que tuve con la metodología de actuación Stella Adler, fue con la profesora Margarita Mandoki, especialista en trabajar con niños, aplicando este método. Con ella tomé un taller que me ayudó a desarrollar los sentidos, y me mostró la importancia de la concentración y el significado de lo que es la quietud mental, pues fueron aspectos que se trabajaron en este curso.

Para Stella Adler, el sentido de la quietud implica abandonar todas las preocupaciones y estar receptivo a lo que sucede en el momento. Durante este proceso de aprendizaje, no involucré ningún aspecto emocional; tampoco indagué en experiencias personales para interpretar a un personaje, pues podía trabajar cualquier escena y decir un texto con naturalidad, sin necesidad de buscar una emoción.

En este informe describo la metodología de Stella Adler y expongo cómo fue el proceso de su aplicación con niños. El objetivo es mostrar los resultados y la forma mediante la cual el estudiante aprende a actuar además de comprender y analizar un texto

dramático, donde se toma como referente a Stella Adler, teórica que considera diversas aristas en el análisis de un texto. Este análisis resulta ser un método efectivo para cualquier persona a la que le interese actuar.

En el primer capítulo de este informe, describo los rasgos más importantes de la biografía de Stella Adler, aspectos que resaltan partes de su vida y muestran cómo, desde pequeña, fue influenciada por el teatro y el aprendizaje que le dejaron sus padres, Sara y Jacob Adler. Explico, asimismo, cuáles fueron las primeras impresiones de Stella al estar en un teatro, la relación con sus padres y qué de esto aplica en su metodología. Hablo también, del aprendizaje que obtuvo de otros teóricos como Konstantín Stanislavski y Lee Strasberg, y menciono parte de la metodología de ambos, quienes dieron prioridad a la conexión con la emoción del actor, para lograr una actuación orgánica. Stella tuvo la oportunidad de estudiar de forma directa con Stanislavski, y en esa etapa descubrió la importancia y prioridad que se le debe dar a las circunstancias y acciones que están presentes en el texto dramático, sin la necesidad de inclinarse a conseguir una emoción, lo que motivó su cuestionamiento sobre las consecuencias negativas que podrían surgir en el actor si sólo le daba importancia a la gestación de la emoción. En este capítulo, también abordo la influencia que tuvo Ibsen en la vida de Adler, con respecto a la importancia de la historicidad y el contexto social que son dos aspectos fundamentales para la comprensión de una obra.

En el segundo capítulo, hablo de la escuela “Niños en Acción”, el lugar donde tuve la oportunidad de trabajar profesionalmente y aplicar de forma práctica la metodología Stella Adler. En una entrevista realizada con la profesora Margarita Mandoki, expongo su primer acercamiento con la técnica de actuación Stella Adler y la forma en que se adaptó, esta metodología, para trabajarla con niños.

En el tercer, y último capítulo, muestro fragmentos de la obra *Malas palabras* de Perla Szuchmacher, desarrollando la descripción del acercamiento que el alumno tuvo, para la construcción de los personajes, y el proceso por el cual se trabajó el análisis de esta obra con los estudiantes, entre otros ejercicios que se aplicaron para ayudar a la comprensión y representación de esta obra.

I. METODOLOGÍA STELLA ADLER

El primer acercamiento de Stella Adler al teatro se debió a la influencia de su padre Jacob Adler, actor teatral reconocido por su participación en la representación de obras que mostraban paradigmas de conflictos familiares, migración y pobreza (Rosenfeld 588). En su texto *The Art of Acting*, Stella menciona no haber tenido una infancia normal debido a que vivía con uno de los mejores actores que había conocido, su padre. Éste era una persona muy insistente en cuanto a la observación de su entorno, y cuando ambos estaban juntos, Jacob solía enfocar su mirada sobre una persona en específico y comentarle: “Mírala. Mira cómo camina. Mira cómo él usa sus manos. Observa, observa, observa”.¹ (Adler 52).

En 1904, a la edad de tres años, Stella interpretó a uno de los tres niños que actuaban en la obra de Henrik Ibsen, *Casa de muñecas*. Toda su vida, Stella tuvo miedo de los escenarios, y mientras el teatro se llenaba, ella sentía cómo el estomago se le sacudía, inquietándola hasta el sonido que producían las personas cuando ingresaban al foro, saludándose entre sí y buscando sus asientos. Tras bambalinas, ella observaba a los niños pequeños se sentaban en las piernas de sus hermanos mayores para ahorrar dinero del boleto.

Cuando el lugar estaba lleno, la entrada de las puertas cerraba, provocando la disminución del sonido que provenía de los vendedores que se encontraban fuera del teatro. A continuación, el murmullo de la audiencia callaba, para dar comienzo a la interpretación de la noche. Los padres de Stella, Jacob y Sara Adler estarían también, junto con ella, participando en la obra.

Su madre, Sara Adler, no era una madre típica, debido a que Stella veía más de ella en el teatro que en su propio hogar. La memoria más cercana que tenía de ella, al recordarla por primera vez, no era en su casa, contándole un cuento antes de dormir o haciendo la cena, sino en el escenario (Adler 16).

¹ El material bibliográfico de Stella Adler está escrito en el idioma inglés; sin embargo, dentro de este informe, opté por presentarlo traducido al español.

Además de la influencia de sus padres, Stella tomó como ejemplo de actuación, la metodología de Stanislavski. Edgar Ceballos, en el libro *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, en el apartado del teórico Harold Clurman, describe cómo era considerado por la sociedad este teórico y la aparición de un nuevo concepto en el ámbito de actuación: “[...] El sistema que desarrolla Constantin Stanislavski fue imprescindible para la preparación de un actor, principalmente en la parte del método denominada: ‘memoria emotiva’” (Ceballos 357). Un concepto que habla de la importancia del recuerdo como factor detonante para la aparición de una emoción en escena. Dentro del libro *Un actor se prepara*, Stanislavski apunta: “¿Qué siente usted, espiritual y físicamente, cuando recuerda la trágica muerte de aquel amigo íntimo de quién me contó? [...] Ese tipo de memoria, que le hace revivir las emociones, es lo que llamamos ‘memoria emotiva’” (Stanislavski 143).

Stella Adler estaba en desacuerdo con este proceso. Para ella, el hecho de tener que recurrir al recuerdo de la muerte de alguien cercano como referente para una interpretación verdadera o vívida, le parecía que era algo esquizofrénico y problemático para el actor (Adler 80). En 1934, al estar en una reunión en París, manifestó su incomodidad a Stanislavski acerca del método de la siguiente manera: “Sr. Stanislavski, yo adoraba el teatro, hasta que usted llegó y ahora lo odio. Él la miró fijamente y le respondió: Entonces, usted tiene que venir a verme mañana mismo” (Adler 236).

En una visita a Stanislavski, Stella le externó directamente que el sistema de la memoria emotiva le perturbaba. Ante esta queja él le respondió: “Si en realidad te perturba, olvídate de éste [...] Entonces procedieron a ensayar una escena de diez minutos durante cinco semanas” (Ceballos 356). Una de las cosas que Stanislavski compartió con Stella fue que el uso de la memoria emotiva no le sirvió para la interpretación de un personaje en la obra: *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen, comenta que las experiencias personales del actor no sirven para contar la historia de un personaje. Las circunstancias, la imaginación y las acciones son elementos imprescindibles con los que un actor debe trabajar (Adler 237).

Fue ésta, una época de descubrimiento para Adler. La búsqueda de experiencias propias para lograr el surgimiento de una emoción en escena, no significa nada, en

comparación con lo que una obra exige de un personaje, pues la interpretación de una obra no radica en la emoción, ese no es el objetivo. En palabras de Stanislavski:

Uno nunca debe hablar de sentimiento [...] el elemento principal, el poder motivador de actuar, todo el sistema está basado en la acción, buscar en las circunstancias dadas las particularidades de cada situación en una obra, nunca en los sentimientos (Ceballos 358).

Stella, antes de emprender su viaje a París, en el año de 1931 era integrante del *Group Theatre*. Un grupo creado con la intención de ser un teatro en donde la motivación básica era el “impulso de actuar”, basado en la construcción de verdad a partir de las emociones, la perspectiva y compromiso del actor. Éste era un proceso de continua introspección, cuyo objetivo era la construcción de un teatro de forma orgánica y con verdad, a partir del pensamiento y la experiencia propia. El grupo seguía los principios del método de Stanislavski, sobre todo en el tema de la memoria emotiva. Los primeros años que Stella estuvo en *Group Theatre*, ella los describe en los siguientes términos: “Problema. Conflicto. Falta de paz y silencio... Lucha” (Krich 446).

Stella Adler conoció a Lee Strasberg dentro del *Group Theater*, pues era un integrante más de este grupo con el cual convivió y participó. Strasberg tenía como prioridad la búsqueda de la emoción en un personaje, siendo éste un elemento básico en la metodología de Stanislavski, para lograr una interpretación orgánica en escena.

Group Theater se originó en el año de 1931 y Stella viajó a París en 1934 con Stanislavski, por lo tanto, el intervalo de tiempo en el que la memoria emotiva fue reforzada con ensayos dirigidos por Strasberg fue un aspecto que al parecer gestó un conflicto en Stella. Después de estudiar de forma directa con Stanislavski, ella regresó a *Group Theater* con otra visión y perspectiva acerca del método, y con una mayor claridad en la exploración de las circunstancias dadas, motiva a que en el grupo surja una discusión entre los integrantes y se presente el conflicto de tomar partido entre la memoria emotiva ó las circunstancias dadas. (Krich 447).

Es seguro que el proceso de intentar encontrar una emoción dentro de experiencias propias, para lograr un acercamiento y sentir lo mismo que le sucedía al personaje, era un procedimiento exhaustivo y desgastante para ella.

Finalmente, Stella se separó completamente de la ideología que tenía Strasberg con respecto a las emociones, quien conoció solamente la primera etapa del método de Stanislavski. Para Strasberg, cuando un actor reproduce una emoción en un ejercicio, la misma ha pasado del inconsciente a la conciencia y está lista para ser evocada nuevamente a voluntad (cabe aclarar que esta idea no tiene fundamentación alguna, por lo menos en términos psicoanalíticos).²

Un ejemplo claro de esta circunstancia sucede cuando Strasberg le comenta a una actriz lo siguiente: “La lógica de un personaje, se refiere a la conciencia de las cualidades de un personaje y a un grado de experiencia necesario para producir esas cualidades” (Hethmon 101). El personaje que representaba esta actriz era una mujer que presentaba una jaqueca y estaba mentalmente perturbada; en consecuencia, la actriz, para generar las características de este personaje, se produjo un dolor de cabeza. Strasberg comentaba que además de esto, ella debería encontrar algo dentro de su imaginación que despertara cierto tipo de trastorno (Hethmon 101).

Este comentario muestra que el tipo de conducta fomentada por Strasberg involucra no sólo la búsqueda de emociones a voluntad, sino que implica también que la actriz tiene que hacer un intento de generarse un “trastorno” y provocar síntomas reales en ella, similares a los del personaje, lo que puede ser un proceso dañino para la salud mental de la propia actriz.

Para Strasberg, gran parte de la preparación actoral consiste en entrenar el aspecto emocional del actor. Una emoción no sólo debe suceder una vez en el escenario, sino a voluntad propia. Strasberg comenta que la memoria afectiva está ligada a las experiencias

² El “Informe II. El método de Lee Strasberg. Stanislavski y después...”, menciona que Strasberg parte de la idea del entrenamiento de las emociones y propone que el actor tenga un compendio personal de vivencias emotivas listas para usarse a voluntad en escena, para la gestación de emociones”. Karina Mauro. En: *Alternativa teatral*. Web. [2 de agosto de 2008] <www.alternivateatral.com>.

personales del consciente e inconsciente, lo que provoca que surja una emoción, en sus palabras: “Cuanto más viaja la memoria, incluso a la época infantil, mayor es la tendencia a funcionar continuamente y sin cambios” (Hethmon 86).

El incorporar como herramienta la memoria de una situación o experiencia que tenga carga emocional y más, siendo este recuerdo de años atrás, sólo desvía y excluye al actor de la interpretación de un texto que revela una situación en donde existe una historia que revela grandeza. Es decir, Stella lo plantea infinidad de veces en su libro *The Art of Acting*, donde exhibe ejemplos acerca de obras que tienen un significado dentro de la temática. Un ejemplo de ello, es la experiencia de Juana de Arco, la cual no se compara con una situación de cuando a una actriz le provocó tristeza el ver cómo su mascota salió a la calle y se perdió, lo cual es absurdo. Stella Adler menciona: “Es reducir la historia a nuestro nivel” (Adler 65). Por el contrario, el actor debe enriquecerse, crecer en la comprensión de circunstancias, comprender la situación del personaje y no enfocarse sólo en gestar una emoción. No hay ningún sentido en evocar una emoción si no se comprende la grandeza del contenido de una historia que va mas allá de lo que ha vivido el actor.

Stella tuvo oportunidad de ser guiada varias veces en ejercicios escénicos por Strasberg y sin duda alguna, los primeros años de estar en *Group Theater* fueron una experiencia desagradable, que le provocaron no sólo problemas como actriz, sino también como ser humano. De manera intuitiva se puede interpretar que Stella pasó por un cuestionamiento importante en esos años de entrenamiento actoral y ¿por qué tendría un actor que pasar por este tipo de procesos emocionales? o ¿para qué recordar sensaciones desagradables y generar este tipo de respuestas fisiológicas en escena?, ¿es esto algo que debería considerarse como una actuación verdadera?

Strasberg mantiene como prioridad la gestación de la emoción, para él: “La memoria o el recuerdo es el material básico para revivir algo en el escenario y naturalmente, para la creación de la experiencia escénica” (Hethmon 90).

Al indagar un poco más acerca del trabajo de Strasberg, éste divide la memoria en emotiva y sensorial. La emotiva es la que ya he mencionado anteriormente, y que explica cómo la emoción debe aparecer de forma natural en el actor por medio de un arduo

entrenamiento. En cambio, la memoria sensorial se logra a partir del recuerdo de una imagen. Strasberg muestra como ejemplo en su libro *El método del Actor's Studio*, un diálogo que tiene con otra actriz, en donde sugiere que a partir de este recuerdo, que es el de estar en una habitación, haga memoria de lo que le rodeaba y de esta manera, ella podría tomar como referente esas imágenes y retomar los detalles de las mismas, junto con sensaciones que tenía en ese momento y las reacciones de su cuerpo. Recordar ¿qué tocaban sus pies?; si había una alfombra ¿qué tipo de alfombra era? y ¿cómo se sentía?, ¿cuál era la temperatura en ese momento?, entre otras preguntas (Hethmon 86).

Es probable que Stella retomara de Strasberg la cuestión de la imagen, a partir de la observación de algunas experiencias del actor, las cuales se pueden recordar con la finalidad de reforzar la recreación de imágenes a partir de la memoria, ya sean texturas, colores etc. Esto no es con el objetivo de revivir un recuerdo con carga emocional o recordar la forma en que se siente el actor con respecto a algún objeto o su asociación con éste, sino para obtener claridad al describir a detalle una imagen y esclarecerla.

Para Stella, es válido recurrir a una experiencia o recuerdo previo, siempre y cuando el objetivo sea tener un referente de imagen, para lograr obtener claridad en su descripción. Adler plantea, en una clase de descripción de imagen, el siguiente ejemplo:

Digamos que es una roca: Yo vi una gran roca, una hermosa roca. Era gris y su superficie era desigual. Alrededor de ésta había un poco de pasto, pero éste parecía estar tomando un color amarillo. ¿Hay alguien que no haya visto esta roca o que no pueda reproducir lo que dije? Tiene que ser así de simple y directo (Adler 45).

Lo que Stella también retoma de Strasberg, es la lógica de las circunstancias, sólo que para Stella surge una diferencia que será explicada a continuación. Strasberg dice:

Cada obra tiene una compleja unidad de lógica, pero entre los objetos que derivan de la lógica de una obra, es posible separar y distinguir la lógica de circunstancias previas, la lógica del personaje, la de los objetos sensoriales esenciales, la de la situación y la de un determinado acontecimiento (Hethmon 96).

Stella aplica parte de esta lógica en su metodología; sin embargo, la diferencia se encuentra en que Strasberg al analizar un personaje decía: “¿Qué haría yo si fuera el personaje en esa situación?” (Hethmon 97) y Stella modifica esto a un: ¿Qué haría el personaje?, según la obra, perspectiva, relación que tiene con otros personajes dentro de la obra, sus circunstancias, y el contexto social del personaje.

Reafirmo una vez más, como mencioné anteriormente, que para Stella Adler, una actuación auténtica y verdadera surge a partir de las acciones que realiza un personaje, correspondientes a las circunstancias dadas en el texto dramático.³ El análisis exhaustivo de las circunstancias correspondientes a la cultura, historicidad y acciones, logra que haya una verdadera creación de personaje y no una creación a partir de una experiencia personal que nos desvíe de contar una historia que tiene un significado universal.

La metodología de actuación de Stella Adler, se enfoca en el drama realista. Su objetivo es compartir un estilo de vida que consiste en la observación de la naturaleza, circunstancias e historicidad que rodean al actor, para que estos elementos faciliten la construcción de un personaje y ayuden a la creación de circunstancias en una obra dramática (Adler 29).

Adler menciona que todo tipo de obra contiene una crítica social, categorizada, bajo los estándares del realismo, en una categoría de la cual, Adler menciona, que es casi imposible escapar. Ibsen construye una crítica de la clase media: “Toda obra tiene una necesidad Ibseniana. Todos los escritores tienen que lidiar con un momento social” (Weber 188). La sociedad siempre va a ser el punto de partida para la creación de cualquier obra dramática, debido a que las situaciones y problemáticas que se presentan, convergen con las necesidades de cualquier ser humano. Todos tenemos instintos, ejercemos relaciones de poder, deseos y tenemos conflictos de comunicación, temas que transgreden y surgen como eventos cíclicos que independientemente de la época en que se viva, son aspectos con los que cualquiera puede identificarse.

³ Este artículo habla sobre la diferencia de metodologías existentes entre Stanislavski, Strasberg y Stella Adler, distinguiéndola a ella por darle prioridad a las acciones en su metodología actoral. John Kenedy. *The American Evolution. Tesis*. University of Birmingham, 2014.

Ibsen fue un dramaturgo reconocido, en el siglo XIX, como el padre del realismo. Un dramaturgo que influyó en Adler para el análisis de textos realistas. Myles Weber, en el artículo “A Post-Ibsenian Playwright”, nos muestra cómo Adler concibe el análisis que Ibsen hace al escribir sus obras:

Ibsen divide a la sociedad en tres tipos: El idealista que acepta las ilusiones de la sociedad (incluyendo las malinterpretaciones del matrimonio); El conciliador quien sabe la verdad pero se conforma con algo más y por último el realista que sabe la verdad y trata de cambiarla cualquier precio incluso a su modo. Para Ibsen, el héroe realista es aquel que desenmascara la hiriente ilusión, en palabras de Adler: ‘El que ve el mal y lo denuncia’ (Weber 189).

Ibsen fue el primero en brindarnos personajes que no están sujetos a ser buenos o malos, como en la obra *Un enemigo del pueblo*, en donde el personaje del doctor Stockmann debe informar a la gente del pueblo que los balnearios contienen agua intoxicada. Por otro lado, Pedro Stockmann, su hermano, que es alcalde y presidente del balneario, no quiere revelar esta situación por el hecho de perder su posición social. Ambos tienen un deber, el primero tiene como prioridad la salud del pueblo, el segundo, defender su posición económica y estatus social. Ninguno puede ser catalogado como bueno o malo, simplemente son dos posturas que Ibsen plantea en el texto. Estos planteamientos están sujetos a ser analizados por medio de la opinión o el valor que cada espectador les dé. En esta situación, el Doctor Stockmann es el héroe que desenmascara la ilusión de las condiciones del balneario y de una situación de salubridad delicada para su gente.

Adler exhibe un ejemplo al final de la obra *Casa de muñecas*, donde se muestra a Nora como una idealista que por mucho tiempo acepta un matrimonio por lo que no era, y se transforma en realista, en el momento en que abandona a su infantil y desleal esposo, al cual no ama, y abandona a sus hijos sin pensarlo dos veces. Ese abandono es el único aspecto que sigue causando una impresión en la actualidad (Weber 189). Esta impresión que se menciona, según el análisis que hace Stella Adler del héroe en el realismo, es porque Nora rompe con la expectativa de lo que es el matrimonio, con la esposa perfecta y complaciente, el abandono es una situación que quiebra la ilusión de una casa en donde no existen conflictos. En la obra, se nos muestra a una esposa que sale de compras

continuamente y regresa a una casa llenas de apariencias, una “casa de muñecas”, en donde existe “estabilidad” absoluta. Hay un giro en esta historia con respecto a lo que debería ser una familia y el factor para que surja un cambio es la decisión que toma el personaje de Nora, al abandonar a sus hijos y su familia, para lograr encontrarse consigo misma. Esta elección es inconcebible para la sociedad en ese entonces y en la actualidad, por lo tanto, esto genera una reflexión del deber ser, sin importar la época. Ibsen atrapa a sus personajes entre el deber ser y sus propias necesidades, ese es el conflicto latente en la construcción de éstos.

La reseña que presenta Myles Weber, dramaturgo y director estadounidense, autor del artículo “A Post-Ibsenian Playwright”, nos plantea que las conjeturas que realiza Adler, son argumentos que explican el por qué Stella retoma a Ibsen como base para cualquier análisis de una obra. Las acciones que ejecuta cada personaje tienen un valor representativo para una época y un contexto social determinado, que al final resulta ser un significado universal debido a las situaciones cotidianas y de introspección que le sucede al personaje, expresado por medio de acciones que revelan el estado en el que se encuentra inmerso. Estas acciones tienen consecuencias que repercuten en el ámbito social y muestran una historia expuesta a ser interpretada por el espectador.

El realismo lidia con la clase media. Descubre por que la clase media esta infectada con la enfermedad de los valores heredados, que son, valores recibidos por medio de rumores, por medio de la iglesia, educación y gobierno (Adler 238).

Es importante mencionar que para Stella Adler, la finalidad de toda obra, es contar una historia que tiene como base la observación del entorno y ámbito social. Las acciones que ejecuten los personajes revelan más acerca de una situación (si la situación es comprendida por el actor), con la que cualquier ser humano pueda identificarse o cuestionarse.

Para interpretar una obra realista es imprescindible comprender a la clase media. ¿Cuál es el ritmo de vida en esta sociedad? Stella Adler menciona que la gente se ve estimulada por querer más cosas: carros, refrigeradores, hemos vendido lo que somos por un beneficio material. La era de la industrialización, del capitalismo que ha reemplazado a la mente, el corazón y el alma de las personas. El conseguir lo que se denomina como “éxito” renunciando a lo mejor de nosotros mismos, hemos intercambiado nuestra alma, nuestro ser

e ideas por un bien material o por dinero. Es la era de la *rapidez*, la forma en que la clase media observa es una manera rápida, sin profundidad que cada cosa tiene su uso. Cada una de estas cosas puede multiplicarse en millones. El resultado es que las “cosas” pierden su valor. Nada nos satisface. Así que por ello nos inclinamos hacia el dinero. ¿Cuánto cuesta? El teléfono tiene un ritmo. La cámara usa ese ritmo ¡Snap! ¿Para qué pintar algo? Si observamos que lo rápido es con ese ritmo, es que no existen dimensiones, no podemos *pensar* con ese ritmo. Cuando vas a ver una película tienes palomitas en una mano y Coca-cola en la otra. Careces de concentración, eres moderno al *no* concentrarte (Adler 245).

Esto es lo que revela Adler acerca de la sociedad americana en el siglo XX, y esta situación no se aparta de la actualidad en el siglo XXI; de hecho, esta tendencia a lo inmediato se ha ido desarrollando con los años y aún es vigente, por lo tanto, lo que dan a entender teóricos como Weber, Stella e Ibsen, es que la historia es cíclica y los conflictos o necesidades humanas serán temas latentes o actuales independientemente de la época.

Una vez aclarado lo que Adler toma del realismo y de Ibsen, continúo por retomar y adentrarme en la metodología de Stella Adler, quien considera la observación de situaciones que ofrece una obra, y a estas situaciones les añade características que aporta la imaginación del actor, circunstancias para reforzar acciones. La imaginación se desarrolla a partir de la observación de las imágenes que rodean al actor. “Tomando elementos que observas en la vida puedes desarrollar cualidades en tu vida actoral que no retomas de tu vida personal” (Adler 179).

Si eres actor, tienes que encontrar el modo de analizar el mundo exterior para darle un valor. Tienes que alimentarte del exterior. Debes tomarte el tiempo con las cosas, nutrírte de ellas, no solamente aprovecharte de lo que te rodea para tu propio beneficio (Adler 244).

Un ejemplo muy concreto, con respecto a lo que se refiere con “nutrir”, es cuando Stella explica la diferencia entre observar y ver a algo o a alguien de nuestro entorno; por ejemplo, cuando alguien desayuna. Una persona que ve solamente, percibe que pidió, en su plato, un huevo revuelto para el desayuno y una taza de café. Un actor observa cuando se da cuenta de qué forma toma alguien los cubiertos, de qué manera a su desayuno le agrega un poco de pimienta y a su café le pone exactamente dos cucharadas de azúcar, y lo mezcla

sin derramar una gota de líquido. Eso nos habla de la observación de acciones, de cómo éstas revelan elementos que se pueden usar del exterior para construir un personaje con ciertas características. Eso es analizar el mundo exterior y no sólo beneficiarse en la cotidianidad de ir a desayunar e ingerir los alimentos. El actor se nutre de cómo se acciona al observar a otros y las acciones revelan parte de cómo es la persona. Por ello, es tan importante retomar de la vida lo que se percibe, para aplicarlo en la construcción y comprensión de personajes.

La comprensión y análisis de la naturaleza es para Stella muy importante, debido a que es un referente exterior para aportar imágenes, conciencia de historicidad y sensibilidad al actor. La naturaleza es algo que ha coexistido por millones de años con el ser humano, y el observar es una forma de despertar a lo verdadero. Stella Adler menciona que no se debe dar por un hecho el entorno, ya que en la actualidad, se suelen verlas cosas, no observarlas. Si nos encontramos delante de un árbol, estamos hablando de años y de detalles que hicieron que éste se encuentre en medio de la calle, ahí está y ha existido por años antes de que nosotros existiéramos, hay que observarlo, no simplemente verlo. Si no te das el tiempo de observar, es imposible tener claridad en las imágenes y no se podrán describir con verdad en escena.

La imaginación de las circunstancias, con respecto a una situación, es otro de los aspectos que menciona Stella Adler; un ejemplo de ello, es cuando en una obra se habla de un asesinato. La creación de las circunstancias aparecen cuando el actor, en su interpretación como asesino, reflexiona el hecho de ¿cuál es la reacción de un asesino al cometer un crimen? ¿Es su primer asesinato? ¿Cuántos asesinatos ha cometido? ¿En qué es lo primero que se fija después de haber cometido un asesinato? Tal vez, en lo primero que piensa, es en no desear que alguien sepa que ha salido a la calle, y por ello, la acción que hace y que responde a esta circunstancia, es salir de donde está de manera rápida, pero antes, debe saber el lugar en donde lo hizo, ¿En un jardín tal vez? Debe antes de salir de pisar tierra hacia el pavimento y quitarse el excedente de lodo de los zapatos, para no dejar huellas, así como otra variedad de acciones justificadas para enriquecer la situación y que ésta sea interesante. Toda acción crece cuando se imaginan las circunstancias (Adler 145).

Stella en *The Art of Acting*, comparte que la inmensidad de algo proviene de la comprensión de la relación con todo lo que contactas: ideas, personas, objetos y experiencias (Adler 168). Este contacto se aplica para la construcción de un personaje al cual se le aporta una construcción de vida, la interacción que tiene con los demás personajes y las circunstancias de la obra, un personaje no puede surgir de la nada o aparecer solamente cuando tiene que estar en escena.

Cuando entras a escena diciendo: “soy un abogado” o “soy un doctor” o “soy un escenógrafo”, tú eres alguien que hace algo.

Tú no ejecutas tu entrada con líneas, no te presentas sólo a la escena. Llegas como alguien que se dedica a hacer algo. ¿Qué hace tu personaje? Piénsalo (Adler 170).

El hacer una acción sin justificarla trae como consecuencia la mecanización. Las acciones deben ser congruentes al personaje, realizarlas optimizando el tiempo y encausándolas hacia el estado en que se encuentra el personaje y hacia las circunstancias presentes, para evitar cualquier posibilidad de caer en la falsedad, o distracción que desvíe al espectador de la idea central que es mostrar la historia que cuenta una obra.

Introducirse a la interpretación de una obra, es interpretar al personaje para revelar la idea del autor. Nunca te interpretas a ti, la responsabilidad del actor es servir al teatro nunca a uno mismo (Adler 238).

Expuse, anteriormente, la visión de Stella Adler con respecto a sus primeros años de vida y su inicio en el teatro, guiada por grandes maestros como Jacob Adler, Stanislavski, Strasberg e Ibsen. Podemos concebir la idea de que la opinión central de Stella era la comprensión de una obra en su totalidad y que ésta depende de que las acciones sean correspondientes a las circunstancias. En palabras de Stella: “Las circunstancias nos hacen ver” (Adler 36).

Lo que Stella Adler fomenta en su metodología, es la observación de nuestro entorno. La naturaleza y las relaciones humanas existen y tienen un pasado, es decir, una historicidad que es antecedente de la actualidad, y para entender la actualidad, hay que

comprender nuestro pasado, y por ello es tan importante observarlo. Un ejemplo son las relaciones humanas y el comportamiento que revelan cualidades que conforman características de personajes sobre las cuáles, autores, en este caso Ibsen, analizaba y construía a partir de la observación de los elementos que veía en el contexto social donde se encontraba inmerso. El actor está en un trabajo constante de observación.

Esta metodología se aplica en escuelas de actuación, en la ciudad de Nueva York y en Los Ángeles, California, es empleada en adultos. En el siguiente capítulo, comienzo por desarrollar y plantear cómo esta metodología es adaptable a trabajarse con niños y cómo en la escuela “Niños en Accion”, se aplica como técnica de actuación, porque es funcional y cómo es aplicada en la ciudad de México.

II. ESCUELA “NIÑOS EN ACCIÓN”

La escuela “Niños en Acción”, tiene como objetivo brindar herramientas propositivas y teóricas, para el desarrollo de habilidades interpretativas e histriónicas del alumno, retomando la metodología actoral de Stella Adler, la cual propone herramientas encaminadas a la construcción de un personaje, circunstancias y otros elementos que componen una obra dramática, junto con el proceso de aprendizaje y propuestas del alumno.

Al entrevistar a la directora de la escuela “Niños en Acción”, Margarita Mandoki,⁴ quien me compartió que su hermano, Pablo Mandoki, tuvo la oportunidad de estudiar directamente con Stella Adler.

El primer contacto que ella tuvo con la técnica, fue al tomar un curso con otro alumno cercano a Stella Adler llamado Ron Burrus. Margarita estaba en la búsqueda de una metodología apta para niños, y al asistir al curso con Ron, ella quedó maravillada con los principios y con la metodología tan sólida y propicia para adaptarla con niños.

Margarita Mandoki considera que esta técnica no sólo es buena para trabajarse con niños, sino con todos, ya que su método tiene que ver con lo que en la vida te suceda, y esto significa que lo que está en el entorno te sorprenda, que algo por dentro de tu ser surja mientras observas, lo que ayuda a la creación de acontecimientos que suceden en una obra. Para Margarita, esta técnica es un trabajo de vida muy importante, además de todo el trabajo que se hace sobre la imaginación que protege el mundo emocional del actor. Ella considera que esto es realmente importante para trabajar con niños y proteger su mundo emotivo. Al mismo tiempo, ella comenta que los niños tienen gran capacidad de imaginación, y lo que adapta, de la metodología, es la forma de explicarlo, para hacerlo

⁴ La entrevista completa se encuentra transcrita dentro de los anexos de este informe. Ésta se realizó el jueves 2 de octubre de 2014, en Miguel Ángel de Quevedo 121, Delegación Coyoacán, en la ciudad de México, a las 10:20 hrs.

más cercano a los niños. Ha adaptado los ejercicios a temas más infantiles, pero ha mantenido absolutamente lo que es la técnica.

Los avances que ha notado en los niños, a partir de la metodología, son no sólo en la actuación, sino en la vida personal de ellos. Menciona que es impresionante cómo la técnica hace que los pequeños se encuentren muy interesados en lo que los rodea, en el presente, y cómo ha sucedido que de pronto las mamás han llamado a las maestras preguntando qué ha pasado con los niños, que se encuentran muy despiertos. Margarita Mandoki menciona que actoralmente, los niños tienden a quedarse en una etapa de juego y la técnica los hace adentrarse, profundizar y al mismo tiempo encontrar que lo que hacen sea verdadero.

La escuela “Niños en Acción”, surge en el 2004. Para entonces, la maestra Mandoki tenía ya muchos años trabajando con niños, entre ellos, seis años en el CEA (Centro de Educación Artística) infantil de Televisa, que a esas alturas ya no era sólo un taller, sino una carrera actoral; además de haber trabajado como *coach* actoral en la película *Voces inocentes* y, posteriormente, abrir la escuela como un espacio para niños que no necesariamente estuvieran en el CEA, para investigar y profundizar en el trabajo actoral, enfocado a prácticas de cine, teatro y televisión.

El primer nombre que le dio a la escuela fue “Presencia Escénica”, y posteriormente, decidió cambiárselo a “Niños en Acción”. En la actualidad, la escuela tiene 10 años de estar funcionando en México. “Comenzó con unos cuantos niños, como un taller, y ha ido crecido de forma impresionante, actualmente ya se han incorporado otras materias y contamos con la presencia de más niños”, comenta Margarita en la entrevista.

Ella comentó que todavía hay maestros que aplican esta metodología, no escuelas, sino maestros. En las escuelas no se maneja una sola técnica, cada maestro maneja la propia y saltan de una a otra cosa, por ello, la diferencia es que para la escuela “Niños en Acción”, es importante abordar una sola técnica que esté especialmente dedicada a niños. Una de sus virtudes son las herramientas sólidas que saben utilizar los niños, que los hacen ser independientes. Se les plantea un tema y ellos solos lo desarrollan pues ya conocen los pasos que tienen que seguir.

Margarita Mandoki culminó la entrevista diciendo que ésta técnica ayuda al desarrollo personal de los niños, y su sensación es que se van abriendo, floreciendo y les da mucha seguridad para expresarse.

Este centro escolar, también fomenta el uso de herramientas como el dibujo, para desarrollar la imaginación, logrando así que el niño o adolescente tenga claridad en la temática de la obra, que al final del año se muestra al público. Su población consiste básicamente en niño que tienen interés en la actuación, pues su objetivo es brindar herramientas para la interpretación de un texto, a partir de la imaginación y observación del entorno, características que aporta la metodología de Stella Adler, logrando que el alumno sea libre de aportar, por medio de su imaginación, el modo en que se inventa a los personajes y opinar sobre lo que comprendió del texto dramático.

1. METODOLOGÍA DE TRABAJO DE LA ESCUELA

Los alumnos están divididos por grupos, dependiendo de las edades, antigüedad en la escuela y dedicación profesional actoral; a cada grupo se le asigna un color distinto. En el grupo morado y amarillo, se encuentran los más pequeños; el verde es el grupo conformado por adolescentes y en el azul y naranja, los que comparten la misma edad; sin embargo, la experiencia y tiempo de preparación actoral es distinto; el blanco es el grupo con los alumnos de 9 a 14 años. A continuación presento esta información en la tabla 1.

Tabla 1. Clasificación de los grupos por edades para el ciclo escolar 2013-2014

| GRUPOS | EDADES |
|-----------|---------------------|
| Morados | 4, 5 y 6 años |
| Amarillos | 7 y 9 años |
| Azules | 10 y 12 años |
| Naranjas | 9 a 14 años |
| Blancos | 9, 10, 12 y 14 años |
| Verdes | 14 a 18 años |

Algunos de los ejercicios que utilizo en este trabajo, anteceden a la técnica de Stella Adler, y consisten en una serie de juegos teatrales que se aplican en clase, antes de trabajar en el texto dramático, para lograr una introspección en el alumno; además, estos juegos son una herramienta que sirve para fortalecer la comunicación entre ellos y ayudar a la creación de un ambiente de confianza. Al realizarlos, los niños se perciben unos a otros, y ayuda a que surja, entre todos, un nivel de concentración óptimo para trabajar con un texto dramático.

Los ejercicios a trabajar en clase se eligen, dependiendo de las edades y necesidades de cada grupo. Estos se retoman de teóricos como Augusto Boal, de su libro *Juegos para actores y no actores* o de *Drama Games*, de Jessica Swale, y de Anna Muñoz y Christine Hoppe, *Bases orgánicas para la educación de la voz*, entre otros.

A continuación muestro la estructura general que considero aplicable y funcional para todos los grupos, antes de comenzar con la clase.

- ***Conciencia corporal***

Todos en el salón formamos un semicírculo estando de pie y cerramos los ojos. Una vez que están cerrados comenzamos a percibir el cuerpo. ¿Cómo están colocados nuestros hombros? Si están caídos, es hacia atrás o hacia delante. ¿Cómo está la cabeza? Inclinada hacia la derecha, o un poco hacia la izquierda. Lo reconocemos y comenzamos a colocarla en su centro. Verificamos que no haya tensiones en el cuerpo, las manos y los brazos deben de estar sueltos a los costados del mismo, la apertura de las piernas debe ser a la altura de los huesos iliacos. Si los niños desconocen alguna parte del cuerpo se les explica para que exista claridad en cómo debe de colocarse el cuerpo y tener una postura correcta.

Lo que antecede a la explicación del maestro es preguntar a los alumnos, ¿Por qué creen ellos que es importante una buena postura? Y de forma general responden: “Para actuar mejor”, “para poder alargar el cuerpo”. Después de todas las respuestas que uno recibe de los niños, es entonces cuando como profesora comento que sirve

para comunicarnos mejor, tener un cuerpo óptimo para la interpretación de cualquier personaje, pues el propósito de cualquier intérprete es comunicar. Por ello, es muy importante que el cuerpo tenga la postura correcta; es decir, espalda erguida, cabeza en su centro y pies con firmeza apoyados en el suelo, un actor debe tener fuerza.⁵

- ***Más cercano, más lejano: de Augusto Boal.***

Este ejercicio es funcional para todas las edades. Considero que a partir del mismo, los niños adquieren conciencia del espacio, contactan visualmente con sus compañeros generando conciencia del otro y además, entran a un grado de concentración que ayuda a que no se dispersen. Los alumnos comienzan a caminar por el espacio, y entre todos tienen que generar un ritmo, por ello tienen que escucharse. La indicación es que cuando se da una palmada ellos se “congelan”, y en ese momento, buscan con la mirada a quien tengan más cerca; posteriormente, se les da la indicación de que sigan y caminen por el espacio donde se encuentran. Al dar dos palmadas se “congelan” nuevamente y observan al compañero que está más lejano. Este ejercicio es dinámico y evita cualquier distracción ya que las indicaciones son continuas y requieren que el alumno preste atención a ellas, provocado un alto nivel de concentración.

- ***Todo lo que se escucha***

Con cada grupo, antes de comenzar la obra, tocamos un instrumento denominado diapason, xilófono o barrita ohm, en el tono de la nota LA. (Esta forma de comenzar la clase la retoma Margarita Mandoki, del taller que tomó con Ron Burrus, alumno de Stella Adler). Todos los alumnos deben tener cerrados los ojos y escuchar el sonido hasta que termine. Este sonido tiene una vibración que perdura por cierto tiempo, cuando el alumno ya no escuche el sonido tiene que levantar la mano, y

⁵ Ejercicio de conciencia corporal, aplicado por la profesora Margarita González Ortiz, en clase de Expresión Corporal, en la Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

posteriormente las maestras damos la indicación de que manteniendo los ojos cerrados, perciban y señalen los sonidos más cercanos a ellos y posteriormente los más lejanos.

El ejercicio de escucha tiene como objetivo que los alumnos entren en un estado de concentración, esta situación permite posteriormente continuar hacia el análisis del texto dramático o al trabajo de escenas. La concentración es importante para poder trabajar la técnica de Stella Adler, debido a que cualquier distracción nos aleja de la comprensión de circunstancias, imágenes y acciones, cuando el alumno pasa frente al grupo a interpretar un personaje.

Si existen otras necesidades de trabajar en el grupo cómo la dicción, proyección de la voz o conciencia espacial, se procede a la aplicación de otros juegos para mejorar los aspectos que el alumno necesite reforzar.

- ***Grupo de los morados***

El grupo de los morados está compuesto por los alumnos más pequeños de edad y por ello el trabajo se inicia con dibujos, algunos ejercicios de expresión verbal y coordinación, y juegos que ayudan a la concentración. Algunos de los ejercicios están tomados del libro *Juegos para actores y no actores* de Augusto Boal. Uno, en especial recomendable, es el denominado secuencia de títeres, descrito como: Titiritero y títere a distancia: el primero hace el gesto de tirar de un hilo y el títere responde con el movimiento correspondiente. Se supone que el hilo sale directamente de la mano del titiritero hacia una parte del cuerpo del títere, que el titiritero designa: Brazo, mano, rodilla, pie, cabeza, etc. (Boal 240).

Los niños responden muy bien a este juego, igual que a otro denominado espejos donde un niño imita al otro. Después de estos ejercicios se procede a otro que tiene imágenes y dibujos. La forma de jugarlo es la siguiente: Se realizaba al grupo una pregunta, por ejemplo: “¿Qué lugar te gusta más?” Algunos respondían: “La playa”,

Y partir de esto comenzaban a describir qué era lo que más les gustaba de la playa y comenzaban a dibujarlo.

Para Stella Adler son muy importantes los detalles de la imagen, por ello, en mis dos años de experiencia impartiendo clase de actuación en la escuela “Niños en Acción”, he notado que el ejercicio de dibujar ayuda a que los niños tengan claridad acerca del lugar en el que se desarrolla la obra, en cómo son los personajes físicamente y de los detalles que rodean al actor dentro de la misma.

- *Amarillos, azules, naranjas, blancos y verdes*

Con estos grupos se eligió una obra a representarse y trabajarse aplicando la técnica de Stella Adler.

Para los grupos de amarillos y azules fue la obra *Anita la huerfanita*, de Thomas Meehan; para los grupos naranja y blanco, *Malas palabras* de Perla Szuchmacher; y por último, para el grupo de los verdes, fue la obra *Despertar de primavera* de Frank Wedekind.

Una vez que hemos descrito los antecedentes de la escuela, explicado cómo se inicia una clase de actuación y la metodología de juegos teatrales que se aplica, continuaremos con el siguiente capítulo, donde se muestra partes del proceso de aplicación de la metodología Stella Adler en la obra *Malas palabras* de Perla Szuchmacher, con la que se ejemplificará, específicamente con las tres primeras escenas de la obra, cómo se encuentran los antecedentes y circunstancias en el texto dramático según Stella Adler y los resultados de este proceso con niños.

III. APLICACIÓN DE METODOLOGÍA EN LA OBRA: *MALAS PALABRAS*

La obra *Malas palabras* de Perla Szuchmacher, es un texto dramático que aborda el tema de la adopción, siendo éste el conflicto central dentro de la obra. Situación que se muestra, a partir de las circunstancias que ocurren en el proceso de asimilación de un personaje, de su propia adopción. Existen dos personajes principales: Flor, una mujer adulta y Flor niña. Flor adulta, durante la obra, narra su infancia y Flor niña, es la que revive esos recuerdos en escena, en el momento presente. Las acciones de este personaje demuestran paulatinamente un cuestionamiento e introspección revelando parte de la situación en la que se encuentra inmersa, para al final de la obra darse cuenta de que es adoptada.

El primer paso con los alumnos fue una lectura del texto dramático, una vez concluido este primer acercamiento y luego de haber escuchado las opiniones de los chicos acerca del tema, comenzamos el proceso de análisis según Stella Adler, además de utilizar otro elemento de aprendizaje, que es el dibujo. Procedo a describir el proceso en este capítulo:

La obra comienza con Flor adulta cantando una canción que aprendió de su madre; posteriormente, comparte los recuerdos de su historia por partes, contando los pasajes como reminiscencias que van cobrando vida en escena, y todo comienza de este modo:

FLOR: (Canta) Moneda que está en la mano quizá se deba guardar; la monedita del alma se pierde si no se da.

(Al público) La tarde en que mi madre me enseñó esa canción, estaba bordando y se picó el dedo con la aguja. Se quedó mirando la gotita de sangre, los ojos se le llenaron de lágrimas, y yo pensé que era horrible picarse el dedo con una aguja y que nunca me iba a dedicar a bordar, ni a coser, ni a operar personas, porque después hay que coserlas.

Yo tenía un amigo, el Pelos, así le decíamos, no había manera de que estuviera peinado, siempre parecía recién levantado. No como yo, que siempre estaba muy bien peinada. Bueno, con el Pelos jugábamos, platicábamos, armábamos rompecabezas y teníamos una actividad secreta. Nos encerrábamos en mi cuarto con el diccionario a buscar palabras prohibidas, groserías, “malas palabras”, así les decíamos. ¡Cómo nos divertíamos, era apasionante! A veces mi mamá entraba al cuarto y nos veía tan metidos en la lectura del diccionario que no nos quería interrumpir. Yo la oía comentar con mi papá: Están

estudiando, no los molestes. Al rato llegaba con una charola con chocolate y pan dulce para merendar (Szuchmacher 1).

Stella Adler nos habla de las imágenes y de lo fundamental que es saber dónde está el personaje, en qué lugar se encuentra. Adler dice: “Una de las principales razones por las que un actor se siente incómodo en el escenario, es porque no trabaja a partir de las circunstancias. Comienzan con las palabras, las palabras pueden hablarte del lugar, pero es el lugar el cual te dirá cómo actuar” (Adler 81).

Por esta razón, en clase comenzamos con un dibujo, para lograr claridad del lugar. Los alumnos a su vez, también realizan un dibujo acerca de los demás personajes: los papás de Flor, su hermana Ana, su amigo el Pelos y Benitez (amigo de ambos). Los alumnos dibujan cómo piensan que es la casa de Flor, dónde queda la sala, la cocina, cómo son los sillones, las mesas, etc. En esta obra no hay mucha descripción de cómo están vestidos los personajes; sin embargo, los niños, a partir de cómo lo imaginan, dibujan a detalle los vestidos de la mamá de Flor. Algunos la imaginaban con un vestido azul y flores, otros pensaban que la madre tenía el cabello ondulado y así comienza el proceso del dibujo, para tener claridad en imágenes y espacios.

Después desglosamos cada párrafo y justificamos el texto; por ejemplo, la reacción del personaje de Flor ante la imagen de su mamá al lastimarse accidentalmente con la aguja, lo que seguramente fue una experiencia desagradable, (no nos adentramos en la situación de la emoción, sólo se llega a la conclusión de que la acción de picarse con una aguja es una acción que provoca dolor y es algo desagradable para cualquier persona) y por ello, en el texto, se encuentra escrito que Flor tiene aversión por bordar o coser, a consecuencia de esta experiencia que observa cuando su mamá cose.

Las características del personaje se construyen a partir de las justificaciones de las acciones. El personaje tiene miedo a bordar por el recuerdo de su madre, por ello, una característica del personaje de Flor resulta que es el ser una niña sensible y emotiva.

En el párrafo que cito anteriormente, donde Flor comenta tener un amigo, el personaje de Pelos, nos cuestionamos por qué este personaje estaba siempre despeinado,

¿acaso dormía en una mala posición?, o tal vez su mamá lo peinaba pulcramente y él se despeinaba llegando a la casa de Flor para jugar. Todo personaje tiene un antecedente y un por qué, esta respuesta tal vez no se encuentre explícita en un texto; sin embargo, encamina al actor o alumnos hacia el cuestionamiento propio, que es la llave para el comienzo de la construcción de un personaje, circunstancia y antecedente.

Dentro de este mismo párrafo está expuesta la relación entre los dos personajes. Pelos y Flor. Ahora bien, ¿cuánto tiempo llevan de conocerse? La historicidad es un aspecto que aborda Stella Adler y particularmente en este texto ella nos menciona: “Tienes que examinar las circunstancias con gran cuidado y gran comprensión” (Adler 80). Esto es aplicable en el texto de *Malas palabras*, ya que en el primer párrafo no se menciona cuánto tiempo tienen de conocerse el personaje de Pelos y el de Flor, sólo se habla de lo que hacen juntos, buscar palabras en el diccionario, pero para consolidar una relación tiene que haber un tiempo tentativo ¿Cuánto tiempo llevan de conocerse?, ésta es una pregunta fundamental para poder comprender el tipo de amistad que existe entre ellos.

Los alumnos, ante la pregunta de cuánto tiempo llevaban el personaje de Flor y El Pelos de conocerse, procedieron a representar una escena donde era el primer día de escuela y ambos preguntan sus nombres y platican de sí mismos. Posteriormente, se hizo una escena donde Flor estaba en la azotea. En el texto se menciona que la azotea es el espacio donde solía jugar y esconderse. Llegaba El Pelos y ambos comenzaban a jugar y armar un rompecabezas. Ambos tenían un saludo de manos, chocaban palmas y cadera. Con estas acciones revelaban que se conocían y se tenían confianza.

La parte del texto donde Flor habla de que su mamá entraba al cuarto y les dejaba una charola con chocolate y dulce para merendar, nos permite tener imágenes claras de la escena, haciéndonos preguntas al respecto como: ¿Qué pan era? ¿Qué tipo de dulces les llevaba la mamá, a Flor y a El Pelos? Algunos de los alumnos respondían: Donas de chocolate, conchas de vainilla, paletas de cereza, entre otras.

La siguiente escena comienza de este modo con el texto:

PELOS: Entonces, yo estaba subido en la banca cantando con los pantalones abajo, cuando entró la maestra.

FLOR NIÑA: ¿Y te regañó?

PELOS: No, le dio mucha risa y no me dijo nada. Trae el diccionario, hoy nos toca la Pe.

FLOR NIÑA: Pendiente, pendular, pendenciero. ¡Mira esta! (Szuchmacher 5).

Stella nos comenta que el actor sabe lo fácil que es mentir, ser falso. Por ello tiene que rodearse de aspectos verdaderos. Mientras él preste atención a lo que le rodea, no sentirá la tentación de mentir (Adler 35).

Stella propone un ejemplo, que retoma de Stanislavski, para describir la cuestión de evitar la mentira. Comenta que cualquier actividad en escena debe ser creada a partir de circunstancias. Tienes que alejarte de lo abstracto para aterrizar en lo particular; por ejemplo, para representar la acción de estar cenando en escena. Para ello, primero se debe tener un tenedor y un cuchillo, una mesa con un mantel de encaje y unos candelabros plateados, un plato de comida y una cuchara para la sopa. Todos estos elementos son la naturaleza de la actividad, que es cenar. Las circunstancias de la actividad deben ser creadas antes que cualquier otra cosa. Cambiando las circunstancias, puedes cambiar el ambiente de la escena. Si el mantel es de una tela áspera, éste es un indicador de un nivel socioeconómico, si en vez de candelabros hay otras lámparas, hablaremos de otro tipo de cena y ambiente. Las circunstancias son dictadas por la obra y tu imaginación debe ser igual a lo que exige la misma (Adler 65).

Entre más imaginación tengamos y nuestro entorno esté rodeado con los elementos que una obra requiere, en cuanto a su temporalidad y época, la claridad en estos elementos con los que nos rodeamos será nuestra armadura y entre más específicos seamos, evitaremos caer en lo abstracto y en lo falso.

Retomando la escena cuando Flor habla de la relación de juego que tenían ambos personajes (Flor y Pelos), y para crear las circunstancias adecuadas, se les pidió a los chicos que llevaran un diccionario a clase y se les entregó un sobre de cartulina en el cual había letras que podían usar para construir palabras, una vez que hubieran encontrado su

significado en el diccionario. Construimos en clase un referente real para que a la hora de representar esta acción, no se comportaran como que hacían, sino que realmente hicieran la acción, para evitar caer en la mecanicidad o en la falsedad. Por ejemplo, el texto de esta escena dice que los personajes deben buscar palabras en el diccionario, por lo tanto, se les pidió a los dos equipos, en los que se había dividido el grupo, que del sobre que contenía letras escritas en cuadros de cartulina, localizaran una palabra determinada en el diccionario. Una vez que la encontraban, debían juntar las letras de cartón y después leer en voz alta el significado de las palabras; como se hizo a modo de concurso, ganaban quienes construyeran más rápidamente las palabras. Esta dinámica es una acción que los niños realizaron cuando representaban esa escena, a la que reaccionaban de manera positiva, realmente ejecutando la acción, sin aparentar.

Otra parte del texto en donde se realiza una escena como antecedente fue la siguiente:

PELOS: Está buenísima ¿llamamos a Benitez y se la decimos por teléfono?

FLOR: (Al público) Benitez era el vecino de enfrente. Era un niño flaquito y asustadizo. Sus papás eran horribles. Le gritaban todo el tiempo, le pegaban y habían decidido mandarlo a una escuela militarizada, “Para ver si se compone” decía su papá. Ah... pero eso sí, le compraban unos juguetes carísimos, lo llenaban de juguetes, tenía todo. Por eso lo invitábamos a jugar, para usar sus juguetes (Szuchmacher 5).

Para esta escena, el grupo realizó un dibujo de Benitez, de su casa y de sus papás. Los niños dibujaron la casa de Benitez como una mansión con una gran tele y una alberca, entre otros elementos. Como antecedente se realizó la escena en donde Benítez iba a casa de Flor, ahí también se encontraba el personaje de Pelos, jugaban un momento y una voz en *off* le gritaba a Benitez para que regresara a su casa en ese instante, representando la voz de su madre o padre. Con este antecedente, se construye el personaje, y su reacción de acuerdo a las características del mismo y el carácter que el alumno cree que el personaje tiene. Además de que el alumno al responder a las circunstancias del texto, lo comprende.

FLOR NIÑA: ¿Bueno? ¿Está Benítez? De parte de Flor y el Pelos. Benítez ¿Por qué lloras? ¿En serio? Ni modo, que te sea leve. Está castigado otra vez.

PELOS: Siempre está castigado.

FLOR NIÑA: ¿Armamos un rompecabezas?

PELOS: No, ya me voy, me dejaron mucha tarea.

ESCENA 3

FLOR NIÑA: ¡La tarea Ana!, Ana ¡Ana, en la escuela me pidieron que lleve una foto de cuando era bebé-bebé!

ANA: ¿Para qué?

FLOR NIÑA: Es un secreto. No puedo decir nada.

FLOR: (Al público) Se acercaba el día de la madre y estábamos preparando el regalo. El mío era un portarretratos, le iba a pegar fideos en todo el borde y luego los iba a pintar de colores, en el centro se ponía la foto. La maestra había insistido en que fuera una foto de las primeras, de recién nacidos.

ANA: Deja que busque.

FLOR: (Al público) Fue por el álbum y se tardó un largo rato y mando a mi hermana a que trajera la foto.

ANA: Ten, dice mamá que ésta puede servirte.

FLOR NIÑA: ¡No! Ya estoy muy grande.

ANA: Tenías casi dos años.

FLOR NIÑA: Tiene que ser de bebé-bebé.

ANA: Eras una bebé muy bonita a los dos años.

FLOR NIÑA: ¡No! La maestra dijo de bebé-bebé, de meses.

ANA: Es que mamá no tiene otra.

FLOR NIÑA: ¿Nadie me sacó fotos de bebé-bebé? ¿Ni la tía, que me quiere tanto? ¿Estaba muy fea, o qué?

ANA: Es que en esa época papá y mamá no tenían cámara.

FLOR NIÑA: ¿Y por qué tú sí tienes fotos de bebé-bebé?

ANA: Mmm... es que sí tenían, pero mmm... creo que la olvidaron en un taxi y cuando tú naciste no tenían dinero para comprar otra.

FLOR: (Al público) El día de la madre le entregué el portarretratos con mi foto de dos años y le gustó mucho. Se puso a llorar, para variar, pero de alegría. Desde el día de la foto yo me había quedado con la sensación de que mi mamá me ocultaba algo (Szuchmacher 6).

Para la construcción de las características del personaje, se le pregunta al alumno el por qué le es tan importante para Flor llevar esa tarea. Los niños proponen distintos antecedentes cómo: “Porque si no llevaban esa foto iban a reprobar a Flor”; “Porque le iban a bajar tres puntos”; “Porque ella estaba emocionada ya que iba a compartir con sus compañeros de clase las fotos y a construir un marco”. Después de escuchar estas propuestas como antecedentes del texto escrito, procedemos en clase a representarlo. Lo posterior a esta dinámica es una representación de la escena original una vez construida la escena de antecedente cómo referente. La urgencia de Flor por conseguir las fotos, revela características del personaje y el antecedente que los alumnos crearon para justificar esa “urgencia” y no trabajar con esa emoción, fue que la maestra reprobaría a todos los alumnos si no llevaban, al siguiente día, esas fotos, y por ello, este antecedente justifica la emoción y no sólo se trabaja con ella a partir de referentes personales como en otras metodologías. Teniendo este antecedente y el texto mostrando la urgencia de Flor, se nos revela claramente que el personaje se trata de una niña responsable.

Para esta escena los chicos dibujaron a Flor como imaginaban que era a los dos años y otras alumnas llevaron álbumes de fotos de cuando tenían esa edad. Posteriormente, comenzamos a trabajar con la relación de hermanas que existía entre Ana y Flor, y construimos juntos los antecedentes preguntándonos si Ana sabía que Flor era adoptada, y en el caso de saberlo, cómo evitaba no decirle a su hermana ese hecho. También planteamos cómo era su relación y cuáles eran sus diferencias físicas.

Como se ejemplifica en las tres escenas anteriores, es importante para Stella Adler comentar y representar las escenas que hablen de los antecedentes que se mencionan en el texto dramático. Esta obra en particular cuenta con la ventaja de que el personaje de Flor narradora cuenta ante un público su experiencia y proceso de descubrimiento en el tema de la adopción.

Toda obra dramática revela situaciones concretas explícitas que son consecuencia de un antecedente, este antecedente debe ser construido con lógica, por ello siempre hay un cuestionamiento a los alumnos del por qué consideran que un personaje actúa del modo en que es expuesto y descrito en el texto.

Otro ejemplo de construcción de antecedentes es el siguiente fragmento:

FLOR NIÑA: ¡La tarea Ana!, Ana ¡Ana, en la escuela me pidieron que lleve una foto de cuando era bebé-bebé! (Szuchmacher 7).

Estas escenas sirven de ejemplo para la descripción del proceso por el cual los alumnos construyen y aportan propuestas que complementan la historia de *Malas palabras*. El tema de la adopción fue investigado por ellos y comenzaron a identificar en el texto cómo el personaje principal comienza a tener curiosidad por las situaciones que revelan que hay aspectos inusuales en su vida familiar. El hecho de que no existan fotos de Flor de meses, es un aspecto que revela el primer indicio de lo que sucede en la vida de este personaje y cómo esto afecta el estado anímico de Flor y se refleja en sus calificaciones. Esta obra habla del proceso por el cual un niño descubre que fue adoptado, conciencia lograda a partir de la investigación y las aportaciones de los alumnos. Es una investigación del significado de la adopción, de la creación de antecedentes (como es expuesto en las escenas anteriores) en la claridad de las acciones, en la construcción de la relación que tienen los personajes entre sí, en la claridad de imágenes y en el cuestionamiento a partir de lo que se lee en una obra. ¿Cómo son los papás de Flor físicamente? ¿Cuáles son los rasgos que distinguen a Ana y a Flor? ¿Cómo es la tía de Flor? ¿Cómo es la casa de Flor? ¿Cómo es la relación entre los personajes de Pelos y Flor? Todas estas preguntas fueron investigadas y resueltas por los alumnos; parte de los anexos revelan el proceso de algunos de ellos además de mostrar notas y ejercicios que se hicieron en clase de actuación durante este periodo en la escuela “Niños en Acción”.

El niño construye su propio aprendizaje y logra una actuación orgánica que lo protege de cualquier inestabilidad emocional y evita la identificación del alumno con el personaje. Se refuerza en clase que el objetivo de la interpretación no radica en la emoción

sino en el desarrollo creativo de la imaginación y de la comprensión del texto dramático.

En la aplicación del método Stella Adler, durante el proceso del montaje de la obra de *Malas palabras*, se trabajó con cuidado el tema de la adopción. Con la premisa de siempre imaginar al personaje a partir de la comprensión de un texto dramático, el análisis del mismo ayuda a comprender la situación por la que pasa el personaje, ayuda a construirlo de forma imaginativa y se realizan acciones correspondientes a las situaciones del mismo, evadiendo cualquier identificación del alumno con éste.

La metodología ayuda a la autoconfianza del alumno, al acercamiento de un texto dramático de una forma completa y metódica, en donde hay un proceso de imaginación para la creación circunstancias. Los alumnos y alumnas encuentran lógica y congruencia para aportar acciones que sustentan el contenido de una obra dramática. El estudiante termina el ciclo escolar con herramientas que ha creado y puede aplicar en cualquier proyecto en el cual le interese participar de forma independiente sin necesitar en absoluto que alguien lo dirija o le diga qué hacer. Los alumnos y alumnas integran la observación de la vida como herramienta para la comprensión de una obra.

FLOR: (Al público) Con el tiempo me fui dando cuenta de que no era tan malo ser adoptada, mis padres me querían mucho, me cuidaban. Y cuando pasaba por la puerta de la casa de Benítez y oía los gritos, pensaba: ¡Qué suerte tuve de que me tocaran los papás que me tocaron! (Szuchmacher 21).

Montaje: *Malas palabras*. Autora: Perla Szuchmacher. Clausura 2014. Grupo: Blancos.

CONCLUSIONES

Como resultado de este informe, constato que los niños, a partir del uso de la metodología de Stella Adler, tienen una mayor claridad para la construcción imaginativa de situaciones, personajes y circunstancias. Es notable como el alumno se apropia del texto y comparte todo lo que imagina de éste, expresa sus ideas con claridad y libertad, desarrolla su concentración y manifiesta conciencia con respecto a su entorno y compañeros, adquiriendo total independencia para interpretar y acercarse a un texto.

Para realizar este informe realicé una investigación minuciosa de la biografía de Stella Adler y su metodología actoral, haciendo una breve ejemplificación de cómo ella se distinguió de sus colegas contemporáneos y de la estructura de análisis que retoma de Ibsen, para analizar a la sociedad de la clase media.

Stella retoma ciertos aspectos de la metodología Strasberg y Stanislavski. De Strasberg, la lógica de circunstancias y acciones que hace el personaje. De Stanislavski, la claridad y descripción meticulosa en la construcción de circunstancias y antecedentes, y por último, la descripción y análisis de la época en que fue escrita la obra que se va a representar, para que el actor pueda rodearse con los elementos que corresponden a la misma. Stella rechaza la cuestión emocional de memoria emotiva que Strasberg y Stanislavski aplicaban, pues la emoción era uno de los principales objetivos para ambos teóricos a principios del siglo XIX. Stella Adler evita indagar en la parte emocional del actor.

En mi opinión, para Stella la actuación era aventurarse en la investigación del texto dramático. Ella tuvo un acercamiento con la obra desde la perspectiva del autor, contexto social, diálogo que entabla el actor con lo que comprende del texto y con la creación de circunstancias a partir de su imaginación. La actuación implica observación del entorno, retomar de la realidad imágenes y situaciones que hacen cuestionarnos sobre la historicidad de lo que nos rodea, porque para Stella la humanidad es inherente a su historicidad, pues todo dramaturgo está conectado con un contexto social y de época. La observación ayuda a la aportación de herramientas para la imaginación, complementa lo que el actor está

dispuesto a interpretar. La representación de una obra debe ser una experiencia en donde el actor alcance a compartir el contenido del texto dramático y no lo reduzca a sí mismo, a sus experiencias personales que sólo limitan y acotan el significado de una obra.

Como resultado de este proceso, el alumno termina el ciclo escolar representando una obra, teniendo claridad en los objetivos del personaje y con entendimiento de las situaciones que ocurren en la misma.

Lo que recomiendo a futuro, para complementar la aplicación de la Metodología Stella Adler, de manera específica para trabajar con niños, es apoyar el desarrollo de expresión corporal y verbal en el alumno, a partir de juegos dramáticos, ejercicios de voz, dicción, conciencia espacial, conciencia corporal y la observación del proceso de cada alumno para entender cuáles son los aspectos en donde se les puede apoyar en ámbitos como: integración grupal y reforzamiento de un lenguaje propositivo. Otro aspecto importante, es que el alumno lleve una bitácora y registro de sus avances, con observaciones individuales que le ayuden a tener conciencia de su proceso de aprendizaje.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ADLER, STELLA. *The Art of Acting*. New York: Applause, 2000.

BOAL, AUGUSTO. *Juegos para actores y no actores*. España: Alba, 2001.

CEBALLOS, EDGAR. *Técnicas y teorías de dirección escénica*. México: Escenología, 1985.

HETHMON, H. ROBERT. *El método del Actor's studio: conversaciones con Lee Strasberg*. España: Fundamentos, 1998.

KENNEDY, JOHN. "The American Evolution: Acting praxis and the Cherry Orchard: The role of Stanislavsky and emotion in the rehearsal methods of Lee Strasberg and Stella Adler". University of Birmingham, 2012.

KRICH, CHINOY HELEN. "One Generation Talks to Another". *Educational Theatre Journal* 28, diciembre 1976: 445-448.

MAURO, KARINA. Informe II. "El método de Lee Strasberg.Stanislavski y después..." *Alternativa teatral*. [2 de agosto de 2008] <www.alternativateatral.com>.

MÜLLER, CAROL. *El training del actor*. Trad. María Dolores Ponce. México: UNAM, 2010.

MUÑOZ, MARÍA ANA y CHRISTINE HOPPE-LAMER. *Bases orgánicas para la educación de la voz*. México: Escenología, 1999.

OCAMPO, ANTONIO. *La libertad de la voz natural: El método linklater*. México: UNAM, 2013.

PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro*. España: Paidós, 1998.

ROSENFELD, LULLA. "Jacob Adler: A life on stage". *Theatre Journal Women History* 52, diciembre 2000: 587-589.

STANISLAVSKI, CONSTANTIN. *El proceso de dirección escénica*. México: Escenología, 1998.

—. *Un actor se prepara*. México: Diana, 1953.

SWALE, JESSICA. *Drama games*. London: NHB, 2009.

SZUCHMACHER, PERLA. “Malas palabras”. *Paso de gato* 12, febrero 2010: 21.

VIERTEL, BERTHOLD. “The group theatre”. *The flying grouse* 1, junio 1936: 303-309.

WEBER, MYLES. “Seeking a Post-Ibsenian Playwright”. *The Kenyon Review* 23, Invierno 2001: 188-194.

ANEXOS, CUADROS E IMÁGENES

ANEXO A. ENTREVISTA CON MARGARITA MANDOKI

1. *¿A qué edad surgió tu interés por la actuación?*

A los 4 años. Me encantaba el Teatro Fantástico de Cachirulo. No me lo perdía por nada. Abría las puertas de mi imaginación hacia mundos increíbles. Sin embargo no había escuela de actuación para niños. Me llevaron a clases de pintura y el maestro me preguntó si quería pintar con pasteles, acuarela u óleo, y yo le respondí que quería hacer teatro. Me dijo que lo hiciéramos. Entre varios escribimos la obra y otros hicieron la escenografía. Fue una gran experiencia pero no duró mucho. A los 15 años mis hermanos, otros interesados y yo, hicimos un grupo y nos reunimos en el sótano de mi casa a estudiar a Stanislavsky. Lo estudiábamos de manera profunda y hacíamos ejercicios y escenas muy a fondo, ese fue el punto de partida para todos.

2. *¿Cuál fue la escuela de actuación donde te sentiste más identificada con lo que querías realizar y qué instituciones fueron?*

Definitivamente, los cursos que pude tomar con el maestro Ron Burus sobre la Técnica de Stella Adler abrieron la dimensión del quehacer teatral a posibilidades extraordinarias, como lo es la capacidad de tener la experiencia de lo que generan las palabras y que los detalles de la vida nos sucedan de forma verdadera, para que nos suceda el mundo imaginario de las diferentes obras dramáticas.

3. *De todo el tiempo que estudiaste a Stella Adler ¿qué fue lo más significativo para ti, cuánto tiempo lo hiciste y en dónde?*

Tuve la oportunidad de tomar tres cursos con Ron Burus en la ciudad de México y continué investigando en los libros. Mi hija Daniela estudió dos años en Stella Adler Academy of Acting and Theater, en Los Ángeles y puedo profundizar aún más con el aprendizaje que me transmite ella. Cada vez compruebo los alcances que puede tener esta metodología que

invita a vivir de forma verdadera en circunstancias imaginarias, lo cual implica una transformación de nuestra manera de vivir, ya que se tiene que tener la experiencia de cada momento de la vida y se debe estudiar el comportamiento humano sin juicio alguno. Stella Adler nos invita a abrir nuestra percepción y a expandirnos, para poder expresar a grandes personajes. Esto implica abrir el pequeño personaje que representamos para ser la totalidad de nosotros. Realmente es muy apasionante y vivir se vuelve un viaje extraordinario.

4. *¿En qué momento de tu vida surgió esa necesidad por trabajar con niños?*

Empecé dando clases a nivel universitario, pero siempre de forma paralela daba clases a niños en escuelas, dentro del programa Alas y Raíces a los Niños, en las Delegaciones. Los niños siempre han sido mis grandes maestros. Cuando empecé a trabajar en el CEA infantil de Televisa, me enfoqué totalmente a estas edades y me puse a investigar y adaptar técnicas de actuación para niños y jóvenes, ya que ya no se trataba de talleres, sino de una carrera actuarial. Más adelante abrí mi propia escuela y empecé a realizar *castings* y *coaching* actuarial para cine.

5. *¿Me podrías platicar dos o tres experiencias que para ti hayan sido significativas para tu trayectoria como transmisora del arte de Stella Adler?*

- Ver el proceso de los niños, su apertura y plenitud como seres humanos.
- El montaje de *Abrir la ventana*, adaptación de *El cartero del rey* de Rabindranath Tagore con adultos y niños actores, pues fue una gran experiencia poder ver la técnica aplicada en la creación de los personajes. El que los personajes de niños sean actuados por niños hace una gran diferencia.
- Ser *coach* actuarial de películas como *Voces inocentes*, *Obediencia perfecta*, *Por mis bigotes* y *Rumbos paralelos*, donde pude constar la grandeza de la metodología creada por Stella Adler, que brinda la posibilidad de que se aborden personajes y situaciones complejas de forma protegida a través de la imaginación.

6. *¿Hay algunas modificaciones que hayas adaptado de la metodología para su aplicación con niños?*

Pues, básicamente, nada más la forma de explicarlo, para hacerlo más cercano a los niños. Algunos de los ejercicios los he adaptado a temas más cercanos a ellos, y bueno, también de repente, a la estructura del ejercicio, pero manteniendo absolutamente lo que es la técnica.

7. *¿Qué tipo de avances has notado en la actuación de los niños, a partir de esta metodología?*

Bueno, he notado avances no sólo en la actuación sino en sus vidas. Esta técnica está diseñada para adultos, a nosotros los adultos como que nos despierta y nos hace estar más vivos, pero en los niños, es muy impresionante, pues los hace estar muy interesados en lo que los rodea en el presente y, de hecho, las mamás han llamado a las maestras para decirles ¿qué pasa con los niños que están tan despiertos? Además, actoralmente los pequeños tienden a quedarse como en una etapa de juego y la técnica los hace ir adentrándose, ir profundizando y al mismo tiempo encontrar como... a que lo que hagan sea verdadero.

8. *¿Cómo surge la escuela “Niños en Acción”?*

La escuela surge en el 2004. Yo ya llevaba muchos años trabajando con niños, alrededor de seis años en el CEA infantil de televisa, donde ya no sólo era un taller sino una carrera actoral. Por esa época trabajé de *coach* actoral en *Voces inocentes*, y después de la película decidí abrir este espacio para niños que no necesariamente tuvieran que estar en el CEA, y para investigar y profundizar en el trabajo actoral, como enfocado en prácticas de cine y teatro.

9. *¿Por qué recibió el nombre de “Niños en Acción”?*

El nombre fue cambiando, primero era “Presencia Escénica”, y años después, decidimos cambiarle el nombre.

10. *¿En sí, cuántos años lleva la escuela “Niños en Acción”?*

Diez años, empezamos con muy pocos niños, como un taller, y ha ido creciendo de forma impresionantemente, ahora ya tenemos varias materias y bastantes niños

11. *¿Has escuchado de otras escuelas de actuación en el país, en donde apliquen esta metodología?*

Pues sí, hay maestros que la aplican, no escuelas, maestros individuales... Sé de mi hermano, básicamente, pero la cuestión es que en las escuelas no se maneja una sola técnica, cada maestro maneja la propia y de pronto saltan de una cosa a otra los alumnos

12. *Entonces, la diferencia de esta escuela “Niños en Acción”, en comparación con otras, ¿Cuál sería?*

Bueno, dedicadas a niños, pues sí. La técnica es lo fundamental, que se trabaje con esta técnica que una de sus virtudes es que les da herramientas muy sólidas a los chicos que ellos saben utilizar y que los hace ser independientes, o sea, se les plantea un tema y ya ellos solos agarran el cuaderno, y ya saben qué pasos tienen que hacer.

13. *¿Por qué traer esta técnica a México es importante?*

Porque tiene herramientas sólidas y además realmente ayuda muchísimo al desarrollo personal de los niños. Mi sensación es que ellos se van abriendo como floreciendo y les da mucha seguridad para expresarse.

ANEXO B. IMÁGENES CURSO “NIÑOS EN ACCIÓN”.

IMAGEN I. EJERCICIO CON LOS ALUMNOS DE EXPLORACIÓN DE ESPACIO



Foto: Paulina Guerrero

**IMAGEN II. EJERCICIO DE CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DE PELOS, EN LA
ESCENA DE *MALAS PALABRAS* DE PERLA SZUCHMACHER**

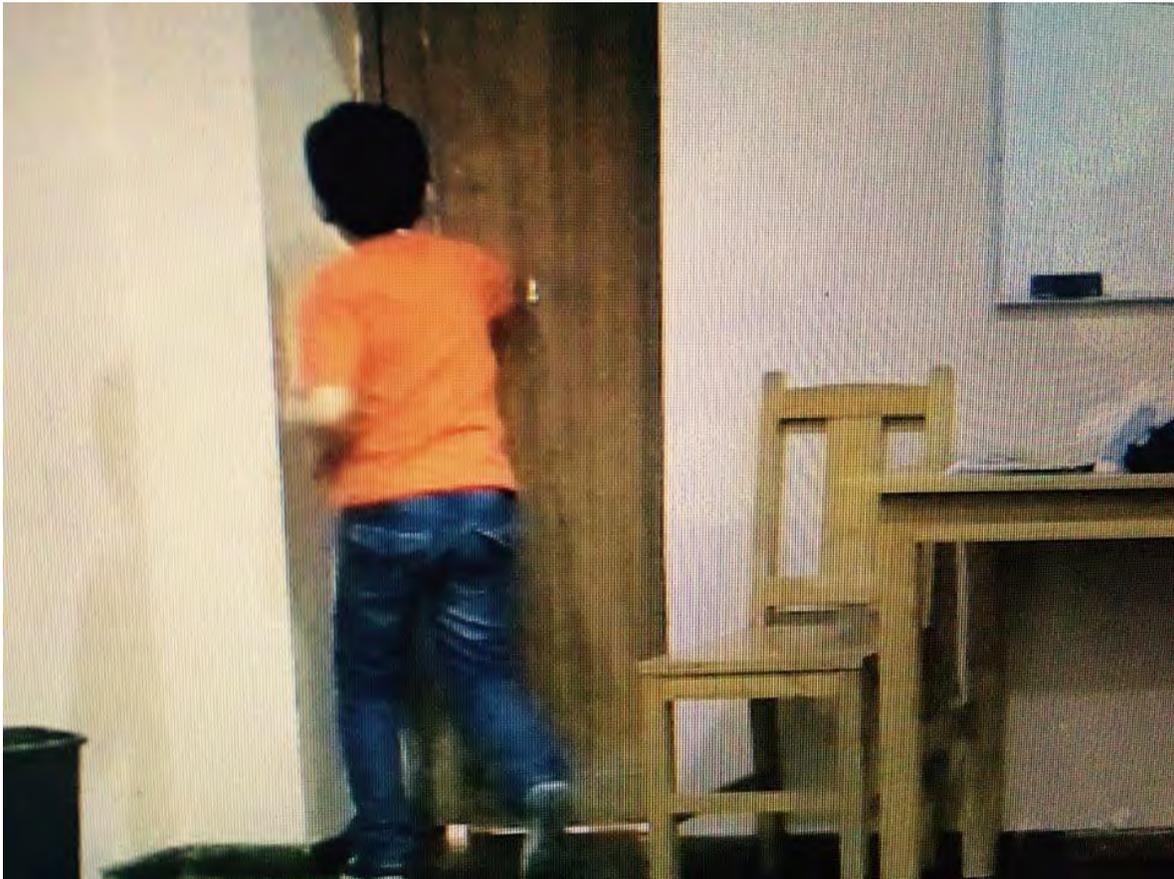


Foto: Paulina Guerrero

**IMAGEN III. ESCENA DE PELOS Y FLOR, EN *MALAS PALABRAS*
DE PERLA SZUCHMACHER**

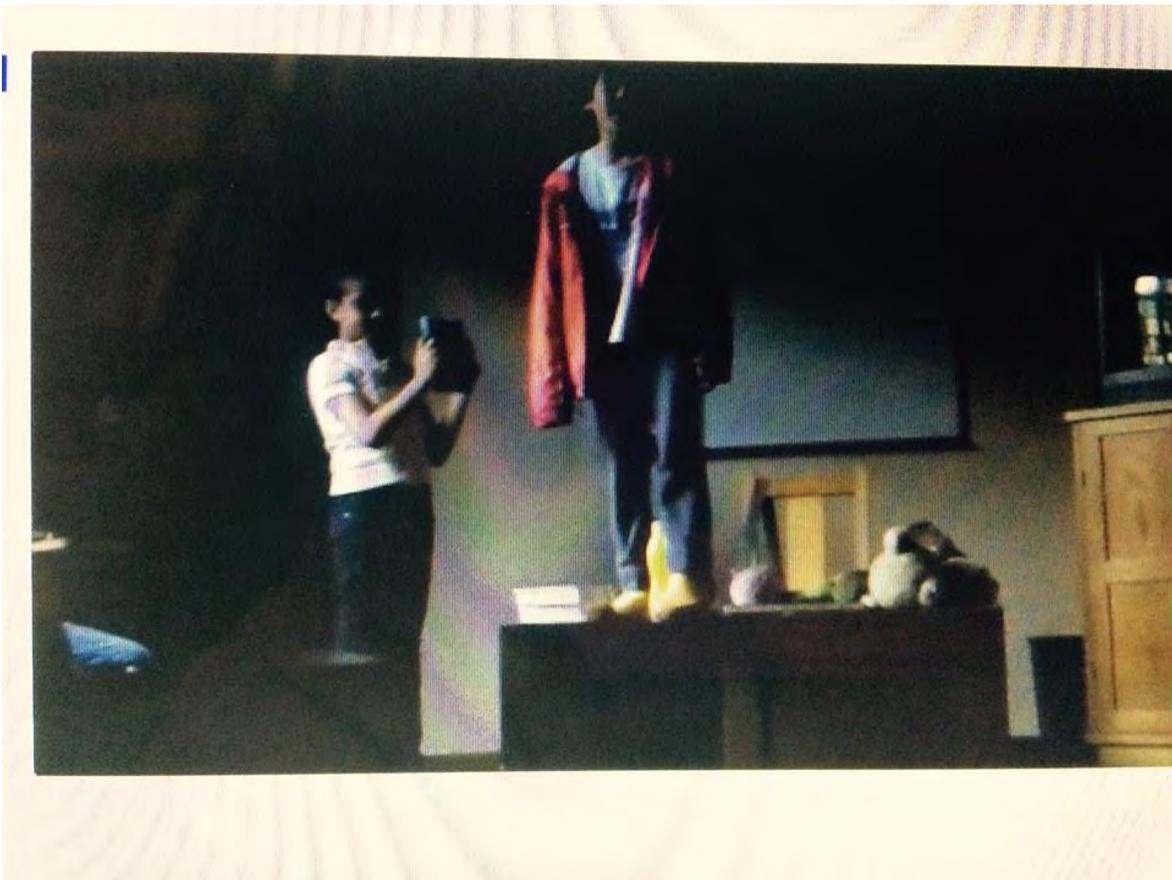


Foto: Paulina Guerrero

ANEXO C. CUADROS. DIVISIÓN DE ESCENAS CON LOS ACTORES QUE INTERPRETAN A CADA PERSONAJE EN LA OBRA *MALAS PALABRAS DE PERLA SZUCHMACHER*

CUADRO I. “NIÑOS EN ACCIÓN GRUPO NARAJAS”.

| ESCENAS: | ELENCO: |
|-------------------------------------|---|
| ESC 1 Recuerdo | FLOR: REGINA/ FER |
| ESC 2 BENITEZ | PELOS: FER; FLOR NIÑA: REGINA FLOR: MARIANA |
| ESC 3 FOTO DE BEBÉ-BEBÉ | FLOR NIÑA: REGINA SOFIA: VALENTINA ANA: SAMANTHA FLOR: MARIANA |
| ESC 4 PRIMER INDICIO | PELOS: FER / FLOR NIÑA: REGINA/ SOFIA: VALENTINA / FLOR: MARIANA ANA: SAM |
| ESC 5 SUEÑO HORRIBLE | FLOR: MARIANA/ ANA: SAMANTHA FLOR NIÑA: REGINA / SOFIA: VALE |
| ESC 6 LAS MALAS PALABRAS ME ABURREN | PELOS: FER / FLOR NIÑA: REGINA |
| ESC 7 OBJETOS | FLOR: MARIANA/ PELOS : RAMSES/ FLOR NIÑA : KYLIE |
| ESC 8 MUNDO DE CABEZA | FLOR: DANIELA |
| ESC 8.1 CONFESION | FLOR NIÑA: KYLIE/ ANA: ANDREA/ FLOR: DANIELA |
| ESC 8.2 ¿DÓNDE ESTA FLOR? | ANA: ANDREA/ PELOS: RAMSES/ FLOR: DANIELA/ FLOR NIÑA : KYLIE |
| ESC 9 SENTIMIENTOS OCULTOS | ANA: ANDREA/ FLOR NIÑA: KYLIE/ FLOR: DANIELA/ ANA: ANDREA |
| | |
| ESC 11 TOC TOC | ANA: ANDREA, SAM PELOS: DIEGO, RAMSES, FER |
| ESC 12 PERTINAZ | ANA: SAM FLOR NIÑA : KYLIE FLOR: DANIELA |
| ESC 13 RECONCILIACIÓN | ANA: SAM PELOS: RAMSES FLOR: MICHELLE |
| ESC 13.1 FLOR GROSERIA | PELOS: RAMSES FLOR NIÑA: MICHELLE |
| ESC 14 MALAS PALABRAS PARA TODOS | FLOR NIÑA: MICHELLLE ANA: SAM : FLOR: DANIELA |
| ESC 15 LA NECEDAD DE FLOR | PELOS: DIEGO MICHELLE: FLOR NIÑA |
| ESC 16 ¿POR QUÉ A MÍ? | FLOR: DANIELA ANA: SAM FLOR NIÑA: MICHELLE |
| ESC 17 LA ACEPTACIÓN | FLOR: DANI |

CUADRO II . “NIÑOS EN ACCIÓN GRUPO BLANCOS”.

| ESCENA | | ELENCO |
|----------|---|--|
| ESC 1 | | FER - NARRADORA |
| ESC 2 | Entonces yo estaba subido en la banca... | FLOR- VALE SANTI- PELOS |
| ESC 3 | Foto de bebé-bebé | ANA: ANDREA FLOR: ALEJANDRA |
| ESC 4 | ¿Armamos un rompecabezas? | FLOR: ALEJANDRA ANA: ANDREA PELOS: DANIEL |
| ESC 5 | El sueño | FLOR: LUDWICA ANA: ANDREA |
| ESC 6 | Flor reprueba tres materias... | FLOR: FERNANDA PELOS: RICARDO |
| ESC 7 | Objetos | FLOR: ISABELA PELOS: SANTIAGO |
| ESC 8 | Narración: El mundo se estaba poniendo de cabeza y mi mama tenía los ojos rojos. | NARRADORA: FER |
| ESC 8.1 | Improvisación (Se repite) | ANA: ROSALINA FLOR: NICOLE Y ALONDRA |
| ESC 8.2 | Pelos ¿No sabes dónde está Flor?? | ANA:ROSALINA PELOS: SANTIAGO |
| ESC 9 | Adoptivo, va (Se repite escena) | FLOR: FER/VALE ANA: ROSALINA |
| ESC 10 | Pelos tiene prohibida la entrada por traidor y mal amigo. | TODOS LOS PELOS: DANIEL, CARLOS, RICARDO Y SANTIAGO FLOR: LUDWICA |
| ESC 10.1 | Narradora: Pero el Pelos venía y venía... Pelos preguntan por flor | TODOS LOS PELOS |

| | | |
|-----------|---|---------------------------------|
| ESC 11 | Pelos preguntan por flor | TODOS LOS PELOS |
| ESC 12 | ¿Por qué no dejas que Pelos pase a jugar contigo? Pelos es un traidor pero pertinaz. | FLOR: ALONDRA ANA: ANDREA |
| ESC 13 | ¡¡¡Pásate Pelos, ya me desperté!!! | PELOS: RICARDO FLOR: ALONDRA |
| ESC 13. 1 | ¿¿Hola, Benitez?? Aquí Pelos pertinaz. Vete, ya no quiero jugar. | FLOR: ISABELA PELOS: CARLOS |
| ESC 14 | Invitaciones Fiesta de Flor | ANA: ANDREA FLOR: ALEJANDRA |
| ESC 15 | Recados groseros | FLOR: FER PELOS: SANTIAGO |
| ESC 16 | Quiero ir a la casa cuna. ¿Por qué me habrán elegido a mi? | FLOR: NICOLE ANA: ROSALINA |
| ESC 17 | No es tan malo ser adoptada FIN | TODAS LAS FLORES |