



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

COMBATE ESCÉNICO

Técnicas de entrenamiento actoral aplicado

Tesina para optar por el grado de Licenciado en
Literatura Dramática y Teatro

Presenta: José Armando Solares Sánchez

Asesor: LIC. HERBERT JOSÉ RONALDO VALES MONREAL

Sinodales:

MTRA. MARGOT AIMÉE YADVIGA ELEA WAGNER Y MESA

LIC. ALEJANDRO AINSLIE ASPURU

LIC. MIGUEL ÁNGEL BARRERA RAMÍREZ

PROF. MIGUEL ANTONIO DEL CASTILLO PAREDES



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.

Agradecimientos:

A mis tres haditas, que siempre velan por mi bienestar

A mi madre, mi ejemplo a seguir, pues me enseñó a forjar el espíritu guerrero para llegar a cualquier objetivo.

A mis colegas y amigas que me apoyaron con su conocimiento profesional, Norma Lizárraga en traducción, Ana Luz Chávez en corrección de estilo y que sin sus aportaciones y consejos no hubiera sido posible el presente trabajo.

A mis maestros Lech Hellwig-Górzynski (QEPD), Héctor Gómez (QEPD), Rodolfo Valencia (QEPD), Gonzalo Blanco, María Navarrete, Alejandro Ainslie, Leo Otero y Ronaldo Monreal, a quienes debo no sólo mi formación académica, sino también mi visión teatral y disciplina actoral.

A mis maestros y compañeros de la Escuela Mexicana de Combate Escénico EMCE, que como dignos actores/guerreros, revivimos cada batalla escénica con disciplina, técnica y pasión.

Tesina dedicada a la labor y entrega en el arte de la espada de mi sensei, maestro y amigo, que no solamente me instruyó, disciplinó, enseñó las bases, fortaleció y detalló en el arte del Combate Escénico, sino que además refrenda en mí con su ejemplo los valores de honor, disciplina, fraternidad. Lo necesario para vivir cada batalla en la escena con toda la pasión de un auténtico guerrero. Con todo mi respeto y admiración a ese héroe del romanticismo con capa y espada... Miguel Ángel Barrera.

Índice

Introducción	4
1. ¿Qué es el Combate Escénico?	6
1.1 Antecedentes de la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE)	12
2. Metodología. Sistema de John Waller	17
2.1 Contacto Visual	19
2.2 Balance	21
2.3 Intención	23
3. Estilos de combate	26
3.1 Mandoble	27
3.2 Espada y escudo	30
3.3 Cuerpo a cuerpo	34
3.4 Espada y daga	35
3.5 Florete	38
3.6 Sable	41
3.7 Bastón	43
3.8 Cuchillo	45
3.9 Combinación de estilos	46
4. Técnica de entrenamiento personal	47
Conclusión	66

Introducción

Siempre que vemos una película épica, la mayoría estamos en espera de la parte más emocionante: la pelea. Ya sea espadachines, karatecas, superhéroes, caballeros medievales o pandillas contemporáneas, los combates nos producen una admiración especial.

Se puede pensar que en el cine es un efecto especial, pues existen ejemplos muy claros de cuando la ficción o el acomodo de cámaras apoyan este recurso. Pero cuando dichos combates los vemos en vivo, en escena, sin ningún efecto de cámara o de computadora, son de mayor impacto. Siempre y cuando estén bien hechos, porque también se corre el riesgo de que se vean falsos.

¿Cómo lograr una pelea escénica con la realidad ficticia que requieren las artes escénicas? Y, específicamente en el teatro, ¿cómo lograr una pelea escénica con la veracidad que requiere el personaje para contar la historia sin desasociar el combate con la creación del personaje?

En Inglaterra se abordaron dichos cuestionamientos, tal vez por la tradición de las obras de Shakespeare. Así, ante tales preguntas desarrollaron un sistema específico para los actores.

El objetivo de este trabajo es, primeramente, dar a conocer la existencia de un sistema de entrenamiento especializado en el ámbito teatral para la correcta realización de secuencias de combate, con todo el sustento histórico, realidad ficticia, y aplicación directa en la escena, y posteriormente, la aplicación de dicho sistema como técnica de entrenamiento actoral.

Al transcurrir de los años, he probado diversas formas de entrenamiento con el objeto de mantener en condiciones óptimas mi instrumento de trabajo como actor, pasando desde cursos y talleres que abordan metodologías de entrenamiento actoral como la ejercitación por medio de varios deportes y actividades holísticas, sin encontrar alguna que integrara las necesidades actorales como el manejo de energía, presencia escénica, acondicionamiento físico, interpretación, memoria corporal, entre otras.

De esta manera el presente trabajo es el resultado de ocho años de entrenamiento propio en la metodología del Stage Combate o Combate Escénico con el maestro Miguel Ángel Barrera y los maestros de la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE), que me ha permitido desarrollar una técnica de entrenamiento actoral aplicado.

En el primer capítulo “¿Qué es el combate escénico?” se abordan sus antecedentes, qué es, de dónde viene y quién inició el combate escénico, así como la forma en que llega a nuestro país y su aplicación actual en la escena.

La finalidad del segundo capítulo “Metodología. Sistema de John Waller” es dar a conocer la forma en que John Waller crea un sistema metodológico con base en los principios de la mecánica del cuerpo a partir del estudio de las armas y cómo se aplica en la escena.

El tercer capítulo está dedicado a la descripción de los “Estilos” de combate escénico con los que fui entrenado en la Escuela Mexicana de Combate Escénico, con base en el sistema de John Waller.

Este trabajo concluye con el cuarto capítulo “Técnica de entrenamiento” donde se describe la búsqueda de entrenamiento especializado y los beneficios encontrados en el combate escénico como técnica de entrenamiento actoral.

Para evitar confusiones en los nombres, cabe mencionar que en la presente tesina se hace mención del trabajo de John Waller, director de interpretación del Royal Armouries Museum de Inglaterra, y de su hijo, Jonathan Waller, miembro fundador de la Sociedad de Combate Histórico de Europa y maestro en London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA).

“El artista debe aspirar a realizar su obra de tal manera que no se pueda hacer si él falta”

Vicente Huidobro

1. ¿Qué es el Combate Escénico?

Históricamente podemos encontrar que los grandes dramaturgos incluyen peleas heroicas en sus anécdotas. En el teatro como en la vida los conflictos armados inclinan la balanza al lado de uno de los oponentes, desencadenando acciones determinantes en las historias. Considero estas escenas de gran importancia, ya que las encontramos desde el teatro griego, de forma narrada, hasta el teatro contemporáneo, con acciones determinadas. Si bien es responsabilidad del director cómo solucionar estas escenas ya sea que peleen metafóricamente como en el ballet de *Romeo y Julieta*¹ o escenificar un conflicto armado como en *Enrique IV* de la Compañía Nacional de Teatro². Para que dicho conflicto sea impactante tendrían que tener actores entrenados en la técnica del combate escénico

Pero ¿dónde se originó el combate en escena? Y ¿de qué depende que cause impacto?

El Combate Escénico, en la terminología más simple de explicar, es la representación de combates, peleas con armas de cualquier tipo o sin ellas, requeridas en las artes escénicas para contar los puntos climáticos de las historias y, en muchas ocasiones, apoyar a las fuerzas actanciales³, las cuales determinan el drama (la acción) que mueve a un personaje hacia un punto de la historia y que por lo regular desencadena o define la misma historia. En todas las historias, el combate es un punto climático que establece inevitablemente el destino o las acciones de los personajes.

¹ Corella, Angel y Ferri, Alessandra, “Romeo y Julieta”, La Scala de Ballet, 2015. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3gHuBLf948>, 10’55’’y 1:21’ Visto 7 de agosto de 2015.

² Compañía Nacional de Teatro en: <https://www.facebook.com/157340437197/videos/10153225362502198/?fref=nf> del 11’31’’ al 12’40’’ Visto 7 de agosto 2015.

³ Como cita la Dra. Norma Román Calvo: “Greimas toma el término actante del lingüista Lucien Tesnière quien definió el actante como ‘los seres y las cosas que toman parte en el proceso’”, en: Román Calvo, Norma, “El modelo actancial y su aplicación”, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Pax México, Ciudad de México, 2007, p.53.

Es muy recurrido en el teatro, el cine y la televisión, incluso lo encontramos en cualquiera otra de las artes escénicas.

Pero si solamente nos basáramos en esta simple definición, podríamos caer en el error de nombrar Combate Escénico a cualquier intento de pelea en el escenario, desde unos niños jugando a pelear como piratas hasta ejemplos muy mencionados en la historia del teatro como pésimas representaciones de un combate donde solamente chocan las armas sin ninguna intención.

El combate escénico es una disciplina mucho más compleja que requiere entrenamiento, metodología y técnica. De lo contrario carecería de *verdad escénica*. Término que como nos explica Stanislavski:

Las circunstancias dadas propias, les ayudarán a sentir una verdad escénica en la cual puedan ustedes creer mientras están en escena (...) En la vida ordinaria, verdad es lo que en realidad existe, lo que una persona conoce realmente. En tanto que en el escenario, consiste en algo que no existe realmente, pero que podría suceder.⁴

Contiene todos los elementos de cualquier escena con diálogos. Como lo explica el maestro, coreógrafo y director general de la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE), Miguel Ángel Barrera en la entrevista realizada para el documental contenido en el video Cuarta Noche de Combate de rac Estudio:

Yo pienso concretamente que hacer un combate en escena tiene todos los elementos de cualquier otra escena. Tiene los elementos de ficción, de texto, de relación con el otro, de conflicto, que se resuelve. Entonces una pelea en escena sin texto, ya es una escena con diálogos, las armas dialogan, los personajes se dicen cosas a golpes, porque en último de los términos, una pelea es la extensión de las palabras, cuando se agotan las palabras, cuando los personajes ya no tienen nada más que decir, entonces van, agarran un sable, un mandoble, una cadena, un bastón, y siguen diciéndose cosas. Porque tampoco es que hagan ejercicios acrobáticos solitos como para sacar el estrés, más bien, agarran un arma y van contra otro ser humano para acabar de decirle lo que verbalmente se agotó.

⁴ Stanislavski, Konstantin, "El trabajo del actor sobre sí mismo", Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V., Ciudad de México, 2013, p.209.

Entonces eso es actuar, llevar a una escena, llevar a las últimas consecuencias a un personaje, es actuación.⁵

Y esto se comprueba si analizamos una escena de combate de la misma forma que una escena en el texto de cualquier obra. Una escena dentro del texto dramático puede ser sólo de planteamiento, informativa, o puede ser de conflicto o desenlace, dependiendo en qué parte de la historia se encuentre. Pero la escena de combate forzosamente está en el clímax de la obra o es un hecho que provoca el conflicto de la obra en general y, a su vez, tiene una estructura que también hace un planteamiento, conflicto y desenlace, sintetizando el problema en sí. El resultado del combate será algo determinante en la obra, a partir de ello se plantea el conflicto o lo determina. Por ejemplo en *Romeo y Julieta* de Shakespeare, Teobaldo mata a Mercuccio y Romeo, en consecuencia, mata a Teobaldo. Hecho que determina el destierro de Romeo⁶, y que fortalece el conflicto planteado entre las dos familias. O en el caso de *Bodas de Sangre de Lorca*, donde Leonardo y el personaje del novio se matan a navajazos en un combate sólo dado a entender y mencionado por los otros personajes y este hecho decreta el destino trágico de la familia del novio y el castigo a la novia de quedar sola y señalada por todos con el peso en la consciencia de la muerte de ambos⁷, el combate determina el conflicto entre los personajes para cerrar la historia.

Por su parte, el maestro y coreógrafo de combate escénico Javier Sixtos, explica en entrevista que el Combate Escénico es una gran clase de actuación, que exige la misma credibilidad, compromiso y acción emotiva que cualquier escena en el texto dramático.

Yo siento que es una gran clase de actuación, finalmente es acción-reacción llevado al extremo. Ahí sí, o te arriesgas o se ve *chafísima* (sic). Afortunadamente la violencia atrae mucho o desafortunadamente porque el morbo jala también muchas

⁵ Ramírez, Ricardo, "Cuarta Noche de Combate" video documental, rca Estudio, Ciudad de México, 2011.

⁶ Shakespeare, William, "Romeo y Julieta", Editorial Porrúa, Ciudad de México, 1986, Acto III, Escena Primera, pp. 250, 251

⁷ García Lorca, Federico, "Bodas de sangre", Grupo Editorial Tomo, Ciudad de México, 2008, Acto tercero, Cuadro Primero, pp.100, 101.

cosas negativas, pero haciéndolo seguro yo creo que es una adrenalina inigualable.

Cada vez que peleas es como subirte al escenario por primera vez (...)⁸

El Combate Escénico requiere un entrenamiento particularizado y una técnica bien definida. La técnica está basada en una guía de entrenamiento con armas históricas y auténticos estilos de pelea europea que se adaptaron con el propósito de dirigir combates en la escena con el mayor apego a la historia en pleno siglo XXI.

Jonh Waller, director de interpretación del Royal Armouries Museum de Inglaterra, ante la necesidad de presentar combates veraces en la representación escénica (teatro, cine, televisión), ha investigado la historia de las guerras en Inglaterra, ahondando en las armas y los efectos de ellas en los guerreros. Los resultados encontrados los registró con dibujos⁹ que describen la forma y dimensiones de las armas, así como los efectos de éstas. Con dicha información, inició la creación de una técnica para representar estos efectos reales en la escena sin lastimar al actor que ejecute dichos combates y sin perder la veracidad y realismo de los mismos. Para ello, diseñó un método independientemente del arma y su época. De ahí se deriva la técnica específica con secuencias de ataques y defensas básicas para aprender y desarrollar cualquier combate dependiendo de las necesidades del conflicto dramático.

John Waller, apasionado estudioso de la armería y de la historia, al investigar cuál sería el uso específico que se daba a las antiguas armas que ahora pueblan los museos de historia, se dio cuenta de lo risible que hubiera resultado a Shakespeare ver cómo peleaban los actores famosos de los años cincuenta, en el cine y en el teatro, al representar las obras de los isabelinos. El director de interpretación del Royal Armouries Museum de Inglaterra, donde se tiene la colección más grande de armas históricas y modernas del Reino Unido, ha desarrollado en los últimos cuarenta años un sistema para el uso de cualquier arma de pelea cuerpo a cuerpo que puede servir incluso para las batallas callejeras contemporáneas.¹⁰

⁸ Ramírez, Ricardo, Op.cit.

⁹ Confrontar pp 28-41 del capítulo 3.

¹⁰ Aguilar Zínser, Luz Emilia. "Combate Escénico. Visita de los maestros de la London Academy of Music and Dramatic Art al CUT". Revista de la Universidad de México, Ciudad de México, p110.

El método se fundamenta inicialmente en la realidad y posteriormente en la teatralidad basándose en el estudio de la mecánica del cuerpo. Como lo explica Jonathan Waller, miembro fundador de la Sociedad de Combate Histórico de Europa y maestro en London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA), hijo de John Waller.

(...) El método (...) pone en primer término la realidad y luego la teatralidad. Para llegar a este método, hace cuarenta años, mi padre analizó la mecánica del cuerpo, que no ha cambiado en milenios. Luego estudió las armas que fueron usadas por los hombres en distintas épocas. En este proceso de experimentación se dio cuenta de que bajo los mismos principios funcionaban los más distintos tipos de combate cuerpo a cuerpo, de modo que lo relevante no eran el arma o el periodo, sino los principios que les eran aplicables.¹¹

Dichos principios han logrado el óptimo desarrollo de la metodología y técnica del Combate Escénico (Stage Combat) en Inglaterra, alcanzando su objetivo con el paso de los años. La prueba está en las peleas que se desarrollan en The Globe (Teatro del Globo de Shakespeare)¹², pues John Waller y su hijo Jonathan Waller, en conjunto con un equipo de profesionales en el área se han encargado de diseñar las peleas para las obras de dicho espacio.

Para formar especialistas en esta metodología con el manejo completo de la técnica, es necesario su profundo estudio, para ello desarrollan la asignatura de Combate Escénico en la currícula de la carrera actoral en la London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA). Al respecto explica la maestra Kristina Soeborg:

En LAMDA el combate escénico forma una parte muy importante del programa de estudios. Todos los alumnos tienen que tomar clases de combate. Los combates escénicos que enseñan en esta reconocida escuela de teatro londinense están siempre coreografiados. Se da un espacio mínimo a la improvisación, por motivos de seguridad. Los alumnos aprenden infinidad de posiciones de ataque y de defensa y pueden jugar con su orden. Pero —insiste Kristina— nunca dejamos a los alumnos improvisar sin seguimiento del maestro, sin marcos muy precisos de seguridad.

¹¹ Ibid., p.110.

¹² Waleran Miles en: <https://www.youtube.com/watch?v=k6BBq9zE2pY> Visto 9 de agosto de 2015.

Incluso en el combate con espadas basta con un mínimo error de cálculo para que alguien salga lastimado.¹³

En México, en toda su historia teatral no hay referencias concretas del uso de la metodología del Stage Combat, no existía dicha especialización pues todas las escenas de combates en el siglo XX y anteriores, se basaban en entrenamiento y técnicas de esgrima deportiva adecuadas a las necesidades de la obra. Incluso encontramos que este recurso fue usado por Stanislavski como entrenamiento en *El trabajo del actor sobre sí mismo*: "(...) El director anunció que (...) comenzaríamos a hacer ejercicios regulares, con el propósito de desarrollar nuestras voces y nuestros cuerpos; había lecciones de canto, de gimnasia, danza y esgrima."¹⁴

Tal vez por la tradición de la esgrima en nuestro país, que data desde principios del siglo XIX y oficialmente en el siglo XX, se funda en el año de 1908 la Escuela Magistral de Esgrima y Gimnasia por el maestro Mèrignac en la Avenida Isabel la católica # 59, como lo narra Ángel Escudero en *El duelo en México*¹⁵; formando grandes esgrimistas ganadores de varias olimpiadas, pero siempre en sentido militar y deportivo. Al respecto, John Waller nos explica en su libro *Sword Fighting. A manual for actors & directors*¹⁶ que los actores con antecedentes físicos buenos no hacen a los mejores combatientes de manera automática. Por ejemplo, ha circulado por muchos años la creencia popular de que el entrenamiento en esgrima moderno es una buena preparación para el combate escénico. Esto no tiene sentido considerando que el tipo de esgrima practicado hoy, no tiene nada en común con el arte de las espadas y se ha convertido en un deporte en el cual los combatientes están entrenados para golpearse con armas de diseño de alta especialización utilizando protección corporal para evitar daños y heridas. Aquellos actores que han tomado clases de combate escénico en el curso de su preparación dramática o han

¹³ Aguilar Zínser, Luz Emilia, op.cit., p.110.

¹⁴ Stanislavski, Konstantin, op.cit. p57.

¹⁵ Escudero, Ángel, "El duelo en México", Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuántos, Número 695, Ciudad de México, 1998, pp.23-38.

¹⁶ Duckling Keith & Waller John, "Sword Fighting. A manual for actors & directors", Applause Theatre Books, New York-London, 2001, p.23. (Traducción del fragmento por Norma Lizárraga).

estado involucrados anteriormente en combates escénicos a lo largo de sus carreras, están mejor entrenados para la escena.

Los maestros Miguel Ángel Barrera y Daniel Martínez inician la impartición de la materia de Esgrima en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM en el año 2001, y paralelamente inician cursos en distintas escuelas de actuación.

Si bien la esgrima funciona como parte del acondicionamiento físico óptimo para el actor, no lograba una realidad escénica en los combates. Hacían falta herramientas que logran desarrollar peleas con las necesidades teatrales y no deportivas. No existía una especialidad para cubrir este hueco, impidiendo la veracidad del combate. Como ahonda Jonathan Waller:

Muchos sistemas de combate escénico provienen de gente que practica la esgrima (...) lo cual no es malo, porque antes de que hubiera combate escénico sólo había esgrima. De modo que cuando los directores querían hacer coreografías de combate escénico para cine o para teatro, la única gente que podían encontrar que supiera usar armas, espadas, eran los esgrimistas. Esa sabiduría la aplicaron a distintos periodos de la historia o a distintos estilos. Pero la esgrima es muy estricta. Muchas de sus disciplinas no se aplican necesariamente al combate escénico. Por ejemplo, en esgrima el torso no se lleva hacia delante, nosotros enseñamos en el combate escénico que el torso siempre debe apuntar hacia adelante, porque permite al cuerpo adaptarse a distintas situaciones con mayor naturalidad, mantenerse centrado, equilibrado, capaz de mayor rapidez.¹⁷

1.1 Antecedentes de la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE)

En la búsqueda de este conocimiento faltante, el maestro Miguel Ángel Barrera viaja a Londres en el año 2003 para realizar estudios en LAMDA y aprender el método y técnica del Combate Escénico (Stage Combat), teniendo como maestros a Jonathan Waller y Kristina Soeborg.

Además de especializarse, Miguel Ángel Barrera regresó para impartir la materia de Combate Escénico por primera vez en el Centro Universitario de Teatro (CUT), iniciando el entrenamiento y estudio de la técnica en la formación de actores y

¹⁷ Aguilar Zínser, Luz Emilia, op.cit., p.111.

creando un vínculo que propició en el año 2004, que los maestros de LAMDA vinieran a México a impartir cursos básicos y avanzados de la materia con el apoyo del CUT, la Dirección de Teatro UNAM y The Anglo Mexican Foundation, con excelentes resultados, generando el interés de más actores por aprender la metodología, pues no solamente era el descubrimiento de una herramienta actoral de mucha utilidad o una forma innovadora de entrenamiento físico, sino que requería concentración, elasticidad, fuerza, memoria y técnica para lograr un combate con todas las características actorales requeridas; lo que despertó la necesidad de profundizar en el estudio del método, favoreciendo el regreso de los maestros ingleses en los años 2006, 2008 y 2011, para impartir más cursos.

Estas acciones, el continuo entrenamiento y estudio de la materia, los cursos impartidos en diversas escuelas, fueron dando la pauta para formar la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE) que en el año 2007 al presentar su primer obra: *Touché o la Erótica del Combate* con la dramaturgia de Ximena Escalante y dirección de Mauricio García Lozano, mezclando las oscuras pasiones amorosas con las armas, abre un panorama escénico de veracidad en el discurso verbal y físico. Una obra que como cita Olga Harmony en la Jornada:

Su gran tema es la pasión amorosa, pero nunca edulcorada a la manera romántica, sino visto de manera sombría y sorprendentemente cínica, ayuna del verdadero amor, objeto de muchos desastres. (...) Como comentó (Ximena Escalante) en entrevista con Carlos Paul para La Jornada, este nuevo texto se hizo recogiendo experiencias, sueños y fantasías de sus actores (...) Mauricio García Lozano, el director, juega con el título y la idea de la obra para ofrecer duelos con diversas armas en que los participantes, entrenados por los también actores Miguel Ángel Barrera y Daniel Martínez, impulsores de la Escuela Mexicana de Combate Escénico y vestidos muy a tono de esgrimistas por la vestuarista Jerildy Bosch, de la que habría que destacar las ropas interiores, casi de gimnastas, de las actrices.¹⁸

En mi opinión, dicha obra es primicia en el teatro en México, pues por primera vez se muestra la aplicación del método en la escena contemporánea y que impulsa a

¹⁸ Harmony, Olga, "Touché o la erótica del combate", La Jornada, Sección Cultura, 31 de mayo 2007.

la Escuela Mexicana de Combate Escénico, generando más interés en espectadores y más actores con la inquietud de entrenarse.

Estrenando en el Teatro Julio Castillo y una segunda temporada en el Teatro del Centro Cultural Helénico, con *Touché o la Erótica del Combate* se consolida la EMCE como un grupo de actores y maestros especialistas, que han diseñado peleas para teatro, cine y televisión, generando la enseñanza y el entrenamiento de actores en el método y técnica del Combate Escénico, como podemos consultar con mayor detalle en la página web.¹⁹

En el año 2008, la EMCE junto con el CUT organizaron en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón *La Primera Noche de Combate*, una selección de escenas muestra del trabajo realizado años atrás entre maestros y alumnos de ambas instituciones, generando que al año siguiente se organizara la *Segunda Noche de Combate* en la misma sede con diferentes escenas, logrando un lleno total. A partir de entonces *La Noche de Combate* se realiza anualmente en sedes como la Sala Miguel Covarrubias del CCU, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y el Teatro Salvador Novo del CENART. Año con año las exigencias del evento para mantener la calidad en la selección de escenas y combates ha logrado integrar a alumnos y egresados del CUT y actores de escuelas de actuación como ENAT, Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, CasAzul, CEFAT, ERM Cy ASE y Casa del Teatro

Así es como la EMCE logra consolidar su segundo proyecto en un evento con tradición anual, en donde actores listos para audicionar, y público listo para asistir, están al pendiente de fechas y recintos donde se presentará *La Noche de Combate*. Referente a la *Cuarta Noche de Combate*, Miguel Ángel Barrera comenta:

(...) esto que empezamos a hacer hace cuatro años como un experimento, como una ilusión de que la gente conociera lo que hacemos, pues acabó siendo o está siendo un evento muy particular ya con cierta tradición, con cierta lógica, ya hay

¹⁹ Datos tomados de la página web oficial de la Escuela Mexicana de Combate Escénico en: www.emce.mx
Visto 10 de septiembre de 2015.

gente que sabe que en ésta época el año organizamos las audiciones, entonces nos preguntan y se acercan y nos dicen: oye yo quiero audicionar, ahora yo quiero participar, y ya no hacemos demasiado alboroto, sino que la gente sabe que por esta época del año es la noche de combate. Entonces, finalmente, toda la inercia de cosas que han pasado, todo el trabajo previo, yo creo que finalmente lo estamos capitalizando aquí en este evento, en esta cuarta noche de combate, porque pues ya tenemos un poquito más de cayo, ya hay un poquito más de experiencia, ya sabemos más o menos cómo organizar todo para llegar con menos angustia, que siempre es como el elemento que nunca se va. Hay menos, pues, pero siempre está ahí, cosa que también está rica²⁰

En el año 2013 la EMCE presentó en las XXVI Jornadas Alarconianas en Taxco Guerrero, su tercer espectáculo: *Corcovilla a capa y espada*, una selección de escenas del siglo de oro y estilos variados con floretes, dagas, rodelas, capas y antorchas, que apoyados por la escenografía natural de las plazuelas y calles del Taxco colonial, lograban trasportar al espectador al pasado.

Durante su historia, la EMCE ha trabajado con importantes directores del país como José Solé, Enrique Singer, Mauricio García Lozano, José Caballero, Francisco Franco, Martín Acosta, Jaime Matarreadona, Juan José Gurrola, Alberto Villareal y Hugo Arrevillaga y entrenado a reconocidos actores en los ámbitos de teatro, televisión y cine, como Daniel Giménez Cacho, Diego Luna, Irene Azuela, Juan Manuel Bernal, Lola Cortés y Luis Gerardo Méndez, entre otros²¹. Su constante oferta de cursos, muestras de trabajo y conferencias especializadas, en todo el país los ha colocado, a mi parecer, como los pioneros de la metodología del Combate Escénico en México.

Los maestros que integran dicha escuela son: Miguel Ángel Barrera, Daniel Martínez, Américo del Río, Ramón Cadaval, Javier Sixtos, Erwin Veytia y Antonio Peña.

²⁰ Ramírez, Ricardo, Op.cit.

²¹ Escuela Mexicana de Combate Escénico en: www.emce.mx Visto 12 de octubre de 2015.

Para el mejor desempeño del histrión, se necesita un constante entrenamiento, no sólo para mantener en forma su instrumento de trabajo (el cuerpo y la voz), sino también para dominar las especificidades que la escena contemporánea requiere, el actor debe conocer y dominar técnicas para solucionar cualquier requerimiento que la escena le pida. Se necesita aprender la metodología adecuada y profundizar en la técnica para lograr así la realidad escénica óptima que integre el trabajo de la construcción del personaje.

“Para que las intenciones de un actor sean totalmente claras, con una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos –pensamiento, emoción y cuerpo- deben estar en perfecta armonía.”

Peter Brook

2. Metodología. Sistema de John Waller

Como bien nos explica Peter Brook en su libro *La puerta abierta*²², la integración de pensamiento, emoción y cuerpo, logran una realidad escénica.

Al observar las coreografías de combate en el cine, teatro y televisión, John Waller descubrió que la mayoría de los combates eran espectaculares pero inverosímiles, incluso la historia ficticia que se contaba, parecía detenerse al llegar al combate y retomarse después de que éste terminara.

Como ejemplifica su hijo Jonathan Waller, las obras de Shakespeare fueron escritas para comprender la mecánica de la violencia real, realidad que quedaba muy distante de las propuestas realizadas a mediados del siglo XX. Quedaba claro que el combate escénico era tan importante como cualquier habilidad que debe tener un actor. Si se busca que el personaje en escena parezca real se le tiene que dar ese sentido de verdad a las peleas también. Y puntualiza: “Originalmente mi papá no estaba buscando una manera de hacer combate escénico, quería encontrar cómo se utilizaban las armas en el pasado. Estaba buscando una realidad, una verdad. Cuando encontró esa realidad se dio cuenta de la necesidad de crear un sistema de combate escénico.”²³

Actualmente por medio de Internet o de publicaciones históricas, podemos encontrar las diversas armas y usos, pero a finales de los años cincuenta y principios de los sesentas del siglo pasado, era imposible encontrar esta información, por lo que John Waller experimentó con las armas y su cuerpo utilizando la lógica, pues todas las armas están diseñadas para lastimar, lo que cambia de una a otra es la

²² Brook, Peter, “La puerta abierta”, Alba editorial, Barcelona, 2010, p.26.

²³ Aguilar Zínser, Luz Emilia, op.cit., p.111.

manera en que hacen daño, pero todas tienen el mismo principio de ataque. Así, empezó a experimentar qué funcionaba y qué no. Con el paso del tiempo cuando tuvo acceso a los manuales, encontró que había llegado a las mismas conclusiones de manera natural. Cuando se hace un ataque real el objetivo es herir o matar. Explica Jonathan Waller: “Cuando se pelea sobre el escenario la meta tiene que parecer la misma, sin embargo, paradójicamente, hay que mantener el control y asegurarse de que todos estén a salvo. El mismo sentido de verdad debe percibirse en la defensa. El público lo encontrará convincente en la medida que las reacciones den la sensación de peligro.”²⁴

Entendiendo la palabra “sistema”²⁵ como un conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí, John Waller experimentó y utilizó consigo mismo la congruencia de la “mecánica del cuerpo”²⁶, es decir, el funcionamiento correcto y armonía del aparato músculo esquelético en coordinación con el sistema nervioso y de esta manera encontró los principios básicos sobre el combate en la historia de las guerras, independientemente de la época y la variedad de las armas, que al no ser tomados en cuenta cuando se llevan dichas batallas a la representación escénica, se ven falsos.

Para lograr veracidad en el Combate Escénico existen 3 principios básicos en el sistema de John Waller:

- Contacto visual
- Balance
- Intención

Todo entrenamiento con armas debe incentivar a los combatientes a estar conscientes de las respuestas de sus cuerpos cuando están llevando a cabo las diferentes acciones de ataque y defensa y cómo estas acciones se pueden controlar. Esta consciencia se puede experimentar desde el inicio del entrenamiento

²⁴ Idem.

²⁵ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Edición del Tricentenario, Madrid, en: <http://dle.rae.es/?id=Y2AFX5s> Visto 19 de diciembre de 2015.

²⁶ De León Naranjo, Christian, “Prácticas de fundamentos de enfermería. Mecánica corporal”, en: <http://es.scribd.com/doc/34394357/11-Mecanica-Corporal#scribd> Visto 21 de diciembre de 2015.

si los estudiantes se aseguran de que todas las acciones, ofensivas o defensivas se realizan con contacto visual, manteniendo el equilibrio y la intención.²⁷

2.1 Contacto Visual

Al mantener el contacto de la vista con el compañero, nos permite la concentración y la comunicación. Se logra la visión panorámica, como menciona el maestro Gustavo Montalván en su entrenamiento de clase, al enfocar la mirada en un punto al frente y concentrar la atención, en este caso en la mirada del compañero, lograremos abarcar visualmente lo que se encuentra desde el costado derecho hasta el costado izquierdo pasando por enfrente en un ángulo de 180°, permitiendo así reaccionar y controlar el movimiento corporal, así como lo que ocurre en el espacio alrededor.

John Waller explica sobre el Contacto Visual:

Esto significa que los ojos de los combatientes están enfocados en sus oponentes del principio al fin del combate y al mismo tiempo abarcando el mayor radio posible de información visual de otras áreas. En realidad, la visión periférica permite al combatiente reaccionar de manera instintiva del peligro de más de un cuadrante para anticipar los ataques de sus oponentes, más que simplemente responder a ellos y; para estar consciente de cuando y donde podrían ser vulnerables sus oponentes. Con fines de combate en el escenario, la consciencia de movimiento permite a los combatientes trabajar juntos con confianza, monitoreando no sólo los movimientos de cada uno, sino también cualquier otra cosa que está sucediendo a su alrededor.²⁸

El contacto visual nos ayuda en gran medida a evitar accidentes, nos permite acordar el momento de iniciar la secuencia sin utilizar palabras así como modificar el desplazamiento en el espacio si se requiriera. Nos ayuda a la concentración e interiorización, para lograr a su vez exteriorizar los matices de los personajes sin perder la comunicación entre los actores que interpretan a dichos personajes.

²⁷ Duckling Keith & Waller John, op.cit., p.20.

²⁸ Ibid., p.20-21.

Si en el combate escénico se suscitara algún tipo de distracción en la secuencia entrenada, por ejemplo, si alguno de los actores olvidara en escena la secuencia de movimientos del combate o encontrara algún obstáculo en el espacio escénico, la mirada le indicará al compañero que algo no está bien y éste sabrá que existe un olvido o una complicación de espacio y podrá ayudar a resolver esta situación.

Al respecto, en conferencia nos comenta Jonathan Waller: “El primero de estos principios es el foco, la concentración, darse cuenta de qué está pasando, estar consciente de lo que hace el contrincante y lo que ocurre en el espacio al rededor.”²⁹

Este principio lo encontramos en cualquier arte marcial, donde se debe tener total atención en el oponente y lo que te rodea. Por ejemplo en Aikido, a este concepto se le llama Zanshin.

Un correcto Zanshin permite mantener una conexión con tu oponente no solo durante la ejecución de una técnica, sino durante y también después de esta. Una buena actitud es siempre estar atento a tu oponente u oponentes y nunca dar la espalda ofreciendo la posibilidad de ser atacado. Así, mantener contacto visual y buena concentración mientras se ejecuta una técnica es un principio en Aikido.³⁰

El maestro Jonathan Waller puntualiza que una condición fundamental durante el combate en escena es que los contrincantes deben mirarse a los ojos, pues además de ser algo natural en el ser humano, ayuda a conjuntar la realidad con la teatralidad:

Es naturaleza humana. Uno lo hace todo el tiempo, sin pensarlo siquiera. Algunos sistemas enseñan que hay que mirar el punto de ataque, el arma o donde estás siendo atacado. Nos parece que esto no tiene sentido. No es natural. Cuando hay intención entre los dos contrincantes, como la hay cuando se está apasionado por alguien, el foco está en los ojos. Eso es aplicable a la escena. Mirar a los pies de la mujer amada o al enemigo cuando se está a punto de ser atacado resultaría inverosímil. Al mantener contacto con los ojos se atrae la atención del público donde

²⁹ Aguilar Zínser, Luz Emilia, op.cit., p.110.

³⁰ Chirola_r, “Principios en Aikido”, 2009, en: <http://articulosdeartesmarciales.blogspot.mx/2009/02/principios.html> Visto 18 de diciembre de 2015.

hay más tensión, donde se están contando las cosas. Así se conjuntan la realidad y la teatralidad.³¹

2.2 Balance

Al respecto, comenta Jonathan Waller: “El segundo (principio) es el equilibrio, tener control sobre el cuerpo, la habilidad de actuar y reaccionar espontáneamente”³²

Luz Emilia Aguilar³³, traduce del inglés la palabra “balance” como “equilibrio”. Aunque la acepción de la palabra tiene un sentido más profundo, pues el *balance* lleva implícito el *equilibrio* pero no es en rigor lo mismo.

De acuerdo con el diccionario de la RAE, encontramos que equilibrio se define como: “Estado de un cuerpo cuando fuerzas encontradas que obran en él se compensan destruyéndose mutuamente.”³⁴

El diccionario ABC nos da una definición que involucra tres categorías de equilibrio:

Se denomina equilibrio al estado en el cual se encuentra un cuerpo cuando las fuerzas que actúan sobre él se compensan y anulan recíprocamente. Cuando un cuerpo está en equilibrio estático, si se lo mantiene así, sin ningún tipo de modificación, no sufrirá aceleración de traslación o rotación, en tanto, si el mismo se desplaza levemente, pueden suceder tres cosas: que el objeto regrese a su posición original (equilibrio estable), el objeto se aparte aún más de su posición original (equilibrio inestable) o que se mantenga en su nueva posición (equilibrio indiferente o neutro).³⁵

Ahora, en el diccionario de la RAE, podemos definir como balance a: “Movimiento de un cuerpo hacia un lado y hacia el otro. Movimiento que se hace inclinando el cuerpo hacia adelante o hacia atrás, sin mover los pies. Movimiento que hace la nave de babor a estribor, o al contrario.”³⁶

³¹ Aguilar Zinser, Luz Emilia, op.cit., p.111.

³² Ibid., p.110.

³³ Idem.

³⁴ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Edición del Tricentenario, Madrid, en: <http://dle.rae.es/?id=Fzm8ZpA> Visto 22 de diciembre de 2015.

³⁵ Definición de “Equilibrio”, Definición ABC, en: <http://www.definicionabc.com/general/equilibrio.php> Visto 22 de diciembre de 2015.

³⁶ Real Academia Española, op.cit. en: <http://dle.rae.es/?id=4qDbbHN> Visto 22 de diciembre de 2015.

En el terreno de la actuación, el equilibrio y el balance se aplica en diversas formas, por ejemplo Grotowski propone que el equilibrio en el actor se encuentra al aceptar los bloqueos, ya sean físicos o mentales, permitiéndole al cuerpo (por medio del entrenamiento) la liberación de sus ataduras para que se encuentre con su potencial expresivo y creativo. Pero el concepto de balance tiene más sentido en la explicación que hace Sergio Sierra al referirse a Grotowski:

La alteración del equilibrio en Grotowski a primera vista se ubica en la espectacularidad y sofisticación técnica, las posturas acrobáticas y de inversión que desde el punto de vista del PAE (Principio de Alteración del Equilibrio), se convierten en el escalón más elevado a nivel de la complejidad técnica en el abordaje de este principio. Basta recordar que en Stanislavski identificamos la activación de la consciencia corporal como el aspecto básico de apropiación del trabajo con el equilibrio, a medida que hemos recorrido el grupo de tradiciones seleccionadas se han identificado aspectos particulares que diferencian la acción del PAE en cada tradición tales como el traslado del peso, las direcciones espaciales, el desequilibrio y el juego del recorrido del movimiento en el cuerpo, a pesar de que en todas las acciones donde el PAE está presente estas características demarcan la acción del principio.³⁷

Esta explicación nos ayuda a entender que el balance está en adecuar el centro de inercia del cuerpo a posiciones donde no necesariamente se encuentre el equilibrio. Eugenio Barba, nos habla del equilibrio precario, donde el actor encuentra una situación límite del cuerpo donde la energía se expande, por lo que se evita la zona de confort, el punto de comodidad donde el cuerpo inmediatamente suelta sus canales de energía. En su entrenamiento se busca el constante riesgo, esa situación límite y precaria.³⁸ Aceptación que nos ayuda a entender un equilibrio efímero, frágil, donde el balance del cuerpo permite su existencia.

³⁷ Sierra, Sergio. Acciones Corporales Dinámicas, Grotowski, el movimiento para ir siempre al más allá, 2015 en: <http://accionescorporalesdinamicas.blogspot.mx/2015/03/grotowski-el-movimiento-como-medio-para.html> Visto 22 de diciembre de 2015.

³⁸ 5ta G. Lic. Teatro en: <http://tactuacion.blogspot.mx/search?q=concentraci%C3%B3n%2Bmirada> Visto 26 de diciembre de 2015.

Estos conceptos nos ayudan a entender el planteamiento del segundo principio básico del Combate Escénico, donde el Balance se refiere al control del cuerpo y el arma en movimiento constante, atacando o defendiendo, adecuando el transitar del cuerpo por un equilibrio estable, inestable o neutro según la necesidad de la pelea, pero a su vez, siempre en equilibrio precario, en el aquí y el ahora, en riesgo, rompiendo así cualquier limitación que no permita fluir a la realidad escénica, liberándose de la falsedad. Y con una gran importancia en el trabajo de movimiento de los pies.

John Waller en su libro *Sword Fighting*³⁹ nos explica que en el Combate Escénico, el balance es vital, si el actor mantiene el control del cuerpo y del arma, sea atacando o defendiendo, se deben mantener los pies firmes.

El atacante debe guiar con el arma y seguir con el cuerpo, aterrizando el pie al mismo tiempo que el golpe. Esto le permite golpear con la fuerza deseada y asegurarse de que no sobreactúe la acción.

El defensor debe guiar con el cuerpo, aterrizando el pie al mismo tiempo que hace un bloqueo fuerte y equilibrado, golpear contra atacando o atacar; de manera alternativa puede evitar el golpe quitándose del alcance. Guiarse con el cuerpo asegura al defensor tener todo el tiempo posible para responder.

2.3 Intención

Si recurrimos una vez más al diccionario de la RAE, encontramos que “intención” se define como: “Determinación de la voluntad en orden a un fin. Instinto dañino que descubren algunos animales, a diferencia de lo que se observa generalmente en los de su especie. Cautelosa advertencia con que alguien habla o procede.”⁴⁰

En el terreno de la actuación, como mencionamos al principio del capítulo, Peter Brook explica acerca de la intención: “Para que las intenciones de un actor sean totalmente claras, con una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos –pensamiento, emoción y cuerpo- deben

³⁹ Duckling Keith & Waller John, op.cit., p.21

⁴⁰ Real Academia Española, op.cit. en: <http://dle.rae.es/?id=LrgwJrt> Visto 26 de diciembre de 2015.

estar en perfecta armonía.”⁴¹ Armonía que logra el objetivo de una frase, de una escena, de un acto o de una obra de teatro completa. En el caso que nos compete, esta armonía compuesta por pensamiento, emoción y cuerpo se traduce en el discurso del combate, en la intención de matar o defenderse, en la acción y reacción a la violencia de un ataque y una defensa, en que a los personajes les va la vida en ello, en la supervivencia, que dependiendo de la historia que se cuenta, cada personaje tendrá diferentes matices, así como en el texto hablado, verbal, pero por medio de las armas, como nos explica Miguel Ángel Barrera en el primer capítulo de esta tesina, en el Combate Escénico pasa lo mismo que en cualquier escena con texto, en donde las armas dialogan y los personajes se dicen de cosas con la pelea.⁴² La intención en el Combate Escénico también está determinada por el grado de energía del ataque y la respuesta al mismo.

Jonathan Waller especifica al respecto: “(...) el tercero y último de los principios es la intención. Al llegar a este punto hay que tomar en cuenta que, al atacar, la intención es causar daño, al ser atacado, la intención es evitar ser lastimado, sobrevivir al ataque.”⁴³

La intención describe la potencia detrás de cada golpe y por lo tanto la profundidad de penetración pretendida, ya sea con un arma o el puño, así como el nivel de energía correspondiente detrás de cada defensa. A diferencia del contacto visual y el equilibrio, el nivel de intención debe ajustarse en el entrenamiento y la actuación con fines de seguridad. Como nos aclara John Waller.

En realidad, la energía gastada en cada ataque no sólo llevará el golpe a la profundidad de penetración pretendida, sino que potenciará el llevar a término la acción, a la continuación del movimiento del arma hasta la posición más ventajosa desde la cual se renueva el ataque o se prepara la defensa para un contra ataque. El nivel de intención también determina si el defensor tratará de bloquear, golpear o evadir. Cuando bloquea, el defensor debe encontrarse con el arma del atacante con suficiente fuerza para evitar que ésta lo aparte, pero tampoco con exceso de

⁴¹ Brook, Peter, Op.cit., p.26

⁴² Ver nota al pie de página # 5

⁴³ Aguilar Zínser, Luz Emilia, op.cit., p.110.

fuerza que le impida efectuar un contra ataque o una defensa posterior. Un golpe desvía el ataque de un oponente y al mismo tiempo envía la espada del defensor a una posición para un contra ataque inmediato. Los movimientos para evitar el contacto, generalmente en los ataques más comprometidos y poderosos, dependen de la correcta estimación del tiempo, dirección y distancia. La intención es por lo tanto, uno de los factores más importantes en un combate – en la vida real y en el entrenamiento, y para los propósitos del combate en escena.⁴⁴

En resumen, el sistema de Combate Escénico de John Waller a partir el estudio de los combates reales, toma los principios básicos de la mecánica del cuerpo: contacto visual, balance o equilibrio e intención, así como el trabajo de pies, involucrando el manejo de energía actoral, para aplicarlo en las artes escénicas, como él mismo lo explica:

Mi sistema se basa en ciertos principios básicos de la mecánica del cuerpo, muchos de los cuales corroboran los viejos manuales europeos y son también compartidos por otras artes marciales en el mundo. Yo evaluo a cada combatiente de manera individual asegurándome de que si éste es alto o bajo de estatura, grande o pequeño, de movimientos rápidos o lentos, las técnicas enseñadas serán adecuadas a su físico particular.⁴⁵

Waller pretende con este sistema, que el actor involucrado con el combate escénico se familiarice con la mecánica del cuerpo humano, pues incrementará su entendimiento instintivo de la lógica física y mental del ataque y la defensa. Esto a su vez le permite manejar las armas con consciencia bajo presión, dejando claro cómo los elementos de cualquier combate escénico deben arraigarse a la realidad.

⁴⁴ Duckling Keith & Waller John, op.cit., p.21-22.

⁴⁵ Ibid., p.20.

“El verdadero guerrero siempre cuenta con tres armas: la radiante espada de la pacificación; el espejo de la valentía, la amistad y la sabiduría; y la piedra preciosa de la iluminación.”

Morihei Ueshiba

3. Estilos de combate

Los estilos que abordaremos a continuación, tienen variaciones específicas de cada arma, pero todos utilizan el mismo sistema que explicamos en el capítulo anterior con los principios de contacto visual, balance (equilibrio) e intención, así como el buen manejo del trabajo de pies.

Waller diseña una secuencia base de cada estilo para que el ejecutante lo entienda. Dichas secuencias las registró a partir del estudio que realizó por medio de la mecánica del cuerpo en sí mismo.

Las ilustraciones siguientes fueron tomadas del libro *Sword Fighting*⁴⁶ que nos muestran las secuencias base, propuestas por John Waller, de algunos estilos. Así como de la página “European Historical Combat Guild”⁴⁷ donde colabora el maestro Jonathan Waller.

Cabe mencionar que no son los únicos estilos, pues cada arma en la historia de la humanidad tiene el suyo. Los mencionados en este capítulo, son los estilos que los estudiantes de la EMCE hemos practicado en el sistema metodológico del Combate Escénico.

El orden en que se mencionan lleva una cronología aproximada, pues algunas armas como el cuchillo, bastón o cuerpo a cuerpo, fueron evolucionando y los encontramos en diversas épocas de la historia hasta la contemporánea.

El diseño de las armas es muy importante, pues debe cubrir aspectos de seguridad sin que se pierda la credibilidad de que es un arma real. Por ello es importante

⁴⁶ Duckling Keith & Waller John, op. cit.

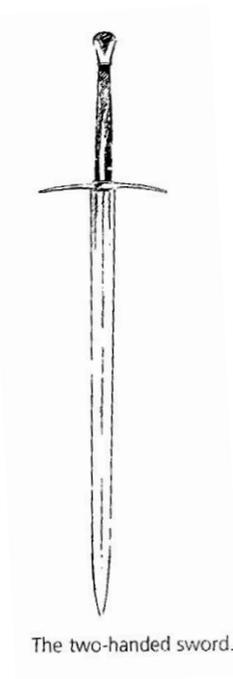
⁴⁷ The European Historical Combat Guild en: <https://www.facebook.com/europeanhistorical.combatguild/>
Visto 27 de diciembre de 2015.

apegarse al diseño histórico de cada arma, pero con un material resultado de la aleación de aluminio a cargo de un armero-artesano el cual le da a las armas resistencia y a la vez ligereza.

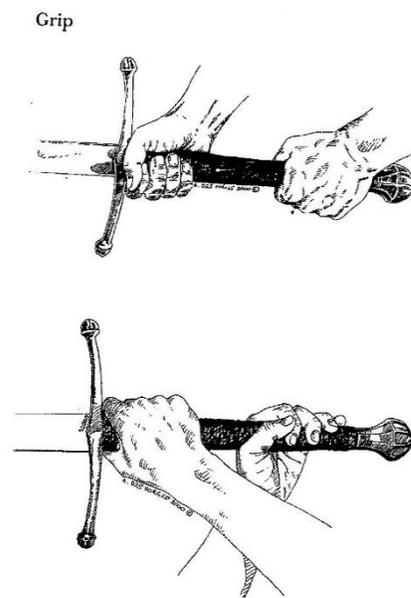
3.1 Mandoble

Espada perteneciente al periodo medieval tardío de nombre en inglés Two-handed Sword y en español Mandoble, referente a dos manos, por la posición en que se toma la empuñadura para su manejo adecuado.

En las siguientes imágenes vemos del lado izquierdo el dibujo que Waller nos presenta en su libro ya mencionado y del lado derecho el agarre de la misma.



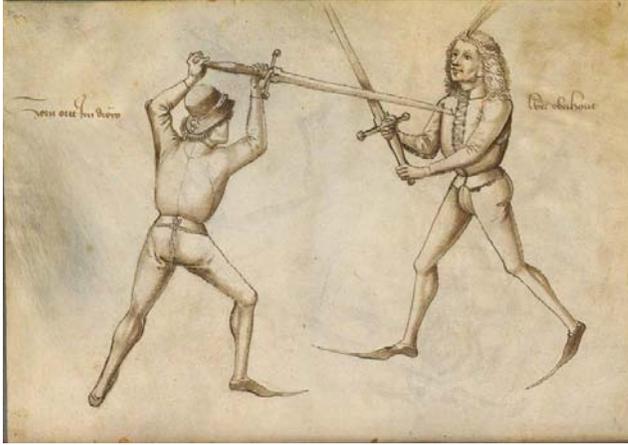
48



49

⁴⁸ Duckling Keith & Waller John, op. cit., p.51

⁴⁹ Ibid., p.54.



50



51

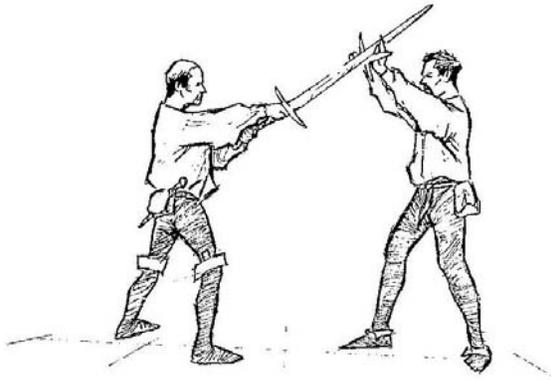
La imagen de la izquierda es una aportación de Michael Chidester sobre este tipo de arma y la imagen de la derecha indica la forma en que se carga o lleva.

En este estilo es muy importante el agarre, pues la mano derecha guía la dirección del ataque y la izquierda sirve de palanca para manejar la fuerza y velocidad adecuada. Esta arma está diseñada para romper (armaduras o huesos en su caso) y picar, por lo que los ataques se realizan en líneas rectas hacia algún punto de penetración o en parábolas para romper con la fuerza-inercia el objetivo del cuerpo del oponente. A diferencia de lo que normalmente se piensa, la hoja de esta arma no tiene filo, sino hasta la parte que penetra, es decir aproximadamente unos 15 cm de la punta hacia atrás, por lo que se puede manipular tomando también la hoja con las manos para darle mayor profundidad o firmeza a los ataques y defensas.

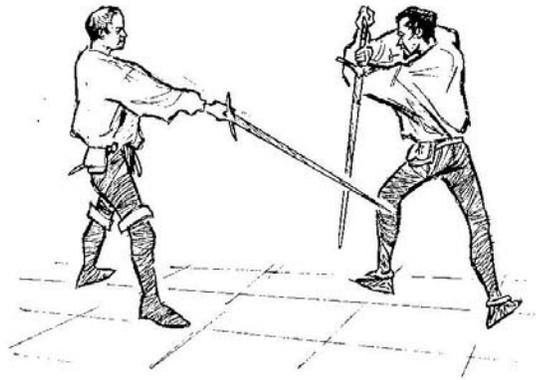
En las siguientes ilustraciones, que forman parte de la secuencia de este estilo, podemos observar algunas posturas, ataques y defensas.

⁵⁰ Imagen tomada de http://wiktenauer.com/wiki/File:Cod.icon._394a_3r.jpg Visto 1 de marzo de 2016

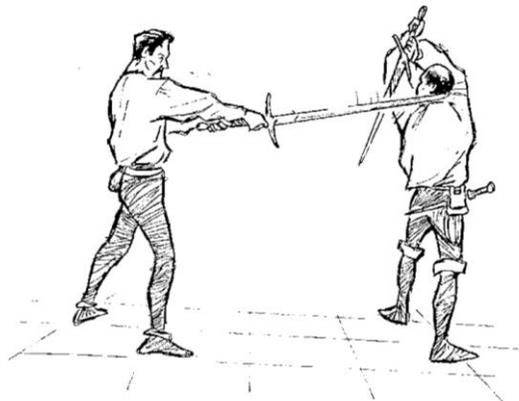
⁵¹ Duckling Keith & Waller John, op. cit., p.53.



52



53



54

⁵² Ibid., p.64.

⁵³ Ibid., p.57.

⁵⁴ Ibid., p.58.

En el siguiente enlace, podemos observar la escena “Ñaque” de la *Tercera Noche de Combate*, espectáculo de la EMCE, con este estilo: <https://youtu.be/VgESVawRVdl> (visto 10 de enero de 2016).

3.2 Espada y escudo

Armas referentes al siglo XVI con nombre inglés Single-handed Sword y Buckler.

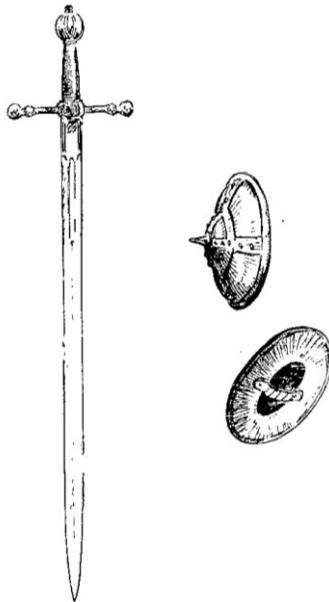


Fig. 32 The sword and buckler. 55

Carriage



56

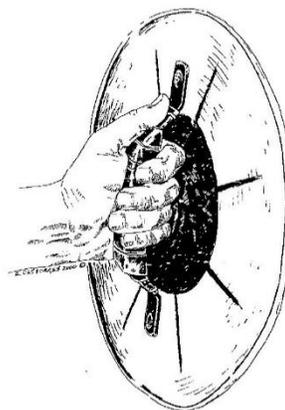
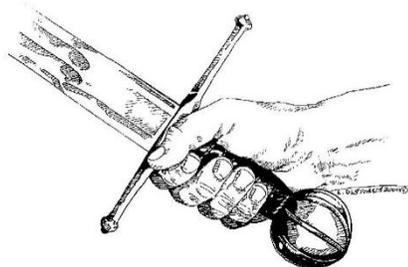
En la ilustración de la izquierda, Waller nos muestra los dibujos de la espada inglesa y el escudo llamado buckler. En la imagen de la derecha nos muestran la forma en que se llevaban.

En la siguiente imagen, Waller nos muestra el agarre adecuado de las armas.

⁵⁵ Ibid., p.85.

⁵⁶ Ibid., p.87.

Grip



57

Históricamente encontramos las siguientes imágenes tomadas de la página “The European Historical Combat Guild”⁵⁸ donde se muestra, en la primera, las dos caras de un buckler que data del año 1500 DC, de la colección del Museo de Cluny en París. Y en la segunda, el estilo de pelea con los restos de un buckler que data entre el siglo XIII y el XVII. La ilustración es de aproximadamente el año 1300 por un ilustrador anónimo, proporcionada por la Asociación Gubernamental Dordrecht Ondergronds⁵⁹



60

⁵⁷ Ibid., pp.89, 89.

⁵⁸ The European Historical Combat Guild en: <https://www.facebook.com/europeanhistorical.combatguild/> Visto 28 de diciembre de 2015.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ The European Historical Combat Guild en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153700097442557&set=pcb.1280691841956540&type=3&theater> Visto 28 de diciembre de 2015.

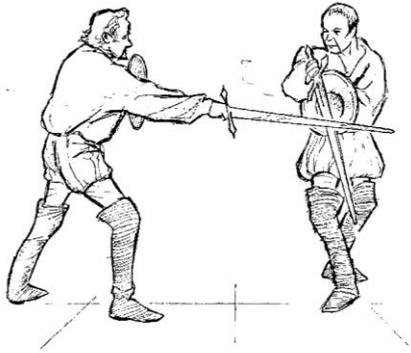


61

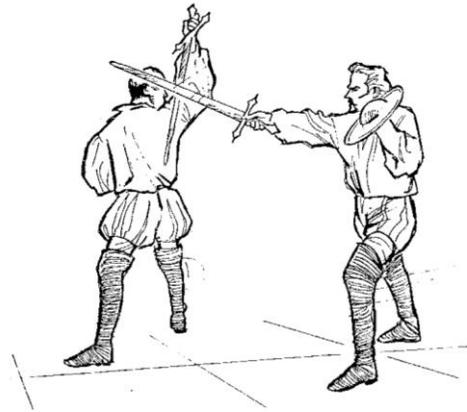
Al igual que el estilo de Espada y Daga, se manejan dos armas: Espada y Escudo, una para cada mano. Por lo que se utilizarán las piernas y los hombros para desequilibrar al oponente, además de golpes con el pomo de la espada, que es la parte final redonda de la empuñadura, o con el escudo.

En las siguientes ilustraciones, que forman parte de la secuencia de este estilo, podemos observar algunas posturas, ataques y defensas.

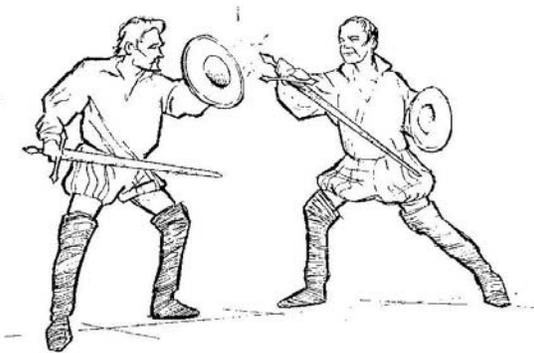
⁶¹ The European Historical Combat Guild en: <https://www.facebook.com/DordrechtOndergronds/photos/a.349562565157896.79318.349536165160536/784412398339575/?type=3&theater> Visto 28 de diciembre de 2015.



62



63



64

⁶² Duckling Keith & Waller John, op. cit., p.91.

⁶³ Ibid., p.94.

⁶⁴ Ibid., p.96.

3.3 Cuerpo a cuerpo

En este estilo, se pueden utilizar las diversas técnicas de pelea desde las artes marciales, lucha grecorromana, box, etcétera. Así como la combinación de todas ellas.

La elección del estilo tendrá que ver con la época y las necesidades de la obra en que se encuentre el Combate Escénico, pues el combate cuerpo a cuerpo data desde la aparición del hombre mismo.

Por ejemplo, la Biblioteca Nacional de España nos ofrece estas imágenes del siglo XVII que muestran una pelea cuerpo a cuerpo. Éstas fueron tomadas de la “Academia del admirable arte de la lucha”⁶⁵ de Nicolaes Petter, que es una manual de artes marciales publicado en 1674 en Amsterdam.



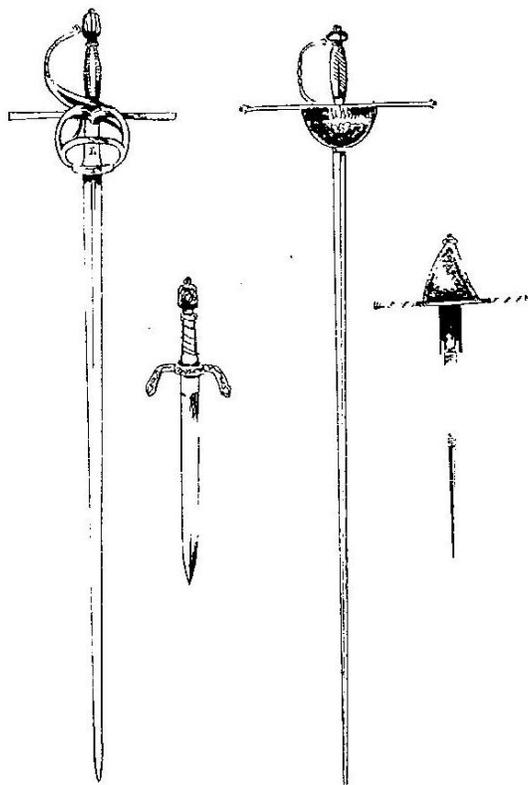
66

⁶⁵ Título original en holandés: Klare Onderrictinge der Voortreffelijcke Worstel Konst. Se puede consultar la obra completa en Biblioteca Digital Hispánica en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013049> Visto 28 de diciembre de 2015.

⁶⁶ Imágenes compartidas de la Biblioteca Nacional de España en The European Historical Combat Guild en: <https://www.facebook.com/bne/photos/a.10153338649453402.1073742200.35622383401/10153338649583402/?type=3&theater> Visto 28 de diciembre de 2015.

3.4 Espada (Rapier) y Daga

Estilo con armas referentes al siglo XVI y XVII en Inglaterra y diversos territorios de Europa. Waller nos muestra, en la siguiente ilustración, cómo fue la evolución en cuanto al tamaño y diseño de dichas armas. Del lado izquierdo el Rapier y la Daga del siglo XVI a diferencia del Rapier y Daga de la derecha del siglo XVII.

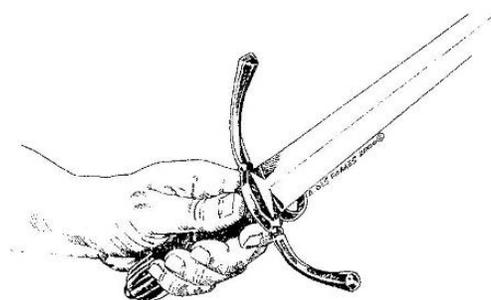
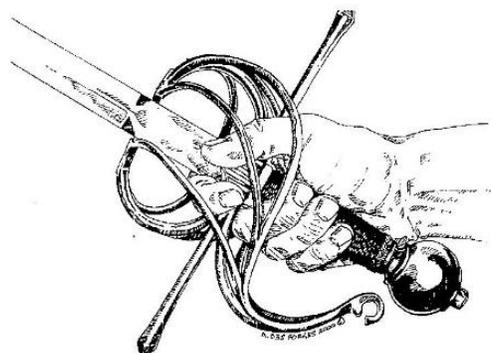


67

En esta ilustración se observa el agarre adecuado de las armas, del Rapier en la superior y de la daga en la inferior.

⁶⁷ Duckling Keith & Waller John, op. cit., p.101.

Grip



68

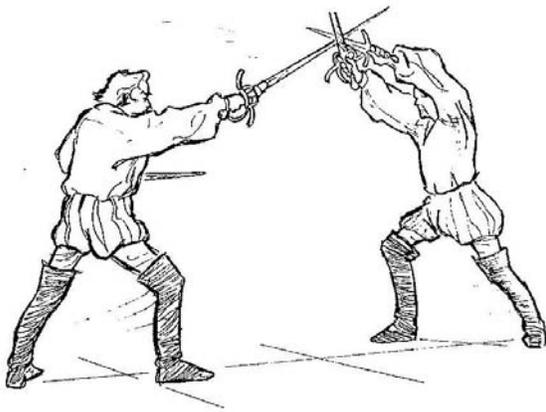
Este estilo se pelea con doble arma, por lo que cada mano-brazo atiende a cada arma y además se utilizan las piernas para patear y los hombros para desplazar al oponente.

En las ilustraciones, que forman parte de la secuencia de este estilo, podemos observar algunas posturas, ataques y defensas.

⁶⁸ Ibid., p.104.



69



70



71

⁶⁹ Ibid., p.116.

⁷⁰ Ibid., p.119.

⁷¹ Ibid., p.137.

La siguiente foto está tomada de la página Shakerpeare's Globe⁷² de la obra Romeo y Julieta, donde se aplica este estilo de combate.



73

En el link: <https://www.youtube.com/watch?v=sR9TM-rdIZM&feature=youtu.be> (visto 5 de octubre de 2015), se muestra un combate con espada y daga, realizado en la Segunda Noche de Combate, evento organizado por la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE) y ejecutado por los maestros de dicha escuela Ramón Cadaval y Américo del Río en el Teatro Juan Ruíz de Alarcón del Centro Cultural Universitario.

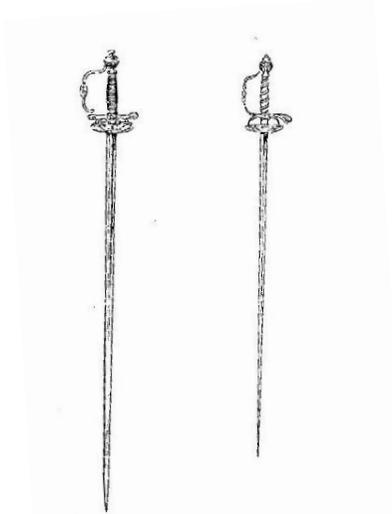
3.5 Florete⁷⁴

Estilo de espada referente al siglo XVII donde se muestra la transformación del Rapier a la Espada corta del siglo XVIII. En la ilustración de la izquierda se observa dicha modificación. En la ilustración de la derecha el agarre de dicha espada.

⁷² Shakespeare's Globe en: <https://www.facebook.com/ShakespearesGlobe/> Visto 21 de junio de 2015.

⁷³ Shakespeare's Globe en: <https://www.facebook.com/ShakespearesGlobe/photos/pb.23565920773.-2207520000.1442981110./10153270096135774/?type=3&theater> Visto 3 de septiembre de 2015.

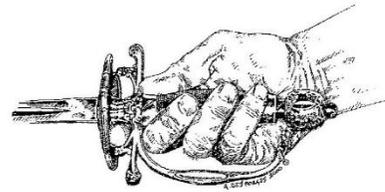
⁷⁴ Cabe aclarar que el estilo es Smallsword, Espada corta, pero la EMCE lo entrena con florete.



The transition rapier, left, and smallsword, right.

75

Grip



76

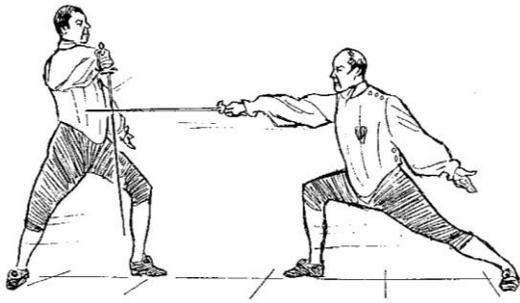
En este estilo se utiliza la espada en una mano y el otro brazo se utiliza para equilibrar las posiciones de ataque y defensa. También se usa para golpear, desequilibrar o inmovilizar al oponente.

Así como el estilo anterior, el objetivo es penetrar con la punta el cuerpo del oponente, por lo que los ataques serán dirigidos hacia los órganos vitales. Existen ocho posiciones de defensa que cubren el nivel bajo, medio y alto, defendiendo así las piernas, cadera-tronco y cabeza, respectivamente.

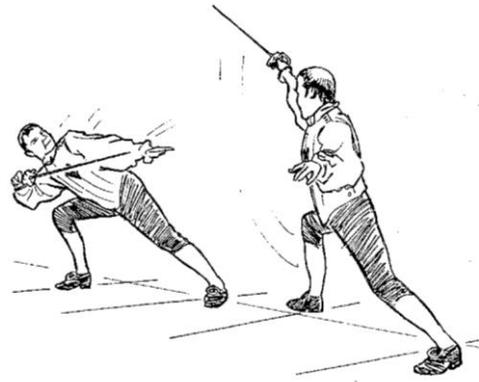
En las siguientes ilustraciones, que forman parte de la secuencia de este estilo, podemos observar algunas posturas, ataques y defensas.

⁷⁵ Duckling Keith & Waller John, op. cit., p.138.

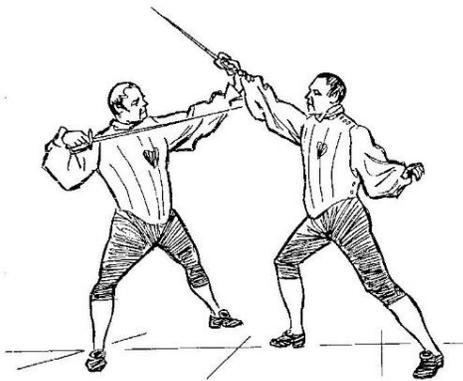
⁷⁶ Ibid., p.141.



77



78



79

⁷⁷ Ibid., p.149.

⁷⁸ Ibid., p.153.

⁷⁹ Ibid., p.175.

En el siguiente enlace observamos una animación referente a este estilo, tomada de la página “European Historical Combat Guild”⁸⁰:

<https://www.facebook.com/bnpolona/videos/716121675184372/?theater> (visto 27 de diciembre de 2015).

En el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=uoySwwWNOMk&feature=youtu.be> (visto 5 de octubre de 2015), se muestra un combate con florete, realizado en la obra de teatro “Touché o la erótica del combate”, ejecutado por los maestros Miguel Ángel Barrera y Américo del Río, en el Teatro Julio Castillo del centro Cultural del Bosque en el año 2007.

3.6 Sable

Espada referente al siglo XVIII, específicamente en la caballería europea que se extendió a diferentes territorios occidentales, incluso América.

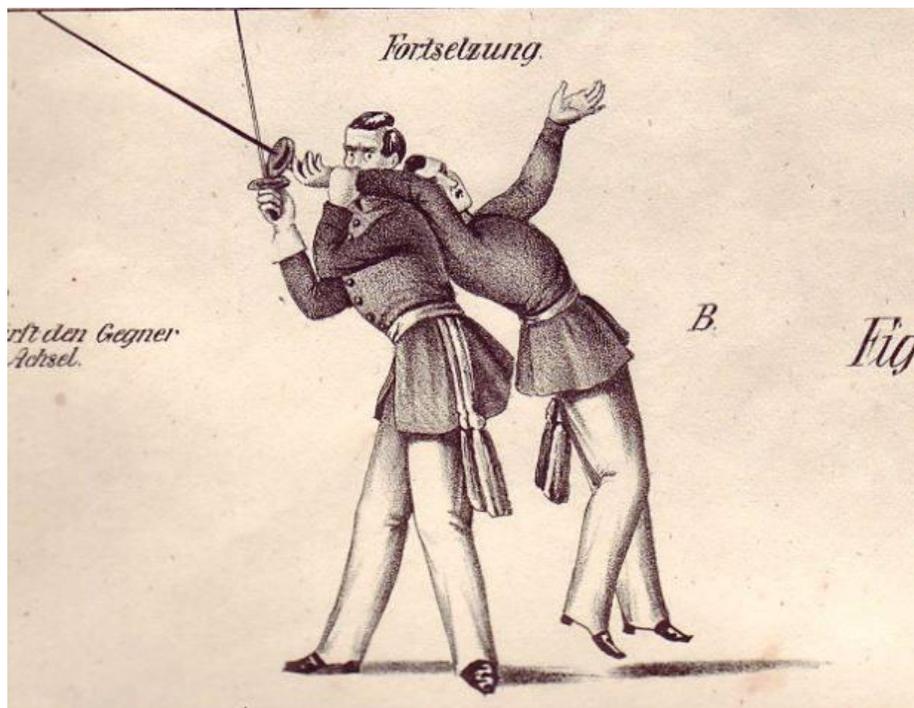
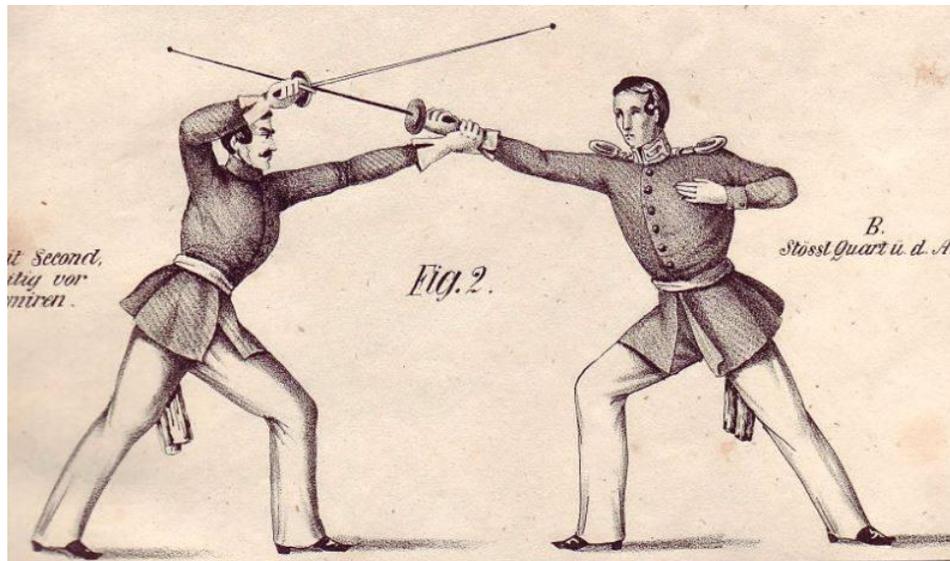
Era un estilo militar diseñado para cortar extremidades del oponente además de atravesar órganos vitales, en donde se peleaba con el arma a una mano y la otra atrás, ya que el ataque era de dos formas: a caballo con el arma hacia enfrente, lista para cortar el cuello de los oponentes de infantería que iban a pie, o cuerpo a cuerpo, con el arma por enfrente y la otra mano atrás para evitar ser cercenada. Por su diseño eran peleas muy rápidas y efectivas.

Al igual que el estilo anterior, existen ocho posiciones de defensa que cubren el nivel bajo, medio y alto, defendiendo así las piernas, cadera-tronco y cabeza, respectivamente.

En la página de la “European Historical Combat Guild”⁸¹ encontramos las ilustraciones siguientes que describen algunos agarres y desarmes que datan del siglo XIX en duelos reales y concursos, donde se menciona al Coronel Thomas y al General mexicano Bragamonte en la década de 1870, aunque las ilustraciones muestran como arma el florete.

⁸⁰ The European Historical Comabat Guild en: <https://www.facebook.com/europeanhistorical.combatguild/>
Visto 30 de diciembre de 2015.

⁸¹ The European Historical Comabat Guild en: <https://www.facebook.com/europeanhistorical.combatguild/>
Visto 30 de diciembre de 2015.

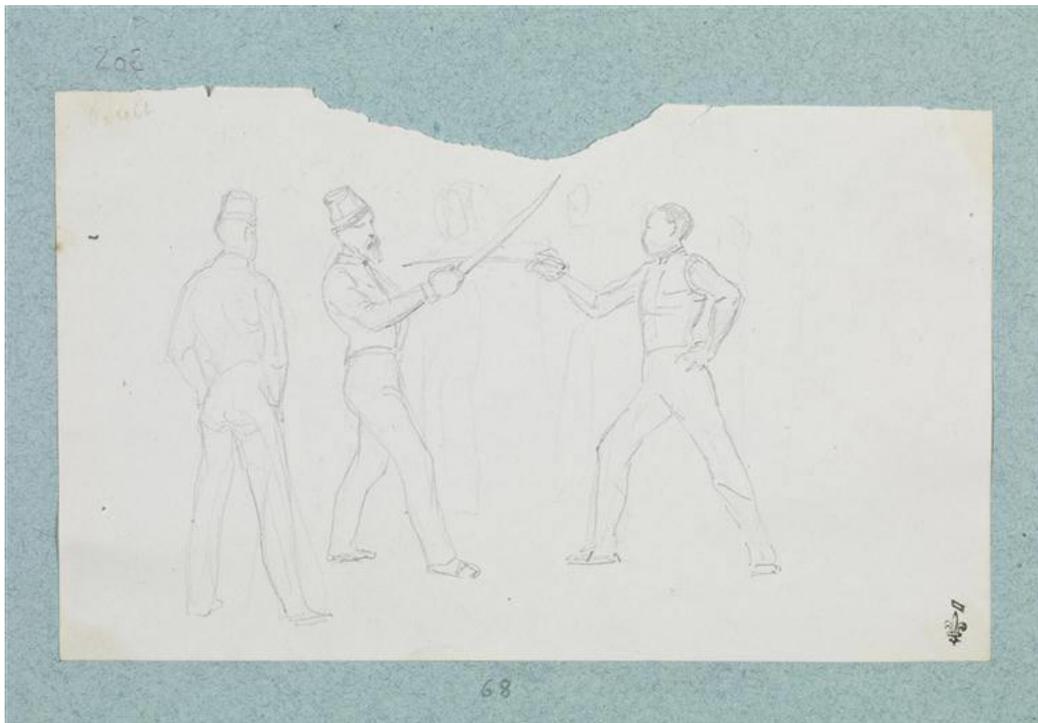


82

⁸² Imágenes compartidas en The European Historical Combat Guild por Self-Defence for Gentlemen and Ladies en:

<https://www.facebook.com/SelfDefenseforGentlemenandLadies/photos/pcb.1093312460701821/1093310594035341/?type=3&theater> Visto 30 de diciembre de 2015

En la misma página encontramos la siguiente ilustración histórica que muestra el entrenamiento de Sable francés en un campo militar de Algeria en 1841.



En la obra *Hamlet o de cómo empezó a no ser Hamlet*, bajo la dirección de Raymundo pastor, observamos un combate con Sables, ejecutado por el maestro Miguel Ángel Barrera y el actor Mario Corona, que podemos ver en el siguiente enlace: <https://youtu.be/cNKq5lQpxos> (visto 21 de enero de 2016).

3.7 Bastón

Aunque es un estilo occidental es muy parecido al oriental en el que, históricamente, se peleaba con varas de bambú y servía para defenderse en los antiguos sembradíos de arroz. El combate con bastones lo encontramos en diversas culturas, desde las primitivas, los griegos y romanos con variantes en el uso de lanzas con los mismos principios del bastón como defensa o ataque, el medioevo, en los nobles

⁸³ Imagen de Matt Galas para The HEMA Aliance compartida en The European Historical Combat Guild en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153700068407557&set=gm.1280678141957910&type=3&theater> Visto 30 de diciembre de 2015.

franceses del siglo XIX como medio de defensa para protegerse de forajidos y hasta la actualidad, como un arte marcial francés llamado cannet de combat. Un ejemplo claro de este estilo es el llamado Quarter-staff o Lanza larga, una variante medieval inglesa del bastón. En la imagen siguiente, tomada de *Old English sports, pastimes and customs*, se observa este estilo.



QUARTER-STAFF.

84

En el siguiente link encontramos un combate con este estilo de pelea entre Robin Hood y “el pequeño” Juan, de la serie inglesa Robin de Sherwood interpretado por los actores Michael Praed y Clive Mantle, del minuto 27:00 al 28:22: <https://www.youtube.com/watch?v=XZOUd5j95rI> (visto 27 de diciembre de 2015).

En el Combate Escénico, este estilo puede ser utilizado para diversas propuestas de época o elementos utilizados de manera cotidiana que de repente se convierten en un arma, por ejemplo una escoba a la que se le quita el cepillo y entonces se

⁸⁴ Ditchfield, M.A., “Old English sports, pastimes and customs”, Methuen and Co., London, 1891, p.55

convierte en un bastón para pelea. También se ve en este estilo una variante de dos bastones cortos para usarse uno en cada mano, haciendo referencia a las peleas con bastones filipinos.

3.8 Cuchillo

El cuchillo es un utensilio y arma que data desde el hombre primitivo. Es un arma corta, por lo que necesita una distancia muy cercana para dañar al oponente, por lo mismo se usan movimientos muy rápidos.

Este estilo puede ser usado en la escenificación de cualquier época en la historia del hombre, con modificaciones en el diseño del arma según la región, por ejemplo como Daga o como Navaja.

La siguiente imagen tomada de la página “European Historical Combat Guild”⁸⁵ donde Matt Galas en “The HEMA Aliance” proporciona uno de los pocos ejemplos históricos encontrado en un manual medieval donde podemos observar el uso de la Daga en posición para cortar.



Matt Galas
Follio 75 r de manuscrito cl23842
(Donaueschingen Codex)
En la colección del Museo de Cluny
en París.
Alemania, DC. 1490-1500.⁸⁶

⁸⁵ The European Historical Combat Guild en: <https://www.facebook.com/europeanhistorical.combatguild/>
Visto 30 de diciembre 2015.

⁸⁶ Imagen compartida en The European Historical Combat Guild por Matt Galas en:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153700044487557&set=gm.1280673691958355&type=3&theater>
Visto 27 de diciembre de 2015.

Existen diversos ejemplos de peleas escénicas con esta arma. En el siguiente link encontramos un combate con estilo cuchillo en la película “The hunted” con los actores Tommy Lee Jones y Benicio del Toro, del segundo 0:33 al minuto 4:03: <https://www.youtube.com/watch?v=czS3y5zIVt0> (visto 25 de diciembre de 2015).

3.9 Combinación de estilos

Al dominar los estilos mencionados y el sistema metodológico de Waller, el siguiente nivel son los combates entre diferentes estilos, donde el conocimiento de las distancias, velocidades y pesos específicos de cada arma, permiten combates interesantes al combinarlos.

Un buen ejemplo de la combinación de estilos lo encontramos en el duelo final de la película “Rob Roy” con los actores Liam Neeson y John Hurt en el enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=27M5KWI_q50 (visto 3 de enero de 2016).

También cabe la posibilidad de integrar elementos como armas, por ejemplo en el siglo de oro se utilizaba la capa como un arma en las peleas.

En el enlace: <http://youtu.be/YFAo4IriM6w> (visto 2 de diciembre de 2015) se muestra un combate con florete y capa realizado en la obra “Corcovilla a capa y espada” ejecutado por los actores José Catrip y Fabián Varona en las XXX Jornadas Alarconianas en Taxco Guerrero, en el año 2013.

4. Técnica de entrenamiento personal

“El entrenamiento del actor poco a poco se va transformando. En un inicio significa la adquisición de disciplina, es una introducción al mundo del teatro, pero posteriormente en el training para el actor significará su independencia, un complejo de herramientas, con una técnica y un sentido espiritual que utilizará cada vez que se encuentre en proceso creativo.”

Eugenio Barba

Mi entrenamiento actoral inicia con el Maestro Lech Hellwig Górzynsky (QEPD) al inscribirme a la materia de actuación I y II en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, donde nos enseñó una forma de consciencia corporal en función de la escena, por la línea metodológica de Jerzy Grotowski, en la cual encuentras tus propios límites y el reto es superar día con día estas barreras que nos atan y obstaculizan fluir hacia una verdad escénica. En el transcurso de la carrera, encontré otras metodologías, algunas funcionales y complementarias como las de los Maestros Gustavo Montalván, María Navarrete, Ronaldo Monreal, Rodolfo Valencia (QEPD) y otras que le dan incluso continuidad y coherencia con la primer propuesta del maestro Lech, la del Maestro Héctor Gómez (QEPD).

Al término de la carrera, en una búsqueda de entrenamiento corporal-actoral constante, pruebo diferentes sistemas de entrenamiento con el objeto de integrarlos al actoral, como el Hata Yoga, acondicionamiento físico (con principios de danza), sin embargo, nada lograba integrar directamente a la escena, sino sólo como entrenamiento aislado que te mantiene en forma pero no aplica directamente al trabajo actoral.

A la par, fundé Cuarto Menguante Teatro, compañía independiente en el año 2004, formada con un equipo entre compañeros y cómplices de escena que trabajamos desde la escuela de teatro, encontrando el mismo lenguaje y la necesidad de decir lo mismo por medio de la escena. Dicha compañía se convirtió en un espacio de comunicación para experimentar, proponer y arriesgar en la escena, pero también de búsqueda de una línea de metodología, entrenamiento y plástica que se

conjuntara en obras que dejaran clara huella de nuestra propuesta de trabajo en el espectador.

A finales del año 2007 inicio mis estudios en la EMCE, teniendo como primer maestro a Miguel Ángel Barrera.

En el transcurso de ocho años de entrenamiento, tuve la fortuna de tomar clase con la mayoría de los maestros y tomar dos cursos con los maestros ingleses Jonathan Waller y Kristina Soeborg en su visita a nuestro país en el año 2011, así aprendí la metodología del sistema de John Waller y los estilos que ya mencionamos en el capítulo 3. Además el Maestro Miguel Ángel Barrera, integra al entrenamiento una metodología de artes marciales, específicamente en Kung-fu, lo que me ayudó a utilizar mis antecedentes de entrenamiento de la infancia en Taekwondo, con los siguientes resultados:

Espada y daga

A finales del año 2007 por medio de un curso ofrecido por la compañía Tridente teatro en colaboración con la EMCE, a cargo del maestro Miguel Ángel Barrera, donde tengo mi primer encuentro con el sistema de Waller y tres estilos: Espada y Daga, Florete y cuerpo a cuerpo, en el nivel básico, obteniendo el resultado que se puede observar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/x4JjQ39vUbs> (visto 3 de enero de 2015).

Florete y Cuerpo a Cuerpo

En el año 2009 tomé mi primer curso del estilo Florete y Cuerpo a Cuerpo en el espacio “Arte en V”, con el maestro Miguel Ángel Barrera, con el siguiente resultado en la muestra de fin de curso, en el enlace: <https://youtu.be/GPS0mqaQhcc> (visto 3 de enero de 2015).

Posteriormente en el año 2011 tomé mi segundo curso de este estilo para el perfeccionamiento del mismo, teniendo como maestros a Miguel Ángel Barrera y Ramón Cadaval, en el espacio “Impródromo Condesa”, con el siguiente resultado, que se observa en el enlace: <https://youtu.be/nld0zBF-Ymo> (visto 3 de enero de 2015).

La aplicación directa de este estilo en el escenario, se muestra en la escena de la obra *El tejedor de Segovia* contenida en el espectáculo *Corcovilla a capa y espada* de la EMCE, presentado en las XXVI Jornadas Alarconianas en Taxco Guerrero, año 2013, peleando con la actriz Mireya González y actuando con el actor Mariano Ruíz y la actriz Zaira Concha.



Escena *El tejedor de Segovia* de la obra *Corcovilla a capa y espada* en las XXVI Jornadas Alarconianas en Taxco, Guerrero, 2013 (Fotos propiedad de la EMCE).



Escena *El tejedor de Segovia* de la obra *Corcovilla a capa y espada* en las XXVI Jornadas Alarconianas en Taxco, Guerrero, 2013 (Fotos propiedad de la EMCE).



Escena *El tejedor de Segovia* de la obra *Corcovilla a capa y espada* en las XXVI Jornadas Alarconianas en Taxco, Guerrero, 2013 (Fotos propiedad de la EMCE).



Escena *El tejedor de Segovia* de la obra *Corcovilla a capa y espada* en las XXVI Jornadas Alarconianas en Taxco, Guerrero, 2013 (Fotos propiedad de la EMCE).

Escena que se puede observar en el enlace: <https://youtu.be/3p15redAqSM> (visto 9 de enero de 2016).

Sable

Estilo que estudié en el año 2009 en el espacio multidisciplinario “Arte en V” con el maestro Miguel Ángel Barrera.

La aplicación del estilo en escena, se muestra en la obra *Novia alegre para mi muerto triste* de Nikornio Producciones, presentada en el Panteón de San Fernando, combatiendo en el año 2011 y 2012 con el actor Ernesto García y en el año 2014 con la actriz Gabriela Montiel.



Escena del espectáculo *Novia alegre para mi muerto triste* en el panteón de San Fernando, Ciudad de México, 2012.



Escena del espectáculo *Novia alegre para mi muerto triste* en el panteón de San Fernando, Ciudad de México, 2014.

Mandoble

A finales del año 2009, realicé el estudio correspondiente a este estilo en el Foro Quinto Piso con los maestros Miguel Ángel Barrera y Javier Sixtos, llegando al siguiente resultado en la muestra abierta de clase en el siguiente enlace: <https://youtu.be/zzOCrnxm3oI> (visto 30 de diciembre de 2015).

Espada y escudo

En el año 2010 estudié este estilo en el Foro Quinto Piso con los maestros Miguel Ángel Barrera y Javier Sixtos, con el siguiente resultado que se puede observar en el enlace: <https://youtu.be/yTOIfCygLRQ> (visto 2 de enero de 2016).

Posteriormente en el año 2011 tomé mi segundo curso de perfeccionamiento de estilo en el espacio Impródromo Condesa con los maestros Miguel Ángel Barrera y Ramón Cadaval, con el resultado que se observa en el siguiente enlace: <https://youtu.be/zbZWMfUOYsk> (visto 6 de enero de 2016).

La aplicación directa del estilo en escena, la podemos observar en el combate de la Sexta Noche de Combate, evento de la EMCE en el año 2014 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, combatiendo con los actores Mariano Ruiz y Esván Lemus en la escena *Danza en Verona*, adaptación de la obra *Romeo y Julieta*.



Escena *Danza en Verona* del espectáculo *Sexta Noche de Combate*, 2014 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).



Escena *Danza en Verona* del espectáculo *Sexta Noche de Combate*, 2014 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).



Escena *Danza en Verona* del espectáculo *Sexta Noche de Combate*, 2014 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).



Escena *Danza en Verona* del espectáculo *Sexta Noche de Combate*, 2014 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).

Se puede observar esta escena en el siguiente enlace: <https://youtu.be/owOgatTP24c> (visto 10 de enero de 2016).

Cuchillo

En el año 2010 solicitamos el curso específico del estilo de navaja por necesidad del montaje de la obra *Azahares y Espinas*, adaptación de *Bodas de Sangre* de Lorca a cargo de la Compañía Cuarto Menguante Teatro.



Escena de *Azahares y Espinas*, 2010 (Foto: Claudia Wega, propiedad de Cuarto Menguante Teatro).



Escena de *Azahares y Espinas*, 2010 (Foto: Claudia Wega, propiedad de Cuarto Menguante Teatro).

Escena que posteriormente se modifica y participa en la Cuarta Noche de Combate en la sala Miguel Covarrubias y el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris en el año 2011, combatiendo con el actor Miguel del Castillo.



Escena *Bodas de Sangre* del espectáculo *Cuarta Noche de Combate*, 2011 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).

Se puede observar esta escena en el siguiente enlace: <https://youtu.be/m4DAdXyuVUo> (visto 10 de enero de 2016).

Bastón

En el año 2012 hice los estudios de este estilo en el espacio “Impródromo Condesa” con los maestros Miguel Ángel Barrera y Antonio Peña. El resultado se puede observar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/biZ3BTJvOE4> (visto 4 de enero de 2016).

Combinación de estilos

Como se expuso en el capítulo 3, la combinación de estilos se logra al dominar el sistema metodológico de Waller y dichos estilos.

La aplicación de los estilos Florete y Daga, combinado con Florete y Rodela se muestran en el espectáculo *Corcovilla a capa y espada* de la EMCE en Las XXVI Jornadas Alarconianas, Taxco Guerrero, con la escena de la obra *Los favores del mundo*, combatiendo con el actor Edgar Valadez y actuando también con los actores Fabián Varona, Mariano Ruíz y el actor y maestro Antonio Peña, en el año 2013.



Escena *Los favores del mundo* de la obra *Corcovilla a capa y espada* en las XXVI Jornadas Alarconianas en Taxco, Guerrero, 2013 (Fotos propiedad de la EMCE).



Escena *Los favores del mundo* de la obra *Corcovilla a capa y espada* en las XXVI Jornadas Alarconianas en Taxco, Guerrero, 2013 (Fotos propiedad de la EMCE).

Combate que se puede observar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/Jj3kvtoTfc0> (visto 12 de enero de 2016).

Otro ejemplo, es el combate presentado en la Séptima Noche de Combate, espectáculo de la EMCE, con la escena *Numancia*, presentada en el Teatro Juan Ruíz de Alarcón y el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris”, en el año 2015, combatiendo con el actor Daniel Lemus.



Escena *Numancia* del espectáculo *Séptima Noche de Combate*, 2015 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).



Escena *Numancia* del espectáculo *Séptima Noche de Combate*, 2015 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).



Escena *Numancia* del espectáculo *Séptima Noche de Combate*, 2015 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).



Escena *Numancia* del espectáculo *Séptima Noche de Combate*, 2015 (Foto: José Jorge Carreón, propiedad de la EMCE).

Este combate se puede observar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/l9HiGMfF3Dc> (visto 21 de marzo de 2016)

El Combate Escénico me da una nueva visión de entrenamiento actoral constante, pues encuentro que dicho entrenamiento involucra todos los elementos que requiere la escena, como define Eugenio Barba: “Las tres lógicas: el actor trabaja sobre las tres lógicas fundamentales, la física, la emocional y la mental, es la unidad que permite al Bios escénico, no hay lógica dominante, se busca el equilibrio, el estar del actor en escena obedece a una unidad de estas tres lógicas”⁸⁷

La relación directa con las artes marciales en el entrenamiento, como menciona Waller⁸⁸ radica en los principios básicos de la mecánica del cuerpo (ya mencionados en el capítulo 2), además del manejo de la energía necesaria, la respiración, la concentración.

“El manejo de la energía es algo que podemos escuchar en las disciplinas corporales y aun dentro de la actuación, es un punto de partida y de arribo que se va transformando y le da cauce a un ejercicio o una puesta en escena.”⁸⁹ Barba explica de esta forma cómo la energía se utiliza y enfoca a la escena en el trabajo corporal del actor; energía que es fundamental en el entrenamiento del Combate Escénico.

Es muy importante la respiración durante el Combate Escénico, pues permite dar las pausas necesarias en la secuencia de movimientos, semejante al texto dramático donde se requiere de dichas pausas para matizar y darle el peso dramático necesario al mensaje que se está transmitiendo, de la misma forma la respiración cumple con dos funciones corporales: mantenerse tranquilo y concentrado y darle respiro, darle pausas naturales a la escena donde dos personajes o varios, se juegan la vida en una pelea.

⁸⁷ 5ta G. Lic. Teatro, “Eugenio Barba” en: <http://tactuacion.blogspot.mx/search?q=concentraci%C3%B3n%2Bmirada> Visto 20 de agosto de 2015.

⁸⁸ Ver nota al pie # 45

⁸⁹ 5ta G. Lic. Teatro, “Eugenio Barba” en: <http://tactuacion.blogspot.mx/search?q=concentraci%C3%B3n%2Bmirada> Visto 20 de agosto de 2015.

El actor debe aprender a manejar la relajación y tranquilidad en su instrumento de trabajo (el cuerpo) para poder responder a los requerimientos del personaje y específicamente en el combate que requiera la obra, lo cual también radica en que una pelea escénica sea fluida, precisa y sin accidentes.

Específicamente en el Taekwondo se trabaja el “poner la mente en blanco”, lo que es necesario como concentración en el calentamiento previo a dar función, como en el momento previo al inicio del combate en escena. En el artículo “La concentración en las artes marciales” el profesor Víctor Medrano explica:

Para poder lograr una tranquilidad, primero se necesita tener paciencia y permanecer tranquilo o como llaman poner la mente en blanco unos minutos, esto ayudará a tener confianza y a realizar cualquier actividad en un estado de concentración. En el taekwondo esta tranquilidad permanece dentro pero aparenta no estarlo, ya que al momento de estar en combate esta tranquilidad parece no existir pero en la mente está tranquilo sin alteraciones ni distracciones que lo hagan perder el control de su oponente en el combate.⁹⁰

La concentración se adquiere conforme se realizan las secuencias de pelea en el entrenamiento, con la repetición para la adecuada memorización, al inicio de forma mecánica y poco a poco de manera natural, siempre con los principios básicos mencionados en el capítulo 2, en el momento que la memoria se afianza y el cuerpo fluye como el personaje, adquiriendo los movimientos o apropiándose de ellos, lo mismo que sucede con el texto cuando el actor deja lo mecánico y surge el personaje con sus propias palabras, la concentración va de la mano en el transitar emotivo, corporal y mental del actor.

Para poder realizar una pelea escénica con esta metodología, simplemente es indispensable estar en “el aquí y el ahora”, principio básico en el trabajo del actor,

⁹⁰ Medrano, Víctor, “La concentración en las artes marciales”, La afición, Milenio, 2014 en: http://laaficion.milenio.com/firmas/maestros_del_combate_maestros_del_combate/concentracion-artes-marciales_18_364343596.html

pues si en el combate no vives el “ahora” simplemente te accidentarás o accidentarás a tu compañero. En palabras de Kristina Soeborg: “You’re death”.

Para ello, se necesita encontrar el “centro”, tanto en la pelea como en el trabajo integral de todo el personaje dentro de la historia que se cuenta en la obra. Entendiendo el término “centro”, según la definición de Eugenio Barba, como: “(...) la búsqueda de un eje que nos sostenga, es físico, se trabaja a partir de nuestro centro y de ahí surgen todas las posibilidades de movimiento. El eje también es interno (mental y emotivo) es el momento previo al entrenamiento, cuando el actor está dispuesto a iniciar su trabajo donde no cabe ningún estímulo distractor.”⁹¹ El mismo entrenamiento te permite ejercitar el “centro”, tanto en el eje físico desde el calentamiento, ejercicios de atención y técnica, como en eje interno para cada vez que se iniciará la secuencia de combate.

La relación directa que encuentro entre el entrenamiento del Combate Escénico con los principios del laboratorio de Grotowski radican en detectar tus limitaciones, en este caso físicas (elasticidad, fuerza, equilibrio, balance, memoria corporal), como de imaginación y emoción, para romperlas y superar este límite. Cada día de entrenamiento es una oportunidad para llegar más allá en tu avance personal, siempre y cuando nos despojemos de la falsedad y trabajemos hacia la verdad escénica para un combate real ficticio, con todas las medidas de seguridad pero con toda la realidad que exige una pelea donde está en juego la vida misma. En palabras de Grotowski: “La aceptación en la pobreza del teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.”⁹² En el caso que nos compete, solamente existen dos elementos: tu cuerpo y el arma, que es la extensión del cuerpo mismo, con los cuales tendrás que encontrar la verdad escénica al enfrentar a un oponente.

⁹¹ 5ta G. Lic. Teatro, “Eugenio Barba” en:

<http://tactuacion.blogspot.mx/search?q=concentraci%C3%B3n%2Bmirada> Vista 20 de agosto de 2015.

⁹² Grotowski, Jerzy. “Hacia un teatro pobre”, siglo xxi editores,1970, p.16

En mi experiencia por el paso de los años, no ha existido entrenamiento actoral más completo y funcional que el Combate Escénico y me da una visión mucho más completa respecto a lo que Grotowski propone como un entrenamiento constante para lograr una verdad escénica como un ritual y formar actores como un animal sagrado.

Lo anterior me ha permitido desarrollar una técnica de entrenamiento que me mantiene presente en la escena, pues como define Eugenio Barba este término: “Técnica: la adquisición de una disciplina corporal que le permita al actor desarrollar una presencia escénica, fortalecer su cuerpo y su interior, así como estructurar su mente.”⁹³

Eugenio Barba⁹⁴ señala que los principios básicos del trabajo actoral los encontramos en el origen de las disciplinas artísticas de cualquier cultura, es una constante. En el manejo, de los opuestos, del equilibrio, la partitura, la transición son puntos de encuentro entre el trabajo de Stanislavski, Meyerhold, Chejov, la danza Butoh, el No y las distintas danzas hindúes. Principios que van implícitos en el entrenamiento del Combate Escénico.

Los resultados que he obtenido a partir del entrenamiento se reflejan en cada trabajo escénico, en el control y manejo de mi cuerpo, en la forma de proyectar mi energía, en habitar la escena en el presente, en los movimientos desde el centro de mi instrumento de trabajo, en un equilibrio de cuerpo, energía y mente.

Además he integrado el aprendizaje de éstas técnicas a la escena en la Compañía Cuarto Menguante Teatro, desde la elección de obras, como la elaboración más minuciosa de escenas donde interviene el Combate Escénico.

Mi entrenamiento en la EMCE me ha dado la valiosa experiencia de participar como “actor-combatiente” en la Cuarta, Sexta, Séptima y Octava *Noche de Combate*, así como en *Corcovilla a Capa y Espada*. Actualmente sigo mi entrenamiento en la EMCE aprendiendo y desarrollando el sistema de Waller.

⁹³ 5ta G. Lic. Teatro, “Eugenio Barba” en: <http://tactuacion.blogspot.mx/search?q=concentraci%C3%B3n%2Bmirada> Vista 20 de agosto de 2015.

⁹⁴ Idem.

Conclusión

El maestro Gustavo Montalván reflexiona sobre las posibilidades de la formación multidisciplinaria y sus resultados:

La posibilidad de fusionar otras artes (o la sensibilización y conocimiento de las mismas) brinda a los actores la posibilidad (sic) de desarrollar cualquier proyecto, sin importar el género o espectáculo. Digamos que la formación multidisciplinaria amplía las posibilidades creadoras de los futuros egresados de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro como profesionales de teatro, otorgándoles herramientas para llevar a cabo proyectos personales y colectivos en el área de actuación. Entre más conocimientos y mayores posibilidades corporales tenga el actor, obtendrá más resultados benéficos para su desarrollo individual (...) ⁹⁵

Referente a ello, tuve la fortuna de encontrar no solamente una fusión entre varias artes, sino el arte del Combate Escénico dentro del arte teatral, pues éste logra ser una especialidad del Teatro mismo.

El venturoso encuentro con el sistema de John Waller, las clases con los maestros Jonathan Waller y Kristina Soeborg, y especialmente la técnica de entrenamiento aprendida con el maestro Miguel Ángel Barrera y los maestros que conforman la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE), fueron un parteaguas al darme una nueva visión, no solamente en mi vida personal, de disciplina, respeto y honor, sino también en mi vida actuarial como entrenamiento integral de cuerpo, energía y mente que desarrolla “el aquí y el ahora”. Aunado al gozo infinito del juego escénico, el poder interpretar personajes épicos, guerreros históricos, héroes legendarios, con toda la verdad ficticia requerida en cada historia, en cada obra, en cada oportunidad de expresión escénica.

El asimilar dichos conocimientos y adoptar una técnica de entrenamiento actuarial constante, donde cada día es un reto al perfeccionamiento, me remite a las palabras

⁹⁵ Montalván Rodríguez, Gustavo, El trabajo del actor y su expresión corporal, en Hellwig-Górzynski Lech, “Máscara vs Rostro. Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM”, Universidad Nacional Autónoma de México, Texere Editores, Ciudad de México, 2009, p.145.

que analicé y entendí gracias a las clases del maestro Lech Hellwing (QEPD) y que más me conmueven desde que inicié mi proceso teatral, las palabras del maestro Jerzy Grotowski:

¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz virtual, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y Carites.⁹⁶

Finalmente, el actor necesita de muchas especialidades para el mejor desempeño en la escena.

Dependiendo de la obra que se trabaje es el requerimiento de dichas especialidades, por ejemplo, en algunas obras el actor necesitará cantar, en otras obras tendrá que bailar o manejar un títere. Mientras más herramientas tenga el actor mejor será su desempeño.

Pero cuando en una obra, independientemente del género y época, se requieran peleas con o sin armas, pero con toda la veracidad para provocar la catarsis en el público y a la par con todas las medidas de seguridad en sus ejecutantes, es la oportunidad que encuentra el continuo entrenamiento de la especialización: el maravilloso mundo del Combate Escénico.

⁹⁶ Grotowski, Jerzy. Op.cit., p.16