



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

T E S I S

**La Consciencia de los Métodos de Actuación Teatral en los Procesos de
Formación del Actor Universitario**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Arte Dramático

Presenta:
Edgar Huitrón Martínez

Asesor:
Licenciado en Arte Dramático Adalberto Téllez Gutiérrez

Toluca, Estado de México, 2023

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. La metodología en el proceso formativo del actor teatral	3
1.1 El actor verosímil. Propuesta formativa de Stanislavski	10
1.2 El actor de la convención consciente. Propuesta formativa de Meyerhold	16
1.3 El actor total. La propuesta formativa de Jerzy Grotowski	21
1.4 Antropología teatral. Propuesta para el desarrollo del actor por Eugenio Barba	26
1.5 El <i>Training</i>	27
Reflexiones del capítulo 1	29
Capítulo 2. La asimilación de la herencia metodológica de la actuación teatral en el estudiante universitario	34
2.1 Contextualización del plan de estudios de la Licenciatura en Arte Dramático de la generación 1997- 2002	38
2.1.1 Comunidad Profesional de Aprendizaje	43
2.1.2 El rescate de pensamiento del aspirante a discípulo para la trascendencia teatral	44
2.1.3 La práctica del reconocimiento del maestro - gurú	46
2.2 Del ente pre expresivo al actor del realismo. La herencia de Jesús Angulo	48
2.2.1 El proceso pre expresivo del actor	51
2.3 Principios del actor verosímil en la nomenclatura de Jesús Angulo	59
2.3.1 Improvisación	60
2.3.2 De la primera a la tercera persona	61
2.3.3 Aquí/Ahora	62

2.3.4 Fe y sentido de verdad	63
2.3.5 Progresión	64
2.3.6 Tono	65
2.4 Puesta en Escena de Estilo Realista	67
2.4.1 Las dimensiones del carácter	69
2.4.2 Conducta o forma permanente de accionar y reaccionar	70
2.4.3 Relaciones de personajes	72
2.4.4 Antecedentes más objetivos más carácter	73
2.4.5 Los lenguajes del actor	75
2.4.6 Drama: La mutación actoral	76
Reflexiones del capítulo 2	77
Capítulo 3. La estilística como instrumento para forjar el método del actor	81
3.1 Del actor de la codificación consciente al actor <i>Performer</i> . La herencia de Esvón Gamaliel	85
3.2 Los principios del actor <i>Performer</i> en la nomenclatura de Esvón Gamaliel	92
3.2.1 La biomecánica	92
3.2.2 Máscara	96
3.2.3 La escala de valores	97
3.3 Los conceptos que potencian al actor <i>Performer</i>	98
3.3.1 <i>Training</i>	104
Conclusiones	106
Referencias bibliográficas	111

Introducción

Este trabajo es resultado de un proceso reflexivo de auto análisis, de estudio e investigación basado en experiencias, donde se exponen hechos relevantes y útiles de la práctica teatral, teniendo como fuente de información principal la vivencia adquirida en el ámbito académico y profesional, desde un enfoque objetivo validado con referencias bibliográficas y fuentes de información como argumentación que refuerzan lo escrito, ofreciendo una alternativa viable para lograr conclusiones precisas y fundamentadas.

Se ha elegido este modo de trabajo escrito por razones de precisión metodológica para la mejor exposición de la práctica teatral, y también, como registro histórico de hechos importantes en la vida profesional de un egresado de la carrera de Arte Dramático, hoy Artes Teatrales de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx, ya que en un sentido académico, este ejercicio de escritura refuerza los conocimientos adquiridos en dicha licenciatura, la cual se enfoca al proceso de formación del actor teatral bajo diversas técnicas de actuación.

La necesidad de hablar sobre la metodología adquirida durante los procesos de formación universitaria surge de la inquietud por precisar sistemáticamente la escuela adquirida que, a modo de herencia, nos marca en la manera en cómo practicamos el oficio del teatro.

Además de plantear la importancia de que los estudiantes de actuación concreten, lo más pronto posible, en su proceso formativo, la conciencia metodológica que consolide su propuesta como profesional del teatro para responder de mejor forma a las condiciones que exige nuestra profesión en nuestro contexto.

Nuestro compromiso es dar seguimiento al fenómeno de la formación actoral teatral en nuestra entidad; este compromiso surge de la necesidad por hacer una aportación teórica reflexiva, urgente y probablemente distinta al común de la establecida en el ámbito académico actual.

Las características de este trabajo se basan en las teorías de lo que podemos identificar como 'línea sanguínea directa de los métodos de actuación', afirmación de la que hacemos uso en este escrito tomando en cuenta a los investigadores que

se ubican como directores, pedagogos teatrales más influyentes del siglo XX y XXI. La llamada “línea sanguínea directa de los métodos de actuación” se va vinculando de forma progresiva con Constantin Sergüevich Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Emilievic Meyerhold (1874-1940), Jerzy Grotowski (1933-1999) y Eugenio Barba (1936-), los cuales, además de ser referencia constante en las carreras de teatro, conforman líneas de investigación en el trabajo del desarrollo del actor de teatro hasta hoy día.

Las diversas fuentes teóricas que se exponen en este trabajo se aplican de acuerdo al funcionamiento de la línea del plan de estudios de la carrera de Arte Dramático de 1997 al 2002 (como vivencia ejemplar) en los diferentes planteamientos que exigía el desarrollo de las materias de actuación.

Capítulo 1. La metodología en el proceso formativo del actor teatral

¿No es el actor “santificado” un sueño?
El camino a la santidad no está abierto para todos.
Sólo algunos elegidos pueden seguirlo.
- Jerzy Grotowski.

¿Existe un perfil idóneo para un aspirante a actor de teatro que desea formarse a nivel universitario?

Se sabe que el perfil de estudiante a un nivel superior, depende del enfoque del perfil de egreso que promueve cada Universidad o dependencia que se responsabiliza de la formación del actor teatral, dichos enfoques responden a necesidades particulares que generan versiones distintas en los perfiles. Sin un acuerdo nacional preciso sobre la formación del actor a nivel superior, la situación se hace más compleja.

Hoy día en la ciudad de Toluca, las instituciones que ofertan licenciaturas para la formación del ejecutante escénico someten el perfil del estudiante, a una generalidad, de acuerdo a sus propias necesidades político- administrativas, de esa forma van modelando las carreras que ofrecen en su sistema de formación.

La generalidad contempla una convocatoria abierta, llamada perfil “único”. Dicho perfil permite a todos los aspirantes de cualquier área de conocimiento, que deseen ingresar a este tipo de carreras la posibilidad de realizar una evaluación general, con pocas variantes de adecuación para cada caso, y así acceder a la institución de su predilección.

Esta política obliga a algunas escuelas que imparten carreras de teatro a aplicar evaluaciones extras a los aspirantes con este enfoque, en estos casos cada plantel proyecta una selección de estudiantes, de ciertas habilidades especiales, según el criterio de cada academia.

Este escrito se construye desde los enfoques formativos de algunos investigadores, docentes, directores de teatro considerados los más importantes en la formación del actor en un sentido universal, la idea principal en este capítulo es la de apreciar un perfil ideal de estudiante que se disponga a formarse a un nivel superior, partiendo de la idea de que las propuestas de formación que aquí se exponen, son en un sentido, la herencia básica más concreta de la aspiración de un

actor universitario, sólo se tomarán en cuenta los textos obligados durante los estudios universitarios en la Facultad de Humanidades de la UAEM desde 1996 hasta ahora. Esta fecha responde a la vivencia y apreciación de quien escribe este trabajo, como estudiante de Arte Dramático (1996- 2002), hoy Artes Teatrales, y después como profesional hasta el día de hoy. Este trabajo se considera de interés para los estudiantes y/o profesionales en la formación universitaria, sirva este documento para la reflexión sobre los temas que se aquí se exponen.

Los materiales bibliográficos que se consideran en el presente trabajo son esenciales para comprender las técnicas del actor desde la globalidad. Entre todos estos materiales existentes en el mercado editorial hay textos que son básicos, que pueden estudiarse a profundidad para especializarse en la práctica del teatro. Ahora bien, los libros que aquí aparecen son para el actor, pocos en comparación de todas las demás teorías que intervienen en el fenómeno de estudio del Teatro. Con esto se pretende decir: que no son suficientes, el estudio del actor es constante e inagotable, pero sí son textos que anclan el bagaje teórico, manifiestos, resultado de investigaciones que podrían considerarse como propiciadores de los principales géneros en la actuación y que prácticamente, sea el camino de actuación que se tome, se regresa a estos textos originarios en cualquier propuesta nueva del actor contemporáneo.

Los textos que se destacan como principales fuentes son, los que fueron realizados por maestros investigadores de actuación que consolidaron una propuesta de método, los cuales influyeron de manera contundente en la actividad teatral en el mundo y que tuvieron gran relevancia en los estudios universitarios en México, *El actor se prepara*, traducción en México de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, *La creación del personaje* o *El trabajo del actor sobre su papel*, *Mi vida en el arte* de Constantin Stanislavski, *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, *Las islas flotantes*, y *Diccionario de la antropología teatral* de Eugenio Barba / Nicola Savarese.

En este punto es importante precisar los siguientes aspectos a modo de contextualización de este escrito:

Como se menciona al principio de este capítulo, los ejemplos y la argumentación se desarrollan desde la perspectiva dentro del proceso de formación adquirido en la Facultad de Humanidades de la UAEM desde 1996 y la apreciación del teatro en la ciudad de Toluca hasta nuestros días.

Partiendo de esta mirada, los textos aquí citados son referencias obligada en las universidades que desarrollan la pedagogía en la formación del actor de teatro, obras que hoy día pueden consultarse más fácilmente.

El presente trabajo se basa en los principios del actor-creador, estos principios responden al pensamiento de que el ejecutante teatral es el elemento fundamental de este fenómeno, dichos principios son planteados por Constantin Sergüievich Stanislavski (1863-1938). Estos conceptos constituyen la propuesta del actor- verosímil o del actor- verdadero, considerado como primer método del actor moderno, el cual promueve el modelo del actor de teatro como el creador necesario para este oficio.

Estos principios actorales se van heredando a todo el mundo hasta llegar a México por medio de maestros de teatro, alumnos de Stanislavski, a finales de los 60's, como el japonés Seki Sano 1905-1966 o el griego Dimitrios Sarrás (1927-1983), en el momento en que el cine norteamericano de Hollywood bombardeaba con su influencia del realismo norteamericano y su propuesta del "Actor del Método", método que desarrollan las escuelas en Estados Unidos derivadas de los estudios del polaco Richard Boleslavski (1889-1937), el ruso Michael Chejov (1891-1955), del polaco Lee Strasberg (1901-1982); de los estadounidenses Estella Adler (1898-1992) y Sanford Meisner (1905-1997), y que cuenta con exponentes actores como Marlon Brandon, James Dean, James Caan, Robert Duvall, Dustin Hoffman, Al Pacino, Meryl Streep o Rober De Niro, entre otros. Exceptuando a Strasberg, todos estos maestros del teatro norteamericano fueron discípulos de Stanislavski, y Lee Strasberg usa los textos de este maestro ruso para el desarrollo de su escuela. Parfraseando a Eugenio Barba el dirá que el actor del teatro occidental no descende del mono sino de Stanislavski.

Es Stanislavski considerado el primer gran reformador del teatro del periodo moderno, él concentra sus esfuerzos para lograr una metodología eficaz, capaz de

concretar que el actor debe constituirse como un artista completo, no como un elemento sino como parte fundamental del arte teatral. Estas enseñanzas se convirtieron en los principios básicos de formación en las escuelas, de manera obligada en el teatro de nivel superior en todo el mundo.

En esta lógica surge un alumno de Stanislavski que al igual que su maestro concentra sus esfuerzos e inteligencias en continuar la evolución teatral a través del modelo de actor- creador y con la necesidad de preparar al ejecutante escénico para afrontar los retos que suponen las vanguardias en el arte dramático, manifestaciones que devendrían del ir más allá del estilo realista, en contra de varios conceptos y/o sistemas que se institucionalizan en la modernidad y se perciben en el deterioro y la represión del individuo como la cosificación, la alienación, la enajenación del ser humano al servicio del capitalismo.

Este reformador del teatro es Vsevolod Emilievic Meyerhold (1874-1940). Actor, director, escenógrafo, docente e investigador teatral. Él propone el concepto del actor como codificador consciente del espectáculo escénico, este teórico es quien precisa los conceptos de laboratorio, codificación o estilización teatro revolucionario y el de biomecánica (considerada su más famosa aportación), sus líneas de investigación lo llevan a formular una serie de ejercicios por medio de los cuales conviven los conceptos del teatro tradicional-formal (sugerido por Denis Diderot y los formalistas rusos); y la sustancia de los planteamientos de Stanislavski, como la verdad escénica, la ética, las acciones físicas, entre otras y los elementos explorados en su laboratorio, encaminados en el logro del convivio de las diversas técnicas en beneficio del actor en la plástica teatral.

La problemática es que Meyerhold no creó un manual o una teoría a la forma de Stanislavski, de dicho investigador se tiene poco material escrito, solo transmisión práctica por algunos alumnos suyos, y videos que dan referencia de sus trabajos. Aunque es poco estudiado en las escuelas, en este trabajo se considera pieza transicional indispensable para la comprensión de las propuestas del actor-total que vendrán con Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba.

Si bien, Meyerhold no fue maestro directo de Jerzy Grotowski (1933- 1999), este último es quien dedica sus estudios a la comprensión de la propuesta de

Meyerhold, además de ser influenciado por las investigaciones de Craig, Vajtangov, Artaud, entre otros, y de estar fuertemente arraigado a las creencias budistas de la India; da vida a su propuesta del *actor total* como el *Actor Santo* en el desarrollo de su Teatro Laboratorio.

El último teórico, de este apartado fue alumno, asistente de dirección y promotor de Grotowski se está hablando del italiano Eugenio Barba (1936); el último de los herederos de esta estirpe (así llamado en la realización de este escrito, para su comprensión) de investigadores de teatro, creador de la línea y del concepto de la *Antropología Teatral* y del grupo *Odín Teatret*, congruente con el proyecto del *Teatro de las fuentes*, *Teatro Eurasiano* y la modelación de un Actor Total creando junto a Nicola Savarese el diccionario de *la antropología teatral*.

Son estas teorías con los investigadores, pedagogos, directores de teatro que han profundizado en el trabajo del actor creador, los que ayudarán, a argumentar el presente trabajo. En el desarrollo del mismo se irá precisando y complementando cada una de las propuestas de estos teatristas.

Es necesario hablar grosso modo sobre el ámbito profesional al que se integra un egresado de la universidad en la disciplina del teatro para que se comprenda la perspectiva y la importancia de la necesidad de la realización de este escrito. Una de las preguntas que se prioriza para dar continuidad a este trabajo es ¿Qué es lo que se le exige a un especialista de teatro?

Generalmente un dominio en todos los aspectos de este arte, desde la gestión y promoción de proyectos hasta la docencia en sus diversas líneas; la exigencia está en que domine todos los aspectos de este oficio, además debe contar con trayectoria, en cine y televisión, además el egresado debe ser capaz de generar investigación.

Los que se dedican al teatro deben asumir su integración a un gremio vulnerable, que tiene que validar su existencia ante las instituciones y ante un público, una forma de mantener su presencia en el ámbito profesional es por medio de la acumulación curricular, para sostener su semblante de importancia social, y así, estratégicamente, acceder a recursos públicos. Lo que espera un espectador de un

ejecutante escénico que estudió una licenciatura de teatro es: efectividad, compromiso; dominio disciplinar, interdisciplinar multidisciplinar y transdisciplinar.

Si hay un deseo por alcanzar las expectativas de nuestro contexto profesional, la propuesta sería el dominio de las mejores escuelas de teatro en el mundo. En el caso de este escrito, la proposición está encaminada al compromiso del dominio de solo una línea de trabajo sobre la formación del actor teatral, esta línea se nombra aquí como línea sanguínea o estirpe.

Usando las teorías de estos investigadores que conforma la llamada estirpe a través de los textos: *El actor se prepara* de Constantin Stanislavski, *Teoría teatral*, V.E. Meyerhold, *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski y *Las islas flotantes* de Barba; en este capítulo se pretende enlistar una serie de características que de forma visible nos ayude a comprender como puede ser un ideal de estudiante aspirante actor de nuestro tiempo, el cual tendría, bajo la perspectiva planteada, llegar a dominar las técnicas al finalizar su formación académica, obviamente, se considera el hecho de que dicho estudiante ha tomado la decisión de estudiar una carrera universitaria.

¿Por qué fundamentar desde la estirpe de Stanislavski? Hablando específicamente de la propuesta formativa stanislavskiana es necesario recordar que, su concepto de actor- verdadero, responde a una visión estructuralista en la cual el actor puede ser capaz de sostener las lógicas teatrales desde un compromiso científico, necesidades que planteaba la dramaturgia realista en el periodo moderno del teatro.

Es importante señalar que el teórico ruso daba por entendido que todo aspirante actor ya trae consigo una escuela formalista o escuela de la forma y esto lo vemos reflejado en el texto *Un actor se prepara* cuando Stanislavski escribe lo siguiente:

Llegué a mi casa, tomé un ejemplar de *Otelo*, y acomodándome en el sofá abrí el libro y empecé a leer. Escasamente había leído dos páginas cuando me saltó el deseo de actuar: a pesar de mí mismo, mis manos, brazos, piernas, la cara, los músculos, y algo dentro de mí me llevaban a moverme. Comencé a recitar el texto. De repente descubrí una plegadera de -marfil, y la ajusté al cinturón como una daga. Mi afelpada toalla de baño hacía un buen turbante. De mis

sabanas y ropa de cama improvisé una especie de camisa y una túnica, y mi sombrilla hacía las veces de una cimitarra. (Stanislavski, 2000: 2).

En consecuencia, se puede decir que Stanislavski suma a la formación teatral Formal, su propuesta metodológica del actor- verdadero, o actor de la verdad, o actor de la verosimilitud, tal como se ha mencionado anteriormente y tiene como objetivo cumplir con el propósito de demostrar que el actor, también tiene la oportunidad de ser un creador, siendo la primera vez, en la historia del teatro, la comprobación metódica de esta afirmación.

El modelo del actor- verdadero obedece al concepto del teatro realista, estilo que determina la actuación contemporánea en el cual los personajes dejan de utilizar un lenguaje versificado, por uno más cercano a lo coloquial en prosa y donde la proyección del inconsciente y los estados emotivos van a modelar una complejidad en el sujeto/personaje que no se había visto antes en el teatro.

Lo invisible del ser humano se va a manifestar a través de los personajes de este periodo, como el ser existencial, el ser que ha sido modelado por los sistemas económicos o políticos, el ser psíquico, el ser condicionado a la especie, entre otras muchas versiones.

Para esto se requiere una gran capacidad de verosimilitud, por parte del actor, de ahí la intervención de dicho teórico para concretar un método eficaz para lograr sostener las lógicas a las que deben responder estos personajes. Compromiso que manifiesta Stanislavski en la siguiente cita.

Vivir verazmente significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de este se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En cuanto el actor logra esto, se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él. (Stanislavski, 2003: 31-32).

El método del teórico ruso es conocido en México como *el método del actor del teatro de la vivencia*, o *el actor- vivencial* o *el actor de la vivencia*, traducción que se considera imprecisa, observación que nos hace Eugenio Barba en el ISTA del 2016, llevada a cabo en Bérgamo, Italia.

“...es preciso aclarar la confusión hecha por las malas traducciones del ruso al español que se hicieron en la época de Stanislavski: al no comprender el

concepto ruso del que derivó la palabra *vivencia*, la cual trajo consigo una serie de pésimas interpretaciones de las técnicas del genio ruso, y que ha servido de argumento para desacreditar, y omitir las aportaciones del maestro... la palabra más adecuada al español para comprender la propuesta de Stanislavski es la del actor verdadero/ el actor de la verdad/ el arte verdadero del actor..." (Bitácora personal, abril en el ISTA, Bérgamo, Italia, 2016).

A continuación se precisa de cada una de las escuelas que a partir de la propuesta del actor verdadero de Stanislavski conforman la línea sanguínea del trabajo del actor teatral, después en cada apartado, se esboza una lista de características ideales que debe disponer un aspirante a actor de cada una de las escuelas para al final reflexionar sobre este ideal de actor, que sea capaz de dominar esta línea de investigación llamada "línea sanguínea" que se considera, concreta el modelo de actor teatral universitario que podría ser eficaz en el ámbito profesional en nuestro tiempo.

1.1 El actor verosímil. Propuesta formativa de Stanislavski

Por razones pedagógicas, la formación del *actor veraz* o *actor de la verosimilitud* se divide en dos momentos que a continuación se describen:

1.- *El trabajo del actor sobre sí mismo*: el cual hace referencia a la preparación del aparato interno como del aparato externo del actor. A su vez este trabajo hace énfasis en otras dos partes diferenciadas.

El trabajo sobre la verosimilitud, refiriéndose a la psicotécnica de la vida en el proceso interno del actor y *el trabajo sobre la encarnación*, en la cual se construyen los elementos de la técnica exterior del actor, como el cuerpo, la voz, el tempo-ritmo y la caracterización.

2.- *El trabajo del actor sobre su papel*: Este trabajo consiste específicamente en el papel que va a crear el actor, en el cual analiza todos los elementos concretos para dicha construcción. Este análisis orientado al método de las acciones físicas, que se utiliza como guía y herramienta.

Es importante mencionar que ambas etapas se pueden intercalar tanto en el proceso de la formación de un actor como en la construcción de un personaje por parte de los actores profesionales.

El desarrollo de estos momentos se da a través de *Las acciones físicas*; llamado así a la investigación actoral donde la acción teatral es el inicio y fin en que el actor realiza el estudio profundo de su trabajo. Método considerado por algunos estudiosos del teatro como el antes y el después de las aportaciones teóricas de Stanislavski, considerada por algunos como inconclusa por no haber sido transmitida teóricamente por él, aunque implícitamente presente en toda su propuesta, además de ser considerada como la aportación más significativa por muchos teatristas en el mundo.

Entre las aportaciones técnicas del método de Stanislavski consideramos los siguientes elementos, para apreciar de manera más completa la exigencia a la que estaría inmerso el estudiante:

La vivencia: Para el teórico ruso el arte del actor es el arte de la verosimilitud, esta condición establece que la interpretación debe considerarse un arte puesto que el actor es capaz de vivir verazmente un personaje, en palabras de Stanislavski debe entenderse que vivir verazmente significa:

Que las condiciones de vida del personaje deben ser asumidas en el actor para vivir en plena analogía la vida de este. Es decir, el actor debe pensar, esforzarse, necesitar y actuar de manera lógica y humana. Cuando el actor logra esto se encuentra en una aproximación con el personaje y empezará a sentir al unísono como él. (Stanislavski, 2003: 31).

El actor debe comprender en cuerpo, emoción y pensamiento el comportamiento del personaje con una profundidad tal que, a los ojos del espectador este aparezca con la verosimilitud que gobierna la naturaleza de la vida.

Las circunstancias dadas: Estas se deben entender como condiciones necesarias, es decir, como puntos de apoyo para que el actor logre *situacionarse* hasta llegar a comprender las reacciones del personaje. En el libro *Un actor se prepara el autor* refiere a las circunstancias dadas de la siguiente manera:

La fábula de la obra, sus hechos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, la idea que se tiene de la obra como actor y director, la puesta en escena, los decorados, vestuario, utilería, iluminación, ruidos y sonidos, todo lo demás que los actores deben tener en cuenta para su creación. (Stanislavski, 2003: 67).

La acción, por lo tanto, vendrá determinada en función de cómo se concreten las circunstancias dadas del personaje, de las condiciones de los elementos dramáticos, de las condiciones que el director establezca y de las condiciones del actor ya sean físicas, mentales, sensoriales o las propuestas presentadas por este.

El mágico sí: Esta técnica debe considerarse como una afirmación a través de acciones que resuelve un proceso mayéutico en el actor, es decir, el ejecutante se hace preguntas que ayuden a confirmar la existencia del personaje durante el desarrollo de sus acciones físicas. Al hablar de mayéutica debe hacerse referencia a la propuesta filosófica aplicada por Sócrates, la cual consta que a través de preguntas profundas y transgresoras se pueda develar una verdad esencial del individuo que las afirma.

En la práctica es esto lo que se debe hacer: ante todo imaginar, cada cual a su manera, las circunstancias dadas tomadas de la obra, del plan del director y su propia concepción. Todo este material proporciona una imagen general de la vida del personaje encarnado en las circunstancias que lo rodean. Es indispensable creer en la posibilidad real de esa vida, Hay que acostumbrarse a ella hasta tal punto que uno se sienta ligado a esta vida ajena. Si lo logran, en su interior surgirá espontáneamente la autenticidad de las pasiones o la verosimilitud de los sentimientos. (Stanislavski, 2003: 67-68).

Debe entenderse que el mágico sí es la respuesta activa en escena a la realidad que vive el personaje.

La imaginación: Para poder acceder a todas las posibilidades de respuesta del personaje ante sus circunstancias dadas se requiere de un ejecutante con una imaginación desarrollada y en desarrollo, el teórico ruso plantea que:

No hay en la escena sucesos reales; la realidad no es el arte. Este es por su naturaleza misma, un producto de la imaginación, como debe serlo en primer término la obra del autor. La tarea del actor y de su técnica consiste en transformar la ficción (literaria) de la obra en el acontecimiento artístico de la escena. En este proceso desempeña un importante papel nuestra imaginación. (Stanislavski, 2003: 73).

La concentración: Este concepto debe considerarse como premisa y elemento a desarrollar en los estudiantes de actuación, la idea de esta investigación es la de lograr poner al ejecutante en un estado creador óptimo antes y durante sus prácticas

escénicas, elemento en desarrollo de forma activa durante la acción física; el actor debe ser capaz de concentrarse en vivir veraz y enteramente su personaje sin perder la consciencia del espectador y de todos los acontecimientos dentro y fuera de escena.

En su discurso pedagógico se distinguen dos tipos de atención:

- 1.-La atención escénica interior.
- 2.-La intención escénica exterior.

La relajación: Cuando el maestro ruso se refiere a este estado de consciencia, nos hace precisar la tensión innecesaria muscular en las acciones, gestos y en el trabajo con la voz, ya que considera que un cuerpo en máxima tensión imposibilita la expresión exterior de la vida interna del actor. En este caso el estudiante debe conseguir un dominio corporal muy puntual para lograr que solo los cuerpos musculares esenciales respondan y se involucren en la proyección escénica de este, de forma ágil.

Fe y sentido de verdad: Estas características son fundamentales en el proceso de formación para el actor verdadero:

La verdad en escena es lo que creemos sinceramente tanto dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros interlocutores. La verdad es inseparable de la fe, como la fe lo es de la verdad. Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador. Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento vivido y en la verdad de las acciones realizadas. Tales son la verdad interior y la fe ingenua en ella, necesarias para el actor en escena". (Stanislavski, 2003: 171).

Estas categorías surgen del compromiso de la imaginación del actor durante el proceso de justificación del "mágico sí", cuando ha comprendido las "circunstancias dadas" o "condiciones dadas". El actor debe lograr que las reacciones de su personaje sean coherentes a sus circunstancias desde su imaginación hasta que se convierta en una realidad tangible para el espectador. Por lo tanto, lo que se plantea en escena es ficción, que guarda verosimilitud con la vida real.

El maestro ruso aporta un matiz importante cuando se refiere a esta dialéctica teatral y plantea que “La verdad en escena debe ser auténtica, pero estar embellecida, depurada de los pormenores superfluos de la vida corriente”. (Stanislavski, 2003: 210).

El alumno debe adquirir esta brújula interna que le ayude a identificar cuando está cayendo en un accionar falso o inverosímil, cuando más pronto comprenda este grado de sinceridad mayor será el aprovechamiento de su formación.

Memoria sensorial y memoria emocional: Elemento importante del sistema de Stanislavski, que no definitorio, este elemento está muy presente en la primera etapa de los estudios del maestro, pero en su segunda etapa de “las acciones físicas” ya no es una prioridad. Ahora: la memoria sensorial es un trabajo que antecede la memoria emocional, esta técnica se logra cuando el actor es capaz de recordar y revivir las sensaciones físicas de un episodio de su pasado a través de sus sentidos. La memoria emocional es la concreción emocional del proceso de la memoria sensorial, es decir, cuando el estudiante actor es capaz de revivir una emoción perteneciente a su historia persona y lo convierte en una realidad presente, que no necesariamente realista.

El Subconsciente: Este aspecto podría considerarse el propósito filosófico que debía alcanzar el actor verdadero. Lograr a través de la vida del actor, fusionar la vida del personaje de forma artística. El estudiante de este sistema será *herramientado* para lograr esta simbiosis: actor/personaje, son técnicas para que el actor trabaje de manera consciente y objetiva, así poder construir su personaje.

Es importante advertir que una tecnificación del trabajo actoral no es suficiente, el trabajo del actor se trata de un proceso creador, es decir, que debe existir un componente subconsciente que debe hacerse presente para mantener su carácter de orgánico, vivo, verdadero; preservar el componente creativo es el compromiso férreo del actor de la verdad. El proceso psicotécnico actoral de Stanislavski está orientado a desencadenar o despertar, la creación al grado de manifestarse el subconsciente del actor. Al respecto el maestro dice:

¡Traten entonces de abrir un amplio cauce en la escena al subconsciente creador! Que se elimine todo cuanto obstaculiza y se fortalezca todo cuanto lo ayuda. De ahí un objetivo fundamental de la psicotécnica: llevar al actor a un estado en el que el proceso creador subconsciente surja de la propia naturaleza

orgánica. En nuestra psicotécnica utilizamos ampliamente esta propiedad de la naturaleza, que nos permite cumplir con una de las bases esenciales de nuestra orientación en el arte: forjar la creación subconsciente del actor a través de la psicotécnica consciente". (Stanislavski, 2003: 348).

Recapitulando: los elementos que aquí se destacan del método de "el actor verdadero", de la propuesta del teórico ruso se centran en la línea pedagógica del "trabajo del actor sobre sí mismo". La línea de trabajo del "actor sobre su papel" contempla otros aspectos que por ahora no se puntualizan ya que el interés de este subcapítulo es el de plantear y determinar cuál sería el enfoque necesario para un aspirante actor de este método, pues se considera que un aspirante ideal, debe estar dispuesto a someterse a este proceso, tener cierta disposición o condiciones físico- mentales para un mejor desarrollo de acuerdo a las exigencias de esta psicotécnica.

Es preciso puntualizar que la intención es que al sumar la propuesta formativa de Meyerhold y Grotowski, se logre hacer un perfil ideal de estudiante aspirante a actor universitario ya que como se explica anteriormente estos son los teóricos más influyentes en los procesos pedagógicos del actor, recurrentes en la escuela formativa a nivel superior. Haciendo esta aclaración se puede determinar que para ser un aspirante ideal al proceso del actor verdadero se necesitan las siguientes características que a continuación se describen:

El alumno debe tener una personalidad integral, es decir, que sea capaz de asociar conscientemente sus pensamientos, sus sensaciones, sus sentimientos a su accionar en principio en lo cotidiano para después potenciarlo sobre la escena.

El aspirante a actuación debe tener un alto nivel de imaginación y sugestión para poder llegar a comprender las circunstancias del personaje. Hablando de auto análisis, el alumno debe tener habilidades para reconocer sobre sí mismo el funcionamiento de sus sistemas mentales, físicos, sensoriales y emotivos para así poder domesticar el comportamiento y la psicología del personaje.

Otra característica que debe mostrar un aspirante a dicha técnica es un conocimiento básico de la filosofía para llegar a comprender los conceptos como dialéctica, verdad, mayéutica, diálogo. Y por consecuencia saber generar las preguntas que lo logren emancipar.

Otra cualidad que se debe tener para involucrarse en este proceso de creación es la capacidad de enfocar y dilatar todos sus sentidos para una óptima concentración y así lograr los objetivos del proceso que propone este método.

Hablando específicamente de la fe el sentido de verdad que se propone invita a pensar en un individuo con un alto nivel de convicción, capaz de llevar hasta las últimas consecuencias las necesidades que exige el personaje.

El aspirante debe tener un equilibrio y una inteligencia emocional que se podría catalogar como sana para poder someterse al proceso de memoria emotiva y sin generar un daño en su psique o en su organismo. De igual forma debe tener un conocimiento mínimo de psicología o psicoanálisis para llegar a comprender el concepto del subconsciente creador, el cual forma parte medular de las aspiraciones de esta escuela.

1.2 El actor de la convención consciente. Propuesta formativa de Meyerhold

La propuesta formativa de esta escuela es la del actor del teatro de la *convención consciente* o *estilización consciente*. Esta propuesta precisa que tanto el actor como el espectador vive en un estado evolutivo de las convenciones teatrales y este estado de evolución debe ser visible durante la experiencia teatral, es decir, que no se le permite, a ambas perspectivas, entrar en estado de ilusión durante el desarrollo de la obra de teatro, como lo propone el estilo realista; aquí se trata de hacer evidente el juego teatral.

Cuando se habla de las convenciones, implica al lenguaje adquirido como convenio entre el actor y el espectador en el desarrollo de la convivencia del fenómeno de una representación. Por ejemplo, imaginemos un espacio vacío, y un actor abre una puerta inexistente para el espectador, después aparece otro actor/personaje y respeta con verosimilitud la misma puerta inexistente; ante ésta situación el espectador considerará que ahí, en esa realidad del teatro hay una puerta, no visible en la realidad del espectador, pero si verdadera en la imaginación para ambos: actores y espectadores, luego entonces, se ha convenido una puerta.

Este ejemplo que parece simple abre toda una serie de posibilidades creativas; en el caso de la teatralidad que propone Meyerhold, hace una

reformulación en el trabajo del actor, antes capacitado para la dramaturgia y concepto escénico de estilo realista.

El teatro de la *Convención Consciente* propone reflexiones sobre el sentido de la verosimilitud teatral, más allá de las formulaciones psicológicas logradas en la formación actoral que le antecede; en esta nueva forma de teatro el enfoque se dirige a las necesidades de la dramaturgia de la vanguardia; un enfoque que se percibe hacia la plástica del actor; la música, el cuerpo, la voz como herramientas para explorar el poder expresivo del actor.

Estas son algunas aspiraciones de la propuesta teatral en la voz de Meyerhold:

En un teatro de “convención consciente”, el espectador no olvida un instante que tiene delante a un actor que representa, como el actor no olvida un instante que se trata de colores, de tela, de pinceles y, sin embargo, se percibe un sentimiento de la vida sublimado, depurado. Sucede, a menudo, que, cuanto más parece un cuadro, más potente es el sentimiento de la vida.

La técnica de convención consciente lucha contra el procedimiento de la ilusión. El nuevo teatro no necesita nada de la ilusión, este sueño apolíneo. Fijando la plástica estatuaria, fija, al mismo tiempo, en el recuerdo del espectador ciertas agrupaciones portadoras, junto a las palabras, de las notas fatales de la tragedia. (Meyerhold, 2003:57).

En consecuencia, a lo anteriormente dicho por el teórico ruso, se suma una exigencia más en el trabajo del actor, la cual es, su capacidad de apreciar todas las demás artes, en específico la música y la pintura, en donde propone que el actor sea un artista músico- plástico y que todas sus capacidades se enfoquen a desarrollar la sensibilidad artística del espectador.

Con relación al método del actor de la *convención consciente* se puntualiza algunos elementos a los que se somete el actor de dicha escuela a la cual se le denomina con el concepto de *Biomecánica*, el cual consta de lograr que el actor codifique de forma específica cada plano de su cuerpo sometiéndolo a determinados juegos actorales enraizados en una diversidad de estilos teatrales. Tanto la voz como las emociones se integran al resto de su propuesta física en la interpretación que se articulará en función de la expresión del cuerpo.

En primer lugar, la ley fundamental de la Biomecánica es que el cuerpo entero participa en cada uno de los movimientos. Es decir, que las acciones cotidianas que implican sólo el uso de una parte, para la escena debe abarcar el total del aparato físico del actor.

En segundo lugar, es el *raccourci*, este recurso define la forma precisa que requiere el cuerpo del actor en relación con los personajes y con el espacio, a su vez que genera una emoción que corresponda a la situación del personaje, esto ayuda a que los demás elementos teatrales se conviertan en elementos expresivos para el actor. De aquí se desprende uno de los trabajos más importantes que debe afrontar el actor en formación: en la elaboración de un diseño, frase o secuencia de movimiento preciso a la misma manera que un músico plasma su creación en una partitura, es decir, el actor se somete a un esfuerzo consciente por organizar y sintetizar su material creativo para así lograr una partitura de movimientos.

La tercera ley que desarrolla el teórico teatral para la formación de los aspirantes a esta escuela es el de la consciencia del *ciclo de la acción*. Esta ley determina que toda acción consta de tres fases: *otkaz*, *possyl* y *tormoz/stoica*.

La palabra *otkaz*, que en ruso significa rechazo, en la biomecánica plantea que el cuerpo debe presentar un ante-impulso físico, previo a la acción, un movimiento ejecutado en dirección contraria a la acción importante que también sirve como preparación de la acción misma.

Luego el concepto *possyl* que como palabra significa “enviar”. En la propuesta de la biomecánica es la acción misma, la acción que viene precedida por el *otkaz*, la acción propiamente dicha, el impulso generado en el *otkaz* se lanza y el cuerpo dibuja la acción en el espacio.

Para poder finalizar la acción de forma controlada viene el *Tormoz*, que es el freno; es decir, el impulso se ralentiza. Es la parte final en la ejecución de una acción donde el impulso que se lanzó en el *possyl* se amortigüe hasta llegar a un *stoika* o nuevo *otkaz*.

Cuando se habla de *stoika* se está refiriendo al significado de “retener”: el movimiento, se fija y queda esculpido. Es una parada dinámica que retiene el

impulso de toda la acción, inmovilidad sostenida, viva, de donde surgirá un *otkaz*, dando vida a un nuevo ciclo de acción.

Esta secuencia de ciclo de vida: *otkaz, possyl, tormoz/stoika*; mantendrá el pulso rítmico de las acciones físicas del actor biomecánico.

En este punto es importante hablar sobre algunos antecedentes de la concepción de biomecánica. Las dos líneas de trabajo que sirven de antecedente para comprender esta propuesta son: La primera, de la música, ligada a las teorías de la puesta en escena del teórico, escenógrafo y director suizo Adolphe Appia (1862-1928). Él sitúa la música como eje para armonizar y dar un sentido homogéneo a todos los elementos teatrales a su vez que sugiere los movimientos al actor. Este teórico a su vez influido por las teorías de la euritmia del compositor suizo Émile Jaques- Dalcroze (1865- 1950).

La segunda, la visión anti naturalista del actor supermarioneta del productor, actor y director, Edward Gordon Craig (1872-1966). El maestro inglés propone un método riguroso basado en una investigación en donde se visualiza al actor como un creador que controla conscientemente sus medios expresivos para disponerlos de forma virtuosa y estilizada.

Ambas líneas de trabajo van a convivir, de manera constante en la propuesta actoral de Meyerhold: “En el teatro del futuro el actor subordinará sus movimientos al ritmo; el creará una música única de movimiento. Cuando los movimientos humanos se convierten en música incluso en su forma, las palabras no serán más que un embellecimiento”. (Meyerhold, 1998:310-311).

Siendo consecuente a las leyes expuestas anteriormente, el investigador ruso construyó una propuesta de entrenamiento a partir de una serie de ejercicios como rutinas psicofísicas de acuerdo a diseños muy precisos que, además de comprender los principios de su teatro, respondían a una rigurosa investigación que desarrolló en el área del deporte, estudiando el comportamiento del cuerpo en los atletas, en la observación del trabajo del obrero y su apreciación a las técnicas actorales de la antigüedad del teatro llamados *dáctilos* y *études*.

El *dáctilo*, es una secuencia de movimientos y diseños (*stoikas*) que funcionan como ejercicio llave, que marca el tono y el tempo dinámico con el que se va a realizar el *étude*.

Los *études* son rutinas de diseños enfocados al desarrollo expresivo del actor de codificación consciente o de estilización consciente, entre ellos hay rutinas individuales, en parejas o colectivos. Cada *étude* comienza y termina con un dáctilo.

Con los elementos antes expuestos, haremos una lista de las cualidades ideales que deberían tener los aspirantes a esta escuela de actuación:

Si se tuviera que determinar grosso modo las cualidades de un individuo que desarrolle óptimamente esta escuela serían los siguientes aspectos:

Un individuo capaz de apreciar todas las artes, en especial, la música y la plástica.

El aspirante debe contar con consciencia corporal y mental, a un nivel atlético, capaz de asociar y disociar el comportamiento de cada parte de su cuerpo y dominarlo a voluntad. Para poder responder al principio de la disociación del cuerpo o la segmentación expresiva del cuerpo.

En la biografía, el alumno debe contar con antecedentes en conocimientos de coreografía y danza clásica que le ayuden a comprender el manejo expresivo al que se pretende llegar durante el proceso de formación actoral.

Este prospecto debe contar ya con método y técnicas en el estudio, análisis y creación teórico práctico de personajes teatrales, de preferencia de la escuela del actor de la verosimilitud para aspirar al siguiente nivel de la actoralidad: *la estilización consciente*.

La capacidad de concentración y dominio del cuerpo- mente debe llegar al nivel de un artista marcial, así es que, si el aspirante cuenta con esta experiencia, tendrá la oportunidad de asimilar rápidamente su proceso de formación.

Más adelante se sumará esta lista de condiciones a la lista de las condiciones del aspirante a actor de la *escuela de la verosimilitud*, más la escuela de la propuesta del *actor total* de Jerzy Grotowski y así se podrá apreciar cuál sería una propuesta idónea, pensando en un ideal de evolución, del aspirante a la formación teatral universitaria hoy día, a modo, como ya fue expuesto anteriormente, de comprender

el porqué de la necesidad de promover la reflexión, en los alumnos y maestros de teatro a nivel superior, sobre la pronta asimilación del método de formación actoral.

1.3 El actor total. La propuesta formativa de Jerzy Grotowski

Después de Stanislavski es Grotowski el segundo de la línea de maestros (contemplados en este trabajo), que escribieron de manera basta sobre la formación del actor. La primera parte de sus investigaciones en Jerzy se puede notar un gran compromiso con su pensamiento que quedó registrado en el texto de *Hacia un teatro pobre* (1968), después se apropiará, de diversas prácticas del teatro y la danza principalmente de la cultura hindú, hasta el tratado del *performer*.

Aquí se exponen algunos aspectos de este pensamiento que se aplica a la formación del actor, después se precisan algunos elementos que deben dominar los discípulos de esta escuela para llegar a ser ejecutantes efectivos y al final se hace una lista de las cualidades que, de preferencia, deben tener los estudiantes que pretendan dominar este método.

Como alumno directo de Stanislavski, Grotowski se comprometió con la última parte de las investigaciones de su maestro (en 1951), cuando concretaba el trabajo del *método de las Acciones Físicas*. A su vez, Jerzy estudiaba también la propuesta de la *Biomecánica* y la dirección teatral de Meyerhold. Después realizará su primer viaje a la India, donde afinará sus conocimientos de filosofía oriental.

La india, Stanislavski, Vajtángov, Artaud, Meyerhold entre otros, serán las fuentes de su trabajo y junto al estudioso de las artes escénicas polaco, Ludwik Flaszen (1930) fundarán el *Teatro Laboratorio 13 Rzedów* en 1959.

Durante el proceso de su laboratorio Grotowski experimenta la relación entre el actor y el espectador a su nivel esencial, de allí surge su concepto del *Teatro Pobre*.

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. (Grotowski, 2009: 10).

En consecuencia, a las palabras de Jerzy, se aprecia que lo que considera el núcleo de su propuesta formativa es el contacto que se puede establecer con los seres humanos a través del teatro, en su estado más puro, excluyendo o despojándolo de todo lo superfluo o todo aquello que le pareciera adorno. Esta apreciación le dará al teatro de Grotowski su identidad y su dimensión de importancia en el mundo del teatro.

El tipo de trabajo al que se le sometió al actor de su teatro tenía un propósito muy riguroso, puesto que pretendía sustraer de este las imágenes arquetípicas que debían sostener sus espectáculos, dichas imágenes podrían impactar al espectador en sus estados más profundos o del inconsciente y así crear un vínculo trascendental, es decir: el teatro como vía de transformación para el bien estar social. Grotowski como plantea Eugenio Barba, “construía equivalentes escénicos que derivaban coherentemente del texto, pero que alteraban su letra con un extremismo nunca visto en la historia del teatro y que, en aquel tiempo, era considerado un sacrilegio”. (Barba, 2000:44).

La formación del actor del Teatro Pobre de Jerzy Grotowski se llamaba hacia el actor santo, la cual tenía un valor más allá de la técnica, es decir, el actor tenía que tomar su camino como un oficio o un acto de vida, era un camino de existencia, en este sentido el teórico no hablaba de santo desde la mirada religiosa, sino que hablaba de un acto de autosacrificio que exige un rigor ante la forma en que este se expone al espectador. En este caso utilizaba al personaje como un trampolín que impulsaba al actor a descubrir su lado más íntimo y esencial y así poder ofrecerlo al espectador, esta actuación compromete todo el ser del actor y revela la esencia más profunda de su personalidad de la forma más sincera, sin exhibicionismo a este logro Grotowski lo llamaba acto total, luego entonces a esta noción del actor santo le corresponde la noción del espectáculo como un ritual laico, tal como lo plantea Antonin Artaud en su teatro de la crueldad. En la propuesta artaudiana se sugería que el teatro podía recuperar su lenguaje primitivo y su esencia sagrada para poder establecer un espacio de trasgresión en principio para el actor y en consecuencia para el espectador, filosofía que llegó a apropiarse Grotowski.

Como resultado a esta propuesta filosófica el actor aspirante debe entregarse y apropiarse de los siguientes elementos o líneas de investigación.

Unir los conceptos contrarios de espontaneidad y disciplina: Práctica en donde el actor debe someterse a la constante autoexploración en búsqueda de la creatividad de los impulsos más puros, manifestaciones que llegan a considerarse como espontaneidad, esta debe encausarse a través de una estructura precisa en el espacio y el tiempo teatral, esta estructura dada es lo que llamaba el investigador polaco disciplina; esta práctica ética del convivio de los opuestos precisaban uno de los principios de su escuela: sólo lo espontáneo puede vivir cuando hay disciplina.

Lograr un entrenamiento del cuerpo: Este entrenamiento debe ser la constatación de la evolución de las investigaciones desarrolladas durante el Teatro Laboratorio, por lo tanto, mutable de acuerdo a las exigencias de las nuevas experiencias teatrales, en el caso del grupo de Grotowski, llamado las 13 Rzedów en el periodo de los 60's, practicaban ejercicios inspirados en Delsarte como el trabajo de la introversión y la extroversión. O ejercicios de Kathakali, Hatha Yoga, acrobacia, ejercicios llevados a reconocer y eliminar las resistencias que imposibilitaban llegar al estado teatral que se requería, a este proceso se le conoce como vía negativa; la idea era trabajar más allá del cansancio, Otra característica del entrenamiento, como ya ha sido mencionado, era la de hacer surgir una serie de imágenes profundas que justificaran el movimiento, por ello la idea de hablar de un entrenamiento psicofísico. En esta parte es importante hablar sobre el objetivo que deseaba alcanzar Grotowski por medio de sus actores, la idea de exorcizar la imagen arcaica o la dinámica imaginaria arquetípica. Este planteamiento es una apropiación de los estudios de Carl Gustav Jung, psicoanalista que se refiere a estas imágenes como recurrentes desde los tiempos remotos del ser humano a modo de manifestaciones inconscientes de la colectividad.

Si estas manifestaciones se formulan, los arquetipos se configuran y se proyectan simbólicamente, el modo en que comúnmente convivimos con estos fenómenos es en los sueños o en los delirios y estos contenidos se han ensayado

y transmitido a través de las leyendas, cultos y mitos, en todas las culturas. Jung abre este estudio dentro de la disciplina del psicoanálisis y es Antonin Artaud quien lo desplaza al teatro, argumentando en sus estudios como la única vía para la renovación, limpiar la teatralidad de la enfermedad de la modernidad y retomar el principio ritual de la convivencia social para la transformación a través del teatro, solo estimulando el poder ascensional que se encuentra en el inconsciente humano podremos crear una sociedad más sana.

Esta filosofía estimuló a varios investigadores a demostrar hasta donde sería posible, dando inicio a lo que se podría llamar el teatro postmoderno. Entre estos investigadores se destacan Peter Brook y Jerzy Grotowski, por llevar sus investigaciones a terreno palpable y por desarrollar en el trabajo actoral esta propuesta. Dicho con palabras de Eugenio Barba en su texto *La tierra de cenizas y diamantes* el teórico expresa y experimenta que:

El espectáculo debía ser un acto de introversión colectiva, una ceremonia para arrancar la máscara a la vida cotidiana y poner al espectador frente a aquellas situaciones que constituyen la esencia de la experiencia individual y colectiva. En estos espectáculos, el actor debía ser un chamán, debía hacer descubrir al espectador la relación entre la propia experiencia individual y los arquetipos colectivos contenidos en el texto, el actor debía ser capaz de transformarse ante los ojos del público. (Barba, 2000: 29).

Esta apreciación confirma el rigor de los actores por sostener el concepto del director que a estas alturas de su relación era tratado como un gurú o maestro, más que director escénico. Entre las muchas aportaciones que trascendieron de estos laboratorios destaca los descubrimientos del entrenamiento de la voz actoral que, a continuación, se exponen.

En el entrenamiento de la voz, los actores se entregaban a la exploración de los sistemas del cuerpo que propician un mejor desempeño en expresión y proyección teatral, la conducción del aire en la respiración, la dicción, la intensidad en todas sus posibilidades. Siendo la resonancia la aportación con mayor repercusión de su escuela, esta resonancia dependía del manejo adecuado de los resonadores del cuerpo, áreas hacia donde se puede dirigir la voz y así proyectar diversas sonoridades; esta herramienta posibilitaba al actor a una exploración

inagotable del fenómeno expresivo. Ahora, el manejo de la voz no depende de un uso meramente técnico, sino que se debe hacer coexistir la disciplina con la libertad creativa, por ello, los ejercicios vocales deben estar acompañados de justificaciones imaginarias, dichas asociaciones despertaban el estado creativo y de esta forma se podía trascender la técnica, ya que el interés del maestro era el de que el actor debía proyectarse en escena de forma viva, como si estuviese improvisando, más que crear la sensación de una gala técnica, ahí es donde se constataba el rigor de esta escuela, ya que la idea de teatro pobre, debe entenderse como el teatro del despojo; el que le resta al adorno técnico y le apuesta a lo substancial, necesario, lo mínimo, dejando al actor totalmente expuesto ante el espectador.

Tomando en cuenta estos elementos del Teatro pobre de Grotowski, se plantean las características, básicas, con las que debe contar un aspirante al dominio de esta escuela.

El aspirante actor al Teatro pobre, debe contar con antecedentes muy puntuales y de dominio que se adquieren en la formación de la actuación de la verdad y de la actuación de la codificación consciente, no se debe olvidar que, a este proceso formativo, se le llama de Laboratorio; esto quiere decir que hay un proceso científico, y de investigación sobre elementos teatrales y actorales ya reconocidos, explorados con un nivel de dominio técnico para que se pueda permitir la exploración o la experimentación, de otra forma no hay bases sobre las cuales se pueda experimentar.

La exigencia de este proceso no se centra en el manejo o dominio técnico como se acaba de decir, si no, también se requiere un bagaje amplio sobre otras diversas perspectivas que desarrollan las disciplinas de las humanidades como la filosofía, ética, sociología, política, historia, antropología.

Habilidades corporales de un atleta acróbata, de artes marciales, gimnasta, o de un bailarín, cualidades técnicas vocales formales del teatro y de canto, habilidades intelectuales de una formación universitaria, además de un manejo mental y espiritual como alguien orientado a la práctica budista- zen. Un tipo de formación que se entiende como toda una vida dedicada al trabajo del actor. Como lo hace notar Jerzy en la siguiente cita:

La edad es tan importante en la educación del actor como lo es en un pianista o en un danzarín: es decir, no se debe tener más de 14 años cuando se empieza. Si fuera posible sugeriría que se empezara a una edad más temprana, con un curso de cuatro años de tipo técnico concentrado en ejercicios prácticos. Al mismo tiempo, el alumno debiera recibir una educación humanística adecuada que tuviera como objetivo despertarle su sensibilidad y permitirle entrar en los fenómenos más estimulantes de la cultura mundial. No sólo debe adquirir una gran cantidad de experiencia en actuación, sino continuar además sus estudios en los campos de la literatura, la pintura, la filosofía. (Grotowski, 2009:45-46).

Tal como lo expresa el maestro polaco, se puede apreciar una evolución en la formación del actor desde la propuesta de Stanislavski, en donde se partía de la idea de demostrar que el actor puede ser un creador hasta el momento en que ya existen propuestas pedagógicas para mantener el desarrollo de dicho propósito.

Hasta este momento, tomando en cuenta estas tres propuestas de formación actoral, y las exigencias que se plantean en los estudiantes de cada gran proceso, se puede despertar la reflexión sobre las cualidades, capacidades o competencias con las que un individuo que desea ser actor, debe desarrollar para encausarse en un proceso que determinará su ejecución en el ámbito profesional del teatro contemporáneo.

1.4 Antropología Teatral. Propuesta para el desarrollo del actor por Eugenio Barba

Esta es una de las varias propuestas formativa de actores contemporáneos, comúnmente citada en las escuelas de teatro a nivel superior en México, famosa por su diccionario de Antropología teatral, presente en este país desde el final de 1980, realizado por Nicola Savarese y Eugenio Barba, traducido a varios idiomas. Éste diccionario es resultado de las investigaciones desde 1979 al 2016, estimulados por los encuentros provocados por el ISTA (International School of Theatre Anthropology).

En las sesiones de la ISTA se da tiempo e importancia a escudriñar la actuación del actor, la corporalidad, las fases de su aprendizaje, el manejo de sus elementos teatrales, hasta la consciencia de las posturas particulares y de

orquestración de tensiones en la anatomía escénica del actor; fundamentaciones técnicas de los estilos particulares de los diversos actores representantes del Tercer Teatro de diversas partes del mundo. Esos principios similares, expuestos por cada ejecución actoral de las distintas escuelas Eugenio Barba los definió en la antropología teatral como el estudio de los principios recurrentes pre- expresivos, elementos y conceptos que constituyen el diccionario.

Como se menciona anteriormente, esta pedagogía está relacionada con la fama del maestro, pero por su hermetismo y su rigor, es muy poco comprendida y difícil de aplicar en un modelo académico universitario, como se estructura hoy día en México.

A continuación, se exponen algunos conceptos generales para ayudar a entender el trabajo al que se sometería un aspirante al dominio de dicha escuela, que por ser considerada una propuesta enfocada al desarrollo del actor universal actual, no debe escapar a la capacitación de un actor contemporáneo.

Cabe mencionar que, en otro momento de este trabajo escrito, se complementará la información de este subcapítulo, ya que, otros conceptos formarán parte de los temas del siguiente capítulo.

1.5 El *training*

El entrenamiento del actor es considerado, al igual que la propuesta de formación de Grotowski, un trabajo autónomo de la realización de espectáculos. En este trabajo el actor descubre y mantiene lo esencial de su oficio desde todas sus dimensiones éticas y técnicas. En el libro *El training del actor* de Carol Müller se anexa un escrito del investigador Eugenio Barba en donde se confirma lo siguiente.

Hoy podemos afirmar que los ejercicios son una ficción pedagógica. No enseñan a actuar, a interpretar un papel, a revelar una personalidad original, sino a desarrollar ciertos reflejos, acondicionar una manera de pensar, a forjar un comportamiento escénico de base, una presencia lista para representar con eficacia personajes, conflictos y situaciones. (Müller, 2007: 72).

Lo que se reflexiona es la posibilidad de que en el *training* se pueda encontrar el sentido práctico del teatro, no sólo es un desarrollo virtuoso de técnicas sino un

lugar donde el actor con su grupo de trabajo labra una forma de técnica y ética para afrontar su oficio y así lograr una identidad común, manteniendo un grupo unido en la alquimia del teatro.

Las tres fases del *training*.

En el Odin Teatret, grupo de teatro de Eugenio Barba, se practican tres fases diferentes del *training* en las cuales el entrenamiento adquiere una función y un valor específico.

- 1- Primera fase: De aprendizaje técnico, donde el actor adquiere patrones de comportamiento, habilidades físicas y vocales para alcanzar la competencia necesaria para realizar espectáculos. Periodo donde el aspirante actor debe impregnarse de los valores éticos, de la autodisciplina y su capacidad de resistencia que permanecerá en su vida artística.
- 2- Segunda fase: Después de varios años, el *training* será una práctica individual, donde cada actor elabora sus ejercicios. El entrenamiento como un medio para el desafío personal, en el que el actor se confronta a la potenciación de sus habilidades y a su propia superación de límites.
- 3- Tercera fase: al cumplir de diez a quince años de *training*. Comienza el trabajo de dramaturgia. Elabora a partir de textos y pretextos, estructuras de acción. El actor aprende a pensar dramáticamente y desarrolla sus relaciones con la voz y los elementos escénicos para la concreción de espectáculos.

Los elementos del *training* en las tres fases, se enfocan a los siguientes aspectos:

El training físico: Que varían, sin embargo, en todos esos ejercicios se mantienen los principios comunes. De forma principal, se mantiene la postura de romper los automatismos del comportamiento cotidiano, e implica la forma de integrar el cuerpo- mente.

Training vocal: Ejercicios para ampliar la gama sonora de la voz y del habla; desarrollar la expresión vocal hacia territorios expresivos diferentes a la vida cotidiana. Este trabajo, en su origen, es continuidad del trabajo de Grotowski del manejo de los 5 resonadores principales.

Una de las premisas principales del trabajo con la voz son las asociaciones mentales. Estas asociaciones funcionan como estímulos de imagen, para que el actor, a través de ellas cambie sus cualidades sonoras.

Improvisación: *Training* para evitar caer en la rutina, en la mecanización.

Una vez que el actor ha llegado a un dominio técnico o de diversos ejercicios es importante conectar estos a otro tipo de ejercicios para descubrir un ritmo interno propio. Se trata de improvisar sobre estructuras fijas para romper la inercia de la repetición y descubrir lo sorprendente.

Training y espectáculo: Entrenarse para conectarse con el espectáculo, tal vez no de forma directa, pero sí de manera determinante. Por un lado, el *training* asienta los principios que gobiernan la presencia escénica del actor y permite que entre ellos elaboren una nomenclatura de grupo. Por otro lado, el actor desarrolla un estado físico, mental, vocal para las exigencias del discurso teatral a sustentar.

Reflexiones del capítulo 1

Son estas propuestas formativas del actor de teatro las que se consideran las más influyentes propuestas pedagógicas en la formación de actores teatrales, que en sí mismas se convierten en una vía para la evolución de cualquier aspirante a actor profesional, egresado de una universidad. Este tronco metodológico se ha ramificado, hoy día estas escuelas tienen sus diversas versiones, que responden a la apropiación cultural en cada contexto teatral. En el caso de México, estas propuestas, se convierten en referentes necesarios al momento de diseñar un plan de estudios en nivel universitario, aún si se considera una de las propuestas más actuales de la actuación, será necesario en el proceso llegar al tronco para sostener la argumentación y la fundamentación de los diseños, por ser métodos substanciales y completos en sí mismo, además de que fueron aplicados y desarrollados en la práctica, validados por la calidad de alumnos e investigadores que vivieron la experiencias de estos procesos y el sin fin de publicaciones que a estos se refieren, dando suficiencia científica, lo que favorece a un plan de estudios hoy día.

Como se puede observar, el objetivo es exponer la necesidad de que un estudiante, actor universitario, pueda concientizar la importancia del rigor, la autodisciplina que se exige en el dominio de cualquiera de estos métodos, ya que, al hablar de evolución teatral, es hablar de evolución actoral y podría entenderse como mínimo, dominar estos principios universales del arte a desempeñar.

Pero ello lleva una serie de condiciones en contra de éste súper objetivo, como diría Stanislavski, inconvenientes que valdría la pena que se tomarán en cuenta desde el terreno académico, para un mejor enfoque en el trabajo del estudiante universitario.

En principio, cada propuesta requiere de un tiempo de trabajo extenso para que un individuo con alto nivel de convicción y compromiso pueda asimilar por lo menos una de las dichas propuestas formativas, tres años dirá Stanislavski y Meyerhold, a mínimo nueve años de trabajo inicialmente, como exigirá Grotowski, compromiso de día a día, todo el tiempo.

Esta situación resulta difícil, cuando se piensa en una carga horaria académica a nivel universitario, sea el planteamiento de medio día a cuatro años o de tiempo completo a cinco años. Obviamente esta idea no garantiza que un alumno esté entregado de tiempo completo al propósito de ser actor de teatro, ya que existe, como se explica en la introducción de este escrito, una contra cultura del profesional actor, alimentada por los medios de comunicación masiva, en donde se aprecia que cualquier persona sin un mínimo de conocimientos y de disciplina se le puede llegar a nombrar actor.

A esta contra cultura se le suma la escasez de talleres, bachilleratos y escuelas de nivel básico o nivel medio superior de especialización en el arte de la actuación teatral. Obviamente los centros de capacitación en la formación de actores, obedece a la necesidad de las empresas que las patrocinan, y siendo estos centros producidos por representantes de las empresas televisivas, pues, no se podrían considerar como centros de formación en serio.

Por otro lado, y de manera cada vez más frecuente, se puede constatar, la deficiente capacitación práctica docente. Las circunstancias que han propiciado este fenómeno obedece a una cantidad de variables que precisaría de una tesis o

una propuesta de investigación mucho más minuciosa, en este caso solo se habla de algunos aspectos pertinentes para llegar a la propuesta de este escrito.

Por ejemplo, y basado la experiencia de quien escribe, se puede hablar de aspectos políticos en las escuelas a nivel superior que llevan a las contrataciones de una plantilla de maestros que obedece a criterios, no propiamente de calidad artística, ya que, en mucho de los casos, el requisito primordial es la acreditación de rubros académicos, que generalmente, un realizador de arte teatral no alcanza a satisfacer, ya que su vida artística está dedicada a la creación, motivo que le lleva a restarle currículum, de créditos académicos o políticos institucionales, por lo tanto el verdadero realizador de teatro no puede acceder a esta empresa de la formación, dando lugar a las personas que llenan los requisitos institucionales para una contratación, personas que probablemente no realizan teatro en ámbitos profesionales, entonces, por consecuencia tendremos una plantilla docente débil en especialización en realización o ejecución actoral, e inflado de docentes teóricamente aptos pero sin conocimiento práctico; factor importante para formar actores teatrales.

Existe otra circunstancia importante, la historia en formación actoral a nivel superior en México, considerada como reciente, a penas, a mediados de 1980 se realizaron las primeras carreras de teatro a nivel superior, aunque se hable de una conciencia sobre el tema de la formación del actor desde 1934. En realidad, se desarrollan los primeros talleres teatrales extraordinarios en este año, en el ámbito universitario con Fernando Wagner, no es hasta 1985 que la UNAM ofrece la licenciatura en arte dramático con un perfil de actor, junto a la Universidad Veracruzana. Sí existían cursos de capacitación actoral en la ENAT, impartidos por Salvador Novo o Clementina Otero desde 1946, en el CUT con Héctor Mendoza en 1973, pero, no eran consideradas carreras a nivel superior. A demás debemos tomar en cuenta, en la lógica de este trabajo, hablando de estirpe, que ninguno de estos maestros tuvo contacto con los investigadores aquí mencionados, hasta la llegada de uno de los alumnos directos de Stanislavski, el japonés Seki Sano, en 1939, desarrollando sus proyectos y sus talleres actorales de forma independiente a la institución universitaria.

Tomando en cuenta la primera licenciatura en la universidad de formación de actores o el trabajo desarrollado por el discípulo de Stanislavski, Seki Sano, el desarrollo de la formación de actores especializados, egresados de estudio a un nivel superior es muy reciente, novel. Contemplando el análisis del maestro Ludwig Margules, que es publicado en la revista Repertorio en el número 27 en el año de 1993 titulado: "De la crisis, agonía y oficio de la farándula" que en este trabajo se cita al principio, en donde el maestro polaco menciona que el proyecto nacional de formación de actores a nivel superior solo duró cinco años terminando a finales de los ochenta y de esta forma se inicia los noventa, entonces, hablamos de un compromiso nacional de 1985 a 1990, más o menos. Cinco años como base, del compromiso cultural, nacional por consolidar un modelo de actor que egresa de una universidad, y del 1990 a la fecha 2020, 30 años de evolución del actor teatral, con 25 años de formación al libre albedrío por cada institución que oferta su versión de modelo de actor, es en sí, muy pobre, para hablar de artistas especializados en este tema.

Por último, no se descarta, que, en Toluca, estado de México. La propuesta de formación actoral en la facultad de humanidades de la UAEM se consolida con su plan de estudios de 1992. Marco contextual para el desarrollo de los siguientes capítulos. Ya que el interés de reflexionar sobre los temas ya expuestos, detonan el objetivo principal de este trabajo:

La importancia de la metodología en la formación del actor teatral universitario.

Como propuesta enfática, dado la importante urgencia por influir de manera cada vez más eficaz en el propósito por formar actores más competentes, comprometidos con potenciar el fenómeno teatral como un instrumento capaz de estimular inteligencias en sus espectadores, inteligencias para promover una cultura mucho más óptima de bien estar social, dada la realidad que ahora se impone, objetivo que solo puede lograrse con actores cada vez más complejos, fascinantes, minuciosos, estrictos, "médicos cirujanos del alma" como nos invita a pensarlos Luis de Tavira, capaces de hacer de la experiencia del teatro un fenómeno de convivio trascendental y no un mero artilugio de entretenimiento banal en donde el actor no

es más que un remedo de artista que a la larga hace del convivio teatral, una idea vaga y confusa de la verdadera función humana del mismo.

Para concretar el propósito expuesto es necesario hablar de la experiencia formativa de quien escribe, por ello en los capítulos posteriores, se expondrá la propuesta de formación del licenciado en arte dramático de la Facultad de Humanidades que se realizaba entre los años 1996 y 2002 a modo de modelo, solo enfocándonos en la línea pedagógica de actuación para cuando lleguemos al capítulo tres y último, se precise el método adquirido en el proceso de formación y su transformación en la funcionalidad profesional hasta hoy día.

Finalizaremos el capítulo tres con las reflexiones y proposiciones que se detonen en el transcurso del capítulo 1 y 2, a modo de análisis de la evolución del método actoral entre los distintos trabajos expuestos en éstos, para así desarrollar las conclusiones.

Capítulo 2. La asimilación de la herencia metodológica de la actuación teatral en el estudiante universitario

¿Qué es lo que debe ofrecer la escuela al estudiante de teatro, que no pueda obtener del trabajo del oficio del actor teatral?

Eugenio Barba opina al respecto:

Las escuelas de teatro siempre me han incomodado [...] Están organizadas verdaderamente como escuelas: ponen a los alumnos frente a profesores que podrán ser hábiles y eficaces, dispuestos a transmitir lo mejor de su experiencia, pero que el contexto transforma inevitablemente en profesores de tal o cual disciplina. En mi opinión, el aprendizaje del teatro no puede hacerse con profesores. Necesita maestros, así sea sólo para protegerse del riesgo de lo efímero propio de un arte del presente como el teatro, aprendizaje que no puede hacerse más que con un maestro. (Barba, 2007:101).

Existen dos concepciones sobre el trabajo actoral que son pertinente destacar, reconociendo que casi todos los grandes maestros de la actuación teatral, desde la gran reforma propuesta por Stanislavski a principios del siglo XX, hasta nuestros días; coinciden con la distinción antitética de la enseñanza entre los profesores de actuación de la academia de teatro y el director- maestro, el teatro como escuela y el grupo de actores como lugar de formación.

Estamos ante otra de tantas paradojas del teatro, por un lado, inspirados por las tradiciones más antiguas de la formación de actores- cantantes- bailarines- músicos, de las escuelas del teatro balinés, hindú, japonés, chino, los investigadores posmodernos del teatro, después de Antonin Artaud, encontraron en estas teatralidades la idea de reintegrar al ejecutante escénico o teatral cuestionando así la idea de la escuela disciplinar del periodo moderno, exponiendo lo peligroso de disociar al ejecutante teatral con la excusa de la especialización, haciendo del ejecutante un ser dividido que solo debía hacer y disciplinarse en una actividad, ya sea el cantar, el danzar o el actuar; negándole de esta forma su capacidad unificadora de lenguajes como sucedía en el periodo pre- moderno.

Los estudios de estas escuelas tradicionales demostraron que el resultado de un ser teatral extraordinario depende de condiciones y enfoques pedagógicos

muy alejados del pensamiento occidental. Una de estas condiciones es la idea del maestro, gurú como lo conciben en algunas culturas de oriente y el profesor, docente como lo concebimos en occidente o facilitador o guía como se pretende hacer actualmente. Para precisar lo dicho anteriormente Eugenio Barba expone en *El arte secreto del actor* el siguiente argumento.

La pedagogía es la relación entre maestro y alumno; en la personalización de esta relación reside el secreto de la transmisión del arte. En las escuelas tradicionales de teatro en Occidente la relación maestro alumno ha estado en general desmantelada. (Barba, 2012: 32)

En esta cita Barba habla de un desmantelamiento de relaciones, haciendo énfasis en la disociación simbiótica fundamental de la práctica del teatro, que conlleva la disociación individual, es decir diluye la función de ser maestro o ser actor; peligrando así la eficacia del funcionamiento de ambos hasta su dimensión más profunda; elevando la idea de maestro a la posición de un padre espiritual como lo explica en su apartado de “aprendizaje” en el libro de *El arte secreto del actor*.

Cuando el *chela* (discípulo) está listo para el gurú (maestro), el gurú llega (...) En este papel el gurú se convirtió en un segundo y más importante padre porque la capacidad de impartir el conocimiento espiritual era de un nivel superior a la capacidad de dar nacimiento en sentido físico. (Barba, 2012: 3).

Con lo anterior no se pretende decir que el trabajo pedagógico del actor se resuelve atendiendo las dimensiones subjetivas del individuo o que, a través de una práctica de acciones, posiblemente rituales, resuelve la situación teatral.

Cuando al principio de este capítulo se refiere a la paradoja, se habla de la innegable presencia, del docente y el alumno científicos, y la independencia del discípulo en la profesionalización, aquí es donde juega un papel importante el pensamiento Occidental, que con el propósito de formar actores “completos” ponen énfasis en el desarrollo de sus cualidades físicas, intelectuales, morales. Por ejemplo, en Francia a inicios del siglo XX, los reformadores del teatro Copeau, Jouvenet y Dullin, enfatizaron la necesidad del comportamiento sistemático del actor.

Estos reformadores del teatro manifestaban la necesidad de unificar al actor a través del método de trabajo que pudiese equilibrar las dimensiones del individuo actor: técnica, creatividad, disciplina, bagaje intelectual, pensamiento; objetividad científica y subjetividad creativa. A la noción antes expuesta surge una pregunta fundamental: ¿cuál es el tipo de escuela ideal en donde se formarán estos actores completos?

A partir de este cuestionamiento surge una serie de reflexiones que apuntan por un lado, a la idea de la constitución de una escuela- academia que cumpla con este gran objetivo de formar actores completos y por otro lado surgen las propuestas de escuela- grupos de teatro, antítesis del pensamiento de que la academia puede formar actores y afirman la circunstancia de que un actor tiene un mejor desarrollo en la actividad teatral de grupo, de este planteamiento se conforman los teatros-escuela o los teatros- laboratorios como hoy se conocen.

A lo anterior cabe decir que existe un fin en comunión y es que, subrayan la necesidad de que un actor aprenda su oficio sobre bases pedagógicas cuyo propósito no es sólo una preparación física de los actores, sino, como diría Copeau: “una educación completa que desarrolle armoniosamente su cuerpo, su espíritu y su carácter humano”.

Así que, si hoy día existe una manifestación de varios importantes realizadores de teatro, negando la realidad de que la noción de que un actor de teatro completo se puede formar en una academia, donde hay una cantidad de profesores enfocados a la formación de estos ejecutantes, con planes curriculares o de estudios y que cuentan con una instrumentación pedagógica enfocada y afirmando la realidad de que los actores se forman con un maestro- gurú, en un grupo- escuela. ¿Entonces qué es lo que puede ofrecer una academia en la universidad? ¿Qué se puede lograr, de estudiar en una facultad que no se pueda encontrar en los procesos que vive un profesional sin carrera universitaria?

La postura de quien escribe implica que, sean las nociones de escuela como “la academia” tradicional o de grupo, son necesarias hoy día; pero cualquiera que de estas se elija, no se detonan en un estudiante sin compromiso, la necesidad de

ser un verdadero alumno o aprendiz, debe sumar una responsabilidad de preparación de todos los estándares de calidad para llegar a ser actor.

Hasta este punto se pueden destacar una serie de conceptos que ayudan a la precisión de una utopía pedagógica: Maestro, Método, Escuela, Metodología, Alumno, Aprendiz y Tiempo.

En específico, hablando del Tiempo, este juega una condicionante muy importante en las ventajas que debe ofrecer una escuela (academia), ya que una de sus ofertas es la de ahorrar tiempo de enseñanza/ aprendizaje. En su propuesta, la academia, pretende sintetizar lo más posible la experiencia pedagógica con un resultado óptimo, cualidad que también tiene un riesgo en sí, al grado tener consecuencias irreparables en un actor, hablando desde otra perspectiva formativa.

Así pues, las diversas perspectivas de dichos conceptos determinan la formación de actores de teatro, sea cual sea la propuesta de escuela que se pretenda desarrollar y que, además, para obtener buenos resultados es de vital importancia el reconocimiento y apropiación de dichos conceptos clarificando los procesos a los alumnos/aprendices, ya que su corresponsabilidad juega un rol importante en cualquier propuesta formativa, de otra forma difícilmente se puede aprovechar los tiempos en la labor educativa.

A modo de ejemplo, para lograr el propósito de este trabajo, es importante aclarar que los siguientes capítulos se construyen a partir de la vivencia universitaria de quien escribe, centrándose en las materias de la línea de actuación del plan de estudios de la carrera llamada de “Arte Dramático”, que se dividía en dos procesos muy específicos, tomando en cuenta a dos maestros encargados del desarrollo de dichas materias; en los tres primeros años de formación con el maestro Jesús Angulo y los últimos tres años de la carrera con el maestro Esvón Gamaliel.

Para cerrar esta presentación, se aprovecha una cita de Grotowski que nos ayuda a reflexionar sobre el propósito de enseñar a los actores a través teatro:

Ya no enseño necesariamente a actuar, a convertirse en un buen actor, tampoco preparar para la creación [sino que] le permito al actor redescubrir sus posibilidades hasta el extremo [...]. No es la instrucción de un alumno, sino el descubrimiento de otra persona [...]. El actor renace no sólo como persona, sino también como ser humano. (Grotowski, 2007: 27).

2.1 Contextualización del plan de estudios de la Licenciatura en Arte Dramático de la generación 1997- 2002

El modelo formativo actoral que se toma como ejemplo en este trabajo, es el del segundo plan de estudios de la carrera de Arte Dramático de 1997. De la facultad de humanidades de la UAEM.

Un plan de estudios, que se estructuró en 1992 y se orientó hacia la preparación de profesionales del teatro, enfocados exclusivamente a la actuación (cabe mencionar que el plan anterior dista de este objetivo, esto es otro argumento importante, histórico, de los porqués se habla de este plan en específico, además de lo que se ha precisado anteriormente: por ser la experiencia vivida de quien escribe.), este proyecto pretendía lograr un entrenamiento integral del actor.

Los objetivos generales eran:

- 1- Formar actores de alto nivel, ejecutantes que logren transformar cualitativamente el quehacer actoral y por tanto el fenómeno dramático en su totalidad, incidiendo en la cultura nacional.
- 2- Formar actores capaces de ser propositivos, de ser promotores de movimientos teatrales en la entidad y en la nación.
- 3- Formar actores que puedan integrar a su actividad de ejecutantes la docencia artística.

Los egresados de este plan estarían capacitados para:

1. Desempeñar de manera responsable y crítica el trabajo de representación de personajes en teatro. Cine, radio y televisión.
2. Colaborar en la articulación del teatro Mexiquense para definirlo y enriquecerlo.
3. Ejercer la docencia artística.
4. Promover grupos teatrales para incidir en la vida cultural y social de la comunidad.
5. Formar compañías teatrales en las distintas instituciones del sector social.

Este plan exigía del aspirante las siguientes capacidades para conseguir dichos objetivos:

- a) Capacidad de observación, reflexión y análisis.

- b) Capacidad de memorizar.
- c) Capacidad de concentración.
- d) Imaginación.
- e) Buena salud.
- f) Condición física.
- g) Hábito por la lectura.
- h) Sentido visual.
- i) Coordinación.
- j) Flexibilidad.
- k) Emotividad.
- l) Sentido musical.
- m) Presencia física.
- n) Cooperación.
- o) Paciencia.
- p) Disposición al trabajo de grupo.
- q) Voluntad de comunicación.
- r) Reconocimiento de los valores artísticos y humanos.

Las materias, de todo el plan, encargadas en forjar este modelo de actor eran:

- a) Literatura dramática I, II, III, IV, V, VI, seminario de literatura dramática I, y II.
- b) Historia de la escena mexicana I, II, historia del espacio escénico I, II, III, IV, V, y VI.
- c) Español I, II, III, IV, V, y VI.
- d) Actuación I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII.
- e) Dicción I, II, expresión verbal I, II, III y IV.
- f) Vocalización I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII.
- g) Movimiento corporal I, II, danza urbana I, II, técnica de danza para actores I, II, III y IV.
- h) Gimnasia para actores I, II, acrobacia I, II, artes marciales I y II.

- i) Taller primer puesta en escena I, II, Taller segunda puesta en escena I, II y Taller de tesis: Puesta en escena.

Estas materias divididas en 18 asignaturas, programadas para realizarse en 98 horas teóricas y 181 horas prácticas, en 9 semestres (4 años y medio).

Ahora bien, el plan de estudios puede considerarse una característica propia de la escuela- academia, que tiene como propósito enseñar y entrenar de modo sistemático, al futuro profesional; desde luego que está implícito la pretensión de ahorrar tiempo al estudiante de vida profesional, es decir: pensar que un aspirante actor sin estudios universitarios, tardaría 10 años en aprender, lo que alguien con carrera puede lograr en menos de la mitad de tiempo, a través de una capacitación extremadamente formal, y con formal se refiere a científico, metódico como lo exige una licenciatura. Pero, esta utopía tiene una problemática considerable: el desapego del plan a las necesidades reales de la práctica teatral.

La experiencia nos muestra que, entre el diseño a la aprobación del plan de estudio puede llevarse de un año a tres años, más o menos, pensando en algo bien hecho, de la aplicación a el diagnóstico y la modificación a una propuesta más afinada, hasta unos 5 años, mínimo. Si se considera que la evolución teatral, hoy día es acelerada, que las convenciones teatrales son extremadamente variadas; entonces: ¿Cuánta distancia existe entre la realidad teatral, de un plan que está hecho para capacitar actores que respondan a necesidades de hace 8 años a la del profesional actual? -Mucha distancia. Para cuando el estudiante egresa ya podría considerarse como un profesional con falta de actualización, hablando de una idealidad académica.

Por otro lado, no se puede afirmar que en las versiones de escuela- tradicional y el teatro- escuela no contengan un plan de estudio como parte de una estrategia pedagógica, cuentan con planes de estudio, solo que su propuesta se enfoca a través de filosofías distintas.

Por ejemplo, mientras que en la propuesta de escuela- academia el docente y el estudiante enfocan sus esfuerzos por cumplir el plan de estudios, en la escuela- tradicional el maestro y el discípulo (versión del docente y el estudiante) responden

a necesidades sublimes, arraigadas al sentido original de cada escuela de orden ceremonial y de herencia. El discípulo descubre su camino (escuela) y se entrega a su destino haciendo a un lado sus propósitos particulares y sacrificando su identidad cotidiana para despertar en él su arte al servicio de los propósitos de su gurú- maestro, que, a su vez, él maestro, también obedece en función de su arte- escuela. Eugenio Barba ha dedicado un estudio muy importante al comportamiento pedagógico de las diversas propuestas que existen en la formación de actores, al respecto en su libro *La luna surge del Ganges*, nos da un análisis del comportamiento de este tipo de escuela- tradicional, aquí una cita:

En los géneros de actuación tradicionales asiáticos la relación entre el maestro y el alumno se modela a partir de la relación entre padres e hijos, en una cultura en la cual la autoridad de los padres es absoluta y, de igual modo, sus órdenes representan un imperativo moral. En muchos casos en realidad se trata de padres e hijos biológicos. En otros, el maestro adopta al alumno escogido, le da su propio apellido y así se crean verdaderas dinastías como en el kabuki, en el noh y en algunas familias de actores y bailarines en el Bali en la India (Barba, 2017:195).

En el caso del teatro- escuela o escuela- de grupo, el plan de estudios es un verdadero instrumento pedagógico, en el sentido de que este plan se adecúa a las necesidades de la teatralidad que se gesta en este grupo, el estudiante es un discípulo- integrante de esta agrupación, el maestro es un director- guía y el grupo va adecuando sus estrategias de aprendizaje de acuerdo a las necesidades de los conceptos teatrales que argumentan, así que el plan está en constante transformación o estructuración a disposición del desempeño óptimo del integrante- discípulo y a las manifestaciones creativas y artísticas de los proyectos del grupo. La cita siguiente ilustra lo expuesto anteriormente, en palabras de Vitez, cita que está presente en el texto de *El training del actor*.

De aquí el acento en los teatros- escuela (el Viux Colombier) y los teatros- laboratorio (Grotowski), únicas estructuras donde el entrenamiento se puede llevar acabo de modo continuo y profundo. El actor encuentra en ellas el tiempo para desarrollarse en el seno del grupo, para lograr un camino personal y penetrante. El teatro como escuela, el grupo de actores como lugar de formación, la escuela ligada a un teatro. (Vatiz, 2007:21).

Ahora bien, ¿qué ventajas se podrían tomar en cuenta de estas reflexiones, para el óptimo trabajo en la versión de escuela-academia?

Si se necesitara dar una serie de recomendaciones para un mejor funcionamiento de una escuela- academia, a nivel superior o universitario, con base en la experiencia, el estudio sobre varias propuestas formativas, recomendaciones que pudiesen convivir con las diferentes versiones de escuelas como las que aquí se exponen, que, además, favorezcan a la formación de un profesional actual. De varios aspectos, solo se destacarían algunos, a modo de argumentación para los objetivos de este trabajo.

Ante la necesidad de dirigir las sinergias en el desarrollo de las diversas propuestas formativas en la aplicación de un plan de estudios, es de vital importancia focalizar los esfuerzos, situación que favorece de mejor forma al alumno. Para ello, es necesario establecer una postura ideológica en los modos de la práctica teatral.

En este caso, se defiende el principio de integralidad, en la lógica de que el modo de pensar el fenómeno del teatro, va influir de manera contundente la forma de accionar de quien lo practica o lo aprecia. Por lo tanto, el modo de pensar determinará el proceso formativo de un actor y su funcionamiento en la práctica profesional.

Aquí se destaca el asumir que la formación del actor es un proceso altamente complejo y sumamente delicado. Considerado como un proceso de trasplante de conocimientos. Para explicar lo anterior se toma la cita de Eugenio Barba que compara la práctica del teatro como un acto de trasplante, tomada del texto *Quemar la casa*:

Hay flores que, una vez cortadas, duran mucho tiempo. O bien, trasplantadas, pueden crecer en un terreno diferente al de sus orígenes. Y hay flores que apenas trasplantadas o cortadas se marchitan y terminan en la nada. Si tratamos de atrapar la deslumbrante belleza de las amapolas y transportarla a los jarrones de casa o a los canteros de nuestros jardines, se desvanece en pocos minutos. (Barba, 2010: 21).

Cabe aclarar, a partir de esta cita, que este pensamiento está ligado a la propuesta del maestro italiano que denomina “el tercer teatro” como desarrollo de “las islas

flotantes”, en donde se hace énfasis en la idea del desarrollo del teatro de calidad en las circunstancias más adversas, ámbito en donde pueden surgir los fenómenos teatrales más interesantes y trascendentales. Siguiendo con la cita, Barba en seguida precisa:

Hay procedimientos técnicos que pueden pasar fácilmente de uno a otro y que se dejan condensar en principios claros. En la profesión, constituyen el terreno de la objetividad. En el extremo opuesto, está el calor personal que caracteriza a cada individuo, una temperatura que le pertenece, y es inimitable. O que, al imitarse, se vuelve parodia [...] Acá encontramos técnicas de doble carácter. Por un lado, poseen todas las propiedades de aquel conjunto de conocimiento y habilidad que definen un saber técnico. Por otro dependen tanto del ambiente en el cual se han desarrollado que no podemos extraer de ellas preceptos absolutos. (Barba, 2010: 22).

Para este maestro el trabajo del director, en este tipo de práctica del teatro (Teatro-escuela, en este escrito), es lo más parecido al comportamiento del maestro- gurú, el director como gurú, del cual hablaremos más adelante. Ahora bien, la práctica de este pensamiento puede tener tres dimensiones, de acuerdo a las recomendaciones de mejora de la escuela- academia:

2.1.1 Comunidad Profesional de Aprendizaje

Este punto de vista propone fortalecer la enseñanza, desde una dinámica de colaboración del profesorado que está integrado preferentemente por profesionales con trayectoria destacada dentro del ámbito al que aspira el estudiante desempeñarse en su egreso, la idea, como se maneja hoy día, es perfeccionar la práctica educativa. Lo interesante es que este nuevo llamado que hace la secretaría de educación para fortalecer la educación de nuestro tiempo afirma dos cosas: por un lado, como se ha dicho anteriormente en este escrito, queda evidenciado que el profesorado, en general, es integrado por gente no profesional de las materias que imparten.

Por otro lado, la importancia de revisar los anteriores modelos a la “reforma educativa” en nuestro país, ya que existen evidencias de un mejor funcionamiento educativo, ya que se respetaba las trayectorias y los desempeños profesionales de los que eran los profesores, al grado de que importaba más estas características

que la de si el profesor tenía o no los créditos académicos suficientes. Lo importante era la capacidad de transmitir los conocimientos suficientes para modelar al alumno hacia el propósito de un profesional ideal, y no se caía en la práctica de pensamiento de cómo enseñarle al estudiante a salir bien librado en su cúmulo de créditos.

El tema aquí, por supuesto, es el de demostrar el mejor funcionamiento de un modelo de formación del pasado inmediato y despertar la reflexión, inevitablemente comparativa sobre lo que se está haciendo hoy día, y hasta dónde, este esfuerzo pueda aportar una serie de elementos que nutran los nuevos modelos de formación.

2.1.2 El rescate de pensamiento del aspirante a discípulo para la trascendencia teatral

Hablando de rescatar el pensamiento del pasado, con respecto a la función de un actor de teatro universitario, se recuerda una de las lecciones del maestro Raúl Zermeño, respecto a la “escala de trascendencia de los efectos teatrales” impartida en la materia de Espacio escénico del 2000 al 2001 en la Facultad de Humanidades de la UAEM:

El nivel de efectividad más pobre de un espectáculo teatral es el del entretenimiento, el cual tiene un terreno de competencia muy amplio, los especialistas del entretenimiento son la televisión, por ejemplo; pero, ¿qué es entretener? Pues es el estado entre estar o no, entre tener o no tener, un estado de enajenación sin ningún resultado trascendental o importante para el individuo espectador...de aquí se puede llegar al divertimento, de donde surge la risa idiota, al que se llega por formulas sencillas y comunes dentro del espectáculo que propician reacciones comunes en el espectador, el susto fácil, la proyección neurasténica del actor o el chantaje emocional, sin pretensión a provocar algo concreto y menos el de desarrollar la inteligencia del espectador; para ello se necesita que el espectador se divierta, este es el siguiente nivel que debe propiciar la experiencia teatral y para mí, el nivel básico de cualquier experiencia ficcional, si me divierte, entonces es que estoy haciendo operaciones mentales, estoy estimulando mis inteligencias... si me divierto puedo llegar a la catarsis y de ahí a la reflexión...si mi experiencia teatral no me lleva de menos a divertirme y a más, a la reflexión, entonces ¿para qué hacerlo?. (Bitácora personal).

A lo anterior, con el paso del tiempo se ha sumado a esta escala otro nivel de efecto que tiene que ver con la trascendencia a niveles psíquicos más profundos, este efecto es al que llama Barba como el “efecto del veneno del teatro” un impacto a

nivel celular que puede llegar a perdurar tres generaciones. Dicho efecto se hermana con las propuestas de Jung, Bergson, Gastón Bachelard, y Artaud, quienes son los primeros en afirmar el poder de la imagen, como corrientes de imagen que se manifiestan a través del espectáculo, sean manifestaciones arcaicas o arquetípicas que perviven al nivel del inconsciente colectivo y que cobran vida concreta en el espacio teatral o la manifestación de nuevas imágenes que alimentarán las diversas corrientes ya existentes en el individuo, en cualquier caso para que esas imágenes trasciendan a nivel celular deben quemar al portador, espectador.

Obviamente estas teorías defienden la idea de que nada en nuestro sistema celular es nuevo en sí, la memoria celular porta la suficiente calidad de información para la construcción del próximo humano en su evolución. Una evidencia muy poderosa que como argumentación se usa para estas teorías es la del porqué el humano sigue haciendo o reviviendo la experiencia del teatro, ¿por qué no dejamos de hacerlo? - porque es fundamental para la trascendencia celular y por tanto para la vida humana.

Aclarando lo anterior, sobre el tema del pensamiento, sería importante promover en el estudiante actor una precisión sobre cuál es su función cuando está frente a un espectador, promover una filosofía de trabajo que respete la academia y que oriente al alumno al desarrollo del mismo, ya que, por otro lado es derecho del aspirante saber cuál es función y el poder que tiene el teatro a nivel humano, individual, social, y que sea decisión del egresado el tipo de fenómeno espectacular que aspira a construir.

Por otro lado, tomar postura filosófica, ayuda a una promoción y selección más precisa sobre el aspirante a este tipo de escuela, defender desde un inicio, y con resultados que el ejercicio del actor teatral requiere de un profundo desempeño y de gran esfuerzo para a promover el ideal de trascendencia del fenómeno teatral que tanta falta nos hace hoy día, porque como diría el maestro Zermeño:

Para entretener, hay otros medios más eficaces que el teatro, que, además, nos superan en medios tecnológicos, de promoción y de producción; la parafernalia y el travestismo no podrán evitar el embrutecimiento en el que vivimos...

siempre hay que dudar de qué es lo que hay detrás de tanto humo, lentejuelas y luces de colores en el escenario (Bitácora personal, 2000).

2.1.3 La práctica del reconocimiento del maestro- gurú

En el libro de *El arte secreto del actor*, en la parte de *El gurú como padre, mentor reverenciado*, Eugenio Barba arranca con un estudio de apreciación que motiva la siguiente recomendación:

También hoy la idea del *gurú* como un segundo padre es aceptada por un número sorprendentemente elevado de jóvenes. Esta forma de pensar está documentada en un estudio reciente sobre el sistema educativo moderno, que en un cuestionario ofrecía las alternativas siguientes:

1. Un maestro debería ser realmente un segundo padre para sus alumnos y debería asegurarles una formación completa.
2. Un maestro debería ocuparse principalmente de la enseñanza de su propia materia en clase y no debería preocuparse del comportamiento del alumno fuera de clase. Más del noventa por ciento de los estudiantes universitarios y de escuelas superiores en ocho Estados distintos eligieron la primera respuesta. (Barba, 2012: 32).

El estudio que revela Barba expone la necesidad concreta de replantearse el pensamiento de lo que debe ser un maestro y dista de la idea de que el maestro es un “facilitador”, que es la propuesta que se argumenta hoy día. Si no se posibilita el teatro como un área de oportunidad de practicar ideas superiores, entonces ¿cuál sería su función como fenómeno extraordinario, extra- cotidiano, en donde se dimensiona y se complejiza lo humano territorio donde se cuestionan las lógicas cotidianas para estimular un pensamiento emancipador?

Se debe reconocer en una plantilla de docentes quién se manifiesta, en la propia naturaleza de la práctica pedagógica, como el gurú. En su trayectoria y coherencia, verosímil como profesional del teatro. Ese maestro que en su filosofía de trabajo se encuentra el punto de apoyo para coordinar el enfoque de una carrera. El gurú “es”, y todos lo sabemos, se percibe como verdadero, no es el que se impone, o se nos impone, es el que se revela, a través de sus alumnos y con su presencia dilatada.

Al reconocer entre nuestro profesorado a los verdaderos maestros lo que queda será convertirlos en guías de las líneas de investigación que darán identidad

a nuestra academia, identidades referenciales, modelos a alcanzar, que ayuden al alumnado a saber hasta dónde se puede llegar en el oficio y hacia dónde se puede trascender, modelos que ayuden a despertar su propio maestro.

Así se construyen las escuelas, con sus maestros, no con los profesores. Cómo se habla de una escuela de Stanislavski sin Stanislavski, aún se hable de su compañía, es el maestro y su trabajo quien hace trascender o desaparecer los grupos teatrales. En la escuela de Meyerhold, por ejemplo, los estudiantes tomaban materias distintas ya que eran separados de acuerdo a sus capacidades y trayectorias, pero indiscutiblemente, todos, en grupo, tomaban las clases de actuación con Meyerhold.

Hasta aquí algunas recomendaciones, pero ¿da resultados positivos un modelo de escuela que practique estas recomendaciones?

Ahora, se expone como ejemplo el funcionamiento del segundo plan de estudios de la Licenciatura en Arte Dramático de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx, plan que fue estructurado en 1992 y que fue experimentado por quien escribe este trabajo en la generación de 1997 al 2002. Los siguientes subcapítulos se concentran en dos de los procesos que aglutinan el conocimiento de toda la carrera:

El subcapítulo 2.2 que expone en síntesis el funcionamiento del proceso de formación actoral del maestro Jesús Angulo. El capítulo 3 que expone en síntesis el funcionamiento del proceso de formación actoral del maestro Esvón Gamaliel. Y en las conclusiones, expone los resultados significativos del método adquirido como experiencia de ambos procesos.

Por condición de extensión del trabajo, los subcapítulos siguientes puntualizan en síntesis el extenso proceso vivido, develando la esencia, los elementos, los ejemplos, los conceptos y /o los materiales que pueden servir como aportación a lo que se considera, necesidades para la formación del actor de teatro.

2.2 Del ente pre expresivo al actor del realismo. La herencia de Jesús Angulo

En consecuencia, al 2° Plan de Estudios de la Licenciatura en Arte Dramático de la Facultad de Humanidades de la UAEM de 1997 al 2002, se destacan sus propósitos de orientar la preparación de profesionales de teatro enfocados, principalmente, en la actuación; a través de un entrenamiento integral que logre manifestar su expresión artística. Entre los objetivos del plan está el de formar actores de alto nivel que logren transformar el quehacer actoral, el fenómeno dramático en su totalidad para incidir en la cultura nacional; formar actores propositivos, de ser promotores de movimientos teatrales en la entidad y en la nación. Ejecutantes teatrales que puedan integrar a su actividad la docencia.

Las características anteriores se destacan, en primer lugar, por ser propósitos con un enfoque más preciso hacia la formación del actor, enfoque que dista del Primer Plan de Estudios de la misma licenciatura realizado en 1986 en el que, su fin principal, según la propia presentación del plan, era la de planificar el fenómeno teatral en el Estado de México enfocándose en la capacitación del docente teatral. En sus objetivos está el de formar profesionales capacitados para la actuación, la dirección, la dramaturgia y la producción; sea en el ámbito teatral, de la radio, de la televisión, o de cualquier otro medio expresivo.

En segundo lugar, la idea de una formación “integral”, concepción que obliga, desde un enfoque académico, a una coherencia de sinergias de todos los esfuerzos, por parte una academia, de una administración escolar y de cada uno de los estudiantes. Propósito que puede alcanzarse con un enfoque interdisciplinar y que, en el plan de estudio del que se habla, se promovía a través de la línea de trabajo del maestro que impartía las materias de Actuación.

A lo anterior, sumando a la idea de la formación integral, en la visión tradicional de aquel tiempo (finales de los 90’s), era importante que el maestro que impartía la materia de actuación fuese un ejecutante destacado en el ámbito profesional, con trayectoria comprobada, con habilidades demostradas de docencia y en la mayoría de los casos, un profesional con una “parentesco” teatral directo o muy cercano a un “gran” maestro. Al referirse al parentesco teatral, es a la visión tradicional del maestro- gurú, ya explicada en este texto; no necesariamente

hablando de una línea sanguínea genética natural, sino a la idea de una línea de conocimiento adquirida por un destacado maestro del ámbito, además, se le sumaba la validación práctica de dicho discípulo, o sea, que además tenía que demostrarse con una trayectoria firme y coherente a su maestro. Aunque en el gremio teatral profesional de la época se manejaba la idea de que “no se puede ser buen actor, director y docente; o eres bueno en una o en otra”. El sentido de integralidad para la formación exige una coherencia en el desempeño, de al menos dos de estas dos disciplinas, como podría ser, actuación/ docencia o dirección/ docencia.

Así pues, la fortuna de quien vivió la experiencia de la formación del 2º Plan de Estudios, anteriormente dicho, del 1997 al 2002, experimentó el proceso consecuente, de dos maestros de Actuación, fundamentales para cumplir los objetivos de dicho plan, que, además, respondían al modelo de maestro de la visión antes expuesta. También podría considerarse un privilegio por otra razón pedagógica, expuesta en el capítulo anterior, en el que, al referirse al tiempo necesario para asimilar un método de trabajo; hay una apreciación generalizada por los investigadores ya mencionados, Stanislavski y Meyerhold argumentaban una base de preparación de tres años, con el maestro, de forma ininterrumpida, y de tiempo completo para llegar a asimilar lo que son las bases de un ejecutante teatral, Grotowski opina que la formación de un actor debe pasar por un nivel técnico de tres años, cinco de carrera a nivel superior y mínimo dos de especialización; en la propuesta de Barba, el aspirante actor vive en la primera fase, de tres fases, el entrenamiento con aprendizaje técnico para adquirir patrones de comportamiento, habilidades físicas y vocales que le permita la competencia necesaria, además de impregnarse de los valores éticos básicos, la disciplina extrema y la capacidad de resistencia. Esta fase puede durar varios años para pasar a la segunda fase, como lo explica Borja Ruiz en el libro *El arte del actor en el siglo xx*, en donde habla de diversas propuestas formativas del actor, refiriéndose al trabajo formativo de Odín Teatret dice:

En la segunda fase, al cabo de varios años donde el actor ha sido guiado, el entrenamiento pasa a ser una práctica individual, donde cada actor elabora y

diseña sus propios ejercicios. En la tercera fase, cuando el actor cuenta ya con diez o quince años de experiencia, comienza a trabajar sobre la dramaturgia. (Ruiz, 2012: 416).

De acuerdo a esta perspectiva se argumenta la idea del privilegio, primero por contar con la fortuna de tener dos maestros ideales para la formación actoral, segundo que, el primero, desarrolló su trabajo en tres años consecutivos y el segundo, con dos años para concluir con el proceso formativo de dicho plan, dos razones que podrían considerarse como circunstancias a favor, que corresponden a las propuestas pedagógicas de los grandes maestros universales del teatro.

A lo anterior se puede agregar una circunstancia contextual que favorecía al perfil de ingreso de los aspirantes, y que debe ser de gran interés, ya que, el estudiante juega un papel indispensable en el logro de un proyecto formativo. Como se ha mencionado anteriormente, el futuro alumno decide su escuela a partir de un llamado que se ha nutrido de argumentaciones desde que la idea de ser actor se le ha plantado en su mente, este llamado adquiere una dimensión de necesidad, a este punto adquiere lo que comúnmente se llama convicción, estar convencido. Dependiendo de cuándo surge el llamado su convicción le lleva a tomar decisiones en su vida cotidiana para nutrir su perspectiva formativa, en este sentido y hablando de formación académica, se contaba con los bachilleratos específicos que ayudaban a reforzar la orientación del ámbito profesional a donde se deseaba desempeñar el estudiante y así forjar una identidad profesional más certera.

Consecuente a la propuesta de los bachilleratos específicos, las licenciaturas perfilaban sus convocatorias de manera coherente a las carreras que ofertaba cada facultad; siendo el bachillerato de Ciencias Sociales y Humanidades el correspondiente a quien quería estudiar en la Facultad de Humanidades en donde se ubica la carrera de Arte Dramático, hoy Artes Teatrales. Esta cualidad académica fortalecía el bagaje cultural de quien aspiraba a ser actor teatral, además de contar con una experiencia reflexiva sobre los temas que se plantean en el ámbito académico universitario.

A lo anterior es indispensable afirmar la importancia de la conciencia que debe tener un estudiante actor del proceso que deberá desarrollar durante su

proceso académico, este debe comprender el enfoque, es decir, la filosofía de trabajo, identificar la metas y objetivos del plan de estudios; quiénes son sus maestros, su desenvolvimiento profesional de los que serán sus profesores, también debe reconocer el nivel de exigencia en tanto al control de calidad de los productos que produce la escuela a la que va a pertenecer, entre otras especificidades; y por supuesto, comprometerse con lo que será su formación, que de quien más depende es de sí mismo.

Así pues, con las circunstancias antes expuestas, la experiencia formativa de Jesús Angulo se puede exponer en tres procesos, que abarcan los tres primeros años de formación que, en este caso, corresponden de 1997 al año 2000, estos procesos fueron identificados en su tiempo como:

- I. El proceso pre-expresivo del actor.
- II. El proceso de la actuación en primera persona al realismo actoral.
- III. Puesta en escena de estilo realista.

Ahora se expondrá cada proceso, acompañado de argumentos de funcionamiento de dicha vivencia, se precisan conceptos, técnicas que pueden considerarse importantes o de herencia, que hasta hoy día validan su trascendencia, problemáticas que como estudiante se llegaban a encontrar durante el desarrollo formativo y situaciones que ayuden a ejemplificar para la comprensión de lo que se expone.

2.2.1 El proceso pre expresivo del actor

El concepto de pre expresividad es usado por Eugenio Barba para precisar un proceso de trabajo relacionado con el actor, como individuo que utiliza técnicas extra- cotidianas del cuerpo- mente en situaciones de representación organizada. En los campos del trabajo teatral el proceso pre- expresivo se comprueba en cuatro dimensiones:

- a) Como trabajo que prepara al actor para el proceso creativo del espectáculo.
- b) El proceso de trabajo mediante el cual el aspirante a actor incorpora los modos de pensar y las reglas del tipo de teatro que ha decidido practicar.

c) Como proceso y fin en sí mismo, que a través de argumentación trabajo teatral encuentra sus propias justificaciones de investigación.

d) Como posibilidad de niveles de organización sobre puestos.

En el proceso guiado por el maestro Jesús Angulo (Actuación I y II de 1997 a 1998) corresponde a la dimensión número 2, de la lista antes expuesta, con la condición de desarrollarlo en un tiempo de un año de trabajo inicial de un proceso formativo a nivel superior de 5 años.

En el transcurso del primer año el aspirante a actor se somete a un proceso en que debía asumir lo más pronto posible la disciplina que le requiere el ser actor de teatro, dicho trabajo exigía un reconocimiento, muy puntual, de nuestros sistemas de comportamiento mentales y físicos con la argumentación basada en el principio o concepto de *integralidad*, el cual responde a la necesidad de asumir que el individuo en su estado cotidiano es, en general una persona disociada, es decir, a veces no pensamos, ni sentimos lo que hablamos o hacemos, o hacemos sin pensar, sin sentir. Generalmente se vive de manera enajenada, hacer por hacer, sin consciencia, como resultado de un comportamiento capitalista.

El sentido de *integralidad* es devolverle la consciencia al ejecutante de su estado cotidiano para aspirar a su estado extra- cotidiano; re- establecer una coherencia de sus estados mentales y corporales, su consciencia mecánica de funcionamiento del cuerpo para desarrollar sus estados de proyección expresiva. Regresarle al actor su potencialidad de hacer y decir lo que se piensa y siente.

En el sentido de lo anterior, el actor no sólo trabaja con su cuerpo y su voz, de forma gimnástica o atlética, también es llevado por un reconocimiento de complejidad psicológica, psíquica, espiritual, ética, que a la par al entrenamiento físico va despertando en su ejecución escénica un estado de presencia que denomina el maestro Angulo como una atracción interesante para el espectador.

Desde un trabajo de estudio del maestro Jesús, a partir del estudio de la pre-expresividad en la propuesta de la Antropología Teatral de Eugenio Barba y Nicola Savarese y basándose en el diccionario, el maestro crea su apropiación de los temas, a partir de su trabajo que como actor ha corroborado, más las filosofías que modelan su conducta, y los conceptos que ha heredado de su escuela; creando así,

en su clases, un campo fértil a la apropiación por parte del actor, siempre exigiendo un comportamiento coherente a los objetivos de la teatralidad que se pretende alcanzar.

El objetivo del proceso antes mencionado, era el de lograr en el estudiante una serie de inteligencias y estructuras de comportamiento físico, mental, energético, sensorial, para el trabajo extracotidiano del teatro, posibilitando su presencia, su expresividad, su proyección, y su ductilidad.

Por otro lado, se trabaja el tema de la "domesticación del Ego", asumiendo que esta personalidad puede llegar a funcionar como un instrumento de trabajo, cuando se está bien afinado ya que puede nutrir la versión autocrítica de uno mismo, en otros sentidos, cuando se le prioriza o se "alimenta de manera exacerbada", puede mermar el trabajo creativo del ejecutante escénico. En este sentido, los modos de trabajo pueden ayudar a identificar el Ego, a lidiar con él, a domesticarlo para los fines del trabajo teatral; por ejemplo, asumiendo que los personajes son egos bien estructurados y que en el proceso de una obra esta personalidad bien asegurada se puede ir desquebrajando hasta mostrar la verdadera esencia humana, lo que de alguna forma en términos de dramaturgia se conoce como *sparagmos* o resquebrajamiento de la máscara. Trabajando el ego como una máscara. Por ello el actor debe ser capaz de crear y destruir egos de manera dúctil. Así, el proceso pre-expresivo se convierte en una etapa necesaria, que debe anteceder al trabajo al proceso puntilloso de la codificación consciente, que sería la etapa de crear personajes que van a responder a un discurso, estilo o concepto de dirección, es decir, el dominio de los conceptos del trabajo pre-expresivo ayuda a sostener el trabajo activo del actor en su dimensión básica a nivel de *segunda naturaleza*, o sea, a una manifestación de dominio técnico que no estorba en las reglas de la convención teatral o del ser teatralizado para después aspirar a la concreción de la significación y trascendencia del discurso teatral.

En la lógica de la *integralidad*, el maestro Jesús impone en sus alumnos el principio de *dilatación* física como consecuencia de la *dilatación* mental, entendiendo *dilatación*, en términos de proyección del actor, un actor que expande su accionar en escena, siempre que exista una *dilatación* de pensamientos,

imaginación y de sentidos, dinamizando los impulsos y los estímulos, como expansión constante y concatenada, entramada durante el proceso de representación. Por lo tanto, en el proceso paralelo de entrenamiento técnico, se complementa el trabajo con una serie de análisis de lecturas que ayudan a asumir al individuo como productos de un contexto, creaturas disociadas consecuentes al comportamiento lógico de las necesidades implantadas en nuestra versión cotidiana, que hacen auto-cuestionarse las maneras de ser de cada alumno. Textos como *El miedo a la libertad*, *El arte de amar* de Erich Fromm; *Cuerpo- mente* de Ken Dychtwald, y *Los vagabundos del Dharma* de Jack Kerouac. alimentaban la reflexión para propiciar una especie de “maleabilidad” de la personalidad y de la mente que, a su vez, ayuda a la exploración física y la concreción auto- disciplina. Para ello se integra el texto *Zen en el arte del tiro con arco* de Eugen Herrigel, texto que alimenta y orienta la mirada desde donde el maestro aterriza la exploración de la pre- expresividad: la filosofía zen.

A los conceptos que predominan en la enseñanza del maestro Angulo en esta etapa, como *integralidad*, *dilatación*, *cotidiano*, *extra-cotidiano* y *segunda naturaleza* se suman:

Postura neutral: En la nomenclatura dentro de las clases del maestro Jesús Angulo, esta indicación responde a la capacidad del actor por despertar un cuerpo- mente capaz de sostener una “máscara neutra”, es decir, un tipo de máscara que expone rasgos arquetípicos humanos, sin expresión concreta. Originalmente este trabajo de sostener una máscara neutra es herencia de Copeau, bajo el nombre de “máscara noble”, que originalmente tiene su origen en el Vieux Colombier y que posteriormente Jacques Lecoq la convierte en un punto referente del comportamiento del actor, esta se ha popularizado bajo el nombre de “máscara neutra”. Elemento como herramienta pedagógica para el desarrollo de la expresividad corporal del actor desde una presencia liberada de manierismos y hábitos cotidianos. En la nueva denominación: neutralidad, el actor debe difuminar sus rasgos cotidianos hasta llevar su comportamiento corporal a un punto de presencia escénica óptima, como punto de partida para la corporalidad expresiva.

En el proceso del maestro Jesús, para despertar la postura neutral, el aspirante actor tenía que adecuar sus pensamientos, hasta llevar su mente a un nivel de concentración sin interrupciones de ideas, brindando su concentración a dilatar o expandir sus sentidos para despertar las inteligencias del propio cuerpo y de esta forma reconocer los ajustes indispensables del cuerpo para sostener la postura sin pretensiones expresivas. A ello se le suma un trabajo *bioenergético*, que prepara al cuerpo para su dilatación; este trabajo se le reconoce como:

Los *Niveles de energía*: Exploración actoral que tiene sus fundamentos en los descubrimientos en la exploración del manejo de la energía de los laboratorios de Meyerhold de la biomecánica o de Von Laban en la concreción del manejo de *los esfuerzos* del ejecutante escénico, también tiene antecedentes en el manejo de *los centros imaginarios* y las *calidades de movimiento* de Mikael Chejov y su punto de encuentro argumental está en los descubrimientos de la *bioenergía* de los científicos, médicos, psicoterapeutas Wilhelm Reich (Austriaco 1897- 1952) y el Dr. Alexander Lowen (1910- 2008), quienes al estudiar la personalidad humana en función de los procesos energéticos del cuerpo, crearon un método a través de técnicas que movilizan al cuerpo, mutándolo de sensaciones, estados y emociones para modificar sus bloqueos físico- emocionales y lograr un desbloqueo psíquico para el bien estar del individuo.

En la propuesta actoral del maestro Angulo, los niveles de energía son 7, tomando en cuenta que el nivel de energía tres es el estado neutral del cuerpo, asumiendo un dominio de plena consciencia del sistema nervioso, esquelético, muscular; con una apertura de los sentidos, con una mentalidad libre de prejuicios, disfrutando los estímulos con plenitud, en donde el cuerpo manifiesta armonía, sin alteración en su postura, en su comportamiento y en el movimiento. El nivel 0 de energía es en el cual el cuerpo no manifiesta ninguna presencia energética y el nivel 6 de energía es la saturación de energía dejando al cuerpo en el estado de rigidez completa y absoluta. El nivel uno manifiesta energía a modo de descargas en indistintas partes del cuerpo, como una energía no controlada, en donde el cuerpo manifiesta nada de control del sistema muscular, articulario y óseo. En el dos, el cuerpo manifiesta un comportamiento de torpeza, lo más parecido a un borracho

extremo, en donde no hay control del sistema nervioso, aunque existe cierta manifestación de la presencia muscular y ósea. El nivel cuatro de energía el cuerpo manifiesta un exceso energético, al grado de exponer un sistema nervioso saturado, con ciertas fugaz energéticas, como exceso de velocidad o saturación en la respuesta a los estímulos. El nivel cinco se manifiesta como un cuerpo que los excesos de energía lo han llevado a ciertos bloqueos, tics involuntarios, contracciones musculares que impiden un flujo de los movimientos.

Al proceso del dominio de los niveles de energía se le van integrando el trabajo de *la consciencia de la asociación y disociación de los planos del cuerpo o La manifestación de las oposiciones del cuerpo*:

Este trabajo nos hermana con los ejercicios de la escuela de Étienne Decroux y su propuesta de desarrollo actoral a través de *El mimo corporal*. Específicamente en la proposición de *La fragmentación del tronco, La división del cuerpo, y La confirmación y contradicción*. La argumentación de Decroux era, ante todo, que el actor debía ser capaz de controlar y disciplinar el movimiento de su cuerpo en el espacio, al nivel profesional del músico con su instrumento.

Para Decroux, la esencia de la expresión del cuerpo reside en el tronco, el comportamiento de este se puede dividir en partes: cabeza, cuello, tórax, cintura, pelvis. La idea, en principio, era la de entrenar al actor para que pudiera mover de forma aislada cada parte, para después, a voluntad pudiese el ejecutante hacer confirmaciones a través de énfasis de movimiento con manifestar con dos o más partes una misma propuesta dinámica o la idea de contradecir, es decir, que cada parte del cuerpo tenga su independencia dinámica y de esta forma sacar el mayor provecho expresivo al cuerpo.

Con Jesús Angulo, el cuerpo se divide según la propuesta cartográfica de Ken Dychtwald en su libro *Cuerpo- Mente*: Plano frontal, plano dorsal; cabeza, cuerpo; tronco, extremidades; plano derecho y plano izquierdo; plano bajo y alto, y su sub- divisiones. Si dos o más planos del cuerpo se comportan de la misma manera en su propuesta de movimiento, hay una afirmación; si un plano del cuerpo se comporta distinta a todo lo demás y todos los planos muestran una independencia de movimiento, entonces, hay una contradicción.

De esta forma cada plano del cuerpo, o sus subdivisiones, puede manifestar sus *niveles de energía* independientes. Propiciando de esta forma un desarrollo de la consciencia expresiva del cuerpo de forma meticulosa y sometiendo al aspirante a actor a un rigor de manejo integral del su cuerpo- mente. Obviamente estos ejercicios planteaban otra complejidad necesaria: un cuerpo altamente entrenado en todas sus cualidades, como la fuerza, la resistencia, en volumen muscular, la elasticidad, la ductilidad, etcétera. Entrenamiento que se llevaba todos los días, previo a los ejercicios técnicos pre- expresivos.

Durante el proceso antes expuesto, el concepto de *Dilatación* está muy presente en las exigencias técnicas del maestro, para llegar a comprenderla los aspirantes deben trabajar rigurosamente con ejercicios basados en una de las reglas del teatro Nô: *tres décimas partes de la acción del actor deben desarrollarse en el espacio y siete décimas partes en el tiempo*. Esta lógica de las siete décimas más, no son para proyectar la acción en el espacio, si no para retenerla dentro de sí, en el tiempo.

Eugenio Barba precisa esta manera accionar por parte del actor del teatro Nô, de la siguiente manera:

Por una parte, el actor proyecta una cantidad de su energía en el espacio, por otra retiene más del doble dentro de sí, para crear una resistencia que se opone a su acción. (Barba, 2012: 78).

Tal como es esta cita, lo explicaba el maestro Angulo y de esta forma los aspirantes a actores desarrollaban una serie de ejercicios aplicando esta regla, la sensación que deja en el cuerpo- mente es la sensación de la *dilatación* y la consecuencia en la percepción del espectador, cuando está bien realizado el ejercicio, es de un cuerpo que proyecta un sumo control, integral, que intriga y les mantiene atentos a cada acción que propone el ejecutante; además de promover o estimular la imaginación.

A este ejercicio, dependiendo el dominio de los aspirantes, se le incluye dos conceptos más:

- 1- la *oposición de los planos del cuerpo* en postura inmóvil y posturas en movimiento (o diseños utilizando las oposiciones de los planos del cuerpo), y
- 2- el *equilibrio Precario o de Lujo*.

El equilibrio Precario o de Lujo, también es identificado como equilibrio extracotidiano o extraordinario en los principios del diccionario de Antropología Teatral, es decir, es un elemento común en las diferentes propuestas de actores y bailarines de las diversas culturas y épocas de las escuelas tradicionales. Este principio exige en el actor, un abandono del equilibrio cotidiano por un equilibrio extracotidiano, que exige un mayor esfuerzo físico por parte del ejecutante; es a partir de este esfuerzo que las tensiones del cuerpo se dilatan y proyecta un cuerpo dramático o dramatizado que, en el caso de la postura inmóvil, ya muestra una vida que intriga, es decir: aún de estar inmóvil y sin intención de expresar, el cuerpo expresa.

Orgánico: Todo el trabajo técnico que se desarrolla en este curso de pre-expresividad, debe llevarse al nivel de organicidad, como lo llamaba Constantin Stanislavski, o como lo llamaba también Copeau *Segunda Naturaleza*. Estos conceptos son sinónimos de *vivo, creíble, verosímil*. Este concepto obedece a la cualidad que tiene el actor para crear en el espectador esa sensación del “te creo”, que tiene relación con el estado que proyecta *presencia* del ejecutante, entendiendo presencia como la manifestación de un cuerpo- mente que reacciona a su estar en *el aquí y ahora* teatral, un modo de *estar en presente*. Para llegar a ello requiere el ejecutante de un gran esfuerzo, contrario a lo que se piensa, no se trata de ser natural en la lógica de lo cotidiano, si no que se refiere a la segunda naturaleza de un actor, lo extracotidiano, en la pretensión de estar “como pez en el agua” en la artificialidad del teatro; al grado de que el espectador vea al actor con un gran dominio de las convenciones teatrales, como un animal que pertenece a ese hábitat artificial que es la ficción, inclusive, al nivel que el mismo espectador se olvida de la realidad cotidiana, y llega a vivir las realidades de la ficción.

Esta búsqueda por la *organicidad, autenticidad, sinceridad*, llevó a Meyerhold a su propuesta de la *Biomecánica*, investigación como ciencia de la vida mecánica

o movimiento en vida del actor, como parte de la física que estudia el movimiento. Así es como el actor vive las *condiciones dadas* de la teatralidad a representar y la eficacia que produce en el espectador es lo que consideramos efecto de organicidad, efecto paradójico, modo de actuar y pensar que debe alejarse de las lógicas cotidianas de ser.

En la proposición pedagógica del maestro Jesús Angulo, el alumno debía comprender los conceptos mínimos de la pre expresividad, ya mencionados, en un tiempo de un ciclo escolar universitario (un año), trabajo complejo y de gran importancia, ya que estos principios acompañarían el desempeño actoral en los procesos venideros. Afortunadamente estos principios pudieron corroborarse en los dos próximos años, que si bien, las clases eran más enfocadas a la actuación realista, los conceptos formarían parte de la nomenclatura básica para comprender la guía del maestro Angulo.

3. El proceso de la actuación en primera persona al realismo actoral.

El segundo curso con el Maestro Jesús Angulo (Actuación III y IV, de 1998 a 1999) se realiza, fundamentalmente, con un proceso de *improvisaciones*, después de acentuar en el alumno la comprensión y la consciencia de un compromiso riguroso en el tema del desarrollo físico- mental para la escena. Al respecto, los conceptos, las dinámicas, las técnicas y los ejercicios planteados del primer curso, no son olvidados, al contrario, al ser diseñados con un proceso vinculado a una serie de principios o conceptos teatrales, formarán parte de la nomenclatura del alumno de forma indispensable para la comprensión de una filosofía de trabajo con la que el maestro convive. En este nivel el trabajo adquiere otra vía de investigación que nos conecta con las propuestas de la escuela del *actor verdadero* y las de la *vivencia*. Dichas propuestas pedagógicas tendrán como recurso de desarrollo actoral el primero de los conceptos que se exponen en el siguiente subcapítulo.

2.3 Principios del actor verosímil en la nomenclatura de Jesús Angulo

Es Constantin Stanislavski quien comienza la promoción de este modo de trabajo, tal vez para distanciarse, en un plano ideológico, de la escuela Formalista, apropiándose de un concepto que es desprestigiado por la academia ilustrada de

1700: la idea de que un actor *improvis* su actuación. Pero es ahí, en la improvisación, donde el maestro ruso reconoce la presencia de las reacciones verdaderas de un actor, reacciones que rompen con la monotonía de una actuación “acartonada”. Es a partir de este concepto que se propicia un terreno fértil, vital para el perfeccionamiento actoral.

2.3.1 Improvisación

Estas improvisaciones debían promover en el estudiante actor una serie de instrumentos que les permitieran desarrollar su *sentido de verdad*, cada vez que se presentaran en una situación escénica, sin perder su capacidad de proyectar su ser espontáneo, de apropiarse de los estímulos que le ofrece el presente; de ensayarse para desarrollar la imaginación y entrenarse en diversas posibilidades técnicas de una forma práctica, cercana a la vida profesional.

Este proceso, que en principio pretendía eliminar los “clichés” de los actores formalistas y dotarlos de una nueva vida para la escena contemporánea, después va a adquirir su enfoque didáctico, para posteriormente convertirse en un instrumento de revitalización o alimentación para las puestas en escena o los montajes escénicos.

Es en la propuesta de Lee Strasberg (1901-1982) que tendrá un impacto más influyente como práctica del teatro *vivencial* para México, gracias a los actores que representaban esta escuela en el cine llamada del “Método”. Aquí el enfoque tendrá su argumento en la *encarnación*, concepto desplazado del psicoanálisis, además de *la memoria emotiva*, ambos conceptos se consideran como parte del “primer Stanislavski”, ya que en su primer etapa pedagógica, el maestro ruso empleaba estos conceptos como herramientas necesarias a desarrollar en los estudiantes de teatro y que después en el “segundo Stanislavski” (propuesta que considera Raúl Serrano es de *las acciones físicas*) ya no serán de relevancia para el maestro Constantin Stanislavski.

En la propuesta de la *vivencia de Strasberg*, las improvisaciones son un instrumento pedagógico que se enfoca al desarrollo de la relajación (desbloqueo) adecuada para despertar una emotividad y una gestualidad que detone las

situaciones del personaje en su realidad más profunda: la proyección del inconsciente. Aquí aparecerán conceptos como el *Sensory Work* y la aplicación de ejercicios de Tai Chi Chuan.

En México, estos conocimientos del *actor verosímil* y de la vivencia se enriquecerán con las versiones en las clases del griego, alumno de Strasberg, Dimitrios Sarrás (1927-1983) y el japonés Seki Sano (1905-1966), alumno de Stanislavski. También de los estudios autodidácticos de los integrantes de los grupos de Teatro Ulises(1928) y Teatro Orientación(1932-1934), como Celestino Gorostiza(1904-1967), Salvador Novo(1904-1974), Xavier Villaurrutia(1903-1950), y Clementina Otero(1912-1996), quien después viajará a la Universidad de Yale en EU para perfeccionar su pedagogía para el teatro, tal como lo hiciera Rodolfo Usigli(1905-1979) y Fernando Wagner(1905-1973), para después formar parte del cuerpo académico que crearía la ENAT, escuela de donde egresa el maestro Jesús Angulo.

En la propuesta formativa de *improvisaciones* del maestro Angulo se destacan entre varios, los siguientes conceptos:

2.3.2 De la primera a la tercera persona

Esta perspectiva pedagógica nos emparenta más a la escuela de la *Vivencia*, ya que esta propone, desde la idea de la *Encarnación*, sostener un trabajo actoral. Dicha acción de *Encarnar* responde a un término Freudiano (Einverleibung), que remite al o los procesos de personificación de ciertos estados ocultos del paciente, a través de la penetración en el cuerpo- mente del propio sujeto con una guía del terapeuta. Es decir, en la idea del teatro, para convertir el cuerpo del actor, con todos sus sistemas, en un medio por el cual pueda extroyectar los estados más profundos de su ser a voluntad del actor, para dimensionar personajes.

Otra manera de ver lo dicho anteriormente sería: Indagar en las vivencias, traumáticas o estimulantes, personales del actor para prestarlas a la vida del personaje. Es decir, partir del primer pronombre personal YO (Actor), para acceder a la tercera persona ÉL (Personaje).

En la propuesta de la *Vivencia* se necesita sostener la verdad escénica desde las vivencias reales del actor, con el argumento de que “el actor debe manifestar, todo el tiempo, que está viviendo la realidad del personaje, sino, su actuación caerá en la falsedad”. Por supuesto que esta afirmación encierra el dominio de dos conceptos que se le suelen asignar a Stanislavski: *Circunstanciarse y Situacionarse*, es decir, vivir plenamente las *circunstancias dadas de los personajes, con sus necesidades y objetivos*.

En el caso de Strasberg se habla de los procesos de *Improvisaciones* del *Sensory work*, el *Emotional Memory* como ejercicios terapéuticos para el actor y, desde un punto de vista *Bioenergético, la relajación* y los ejercicios orientales del Tai- Chi- Chuan, hasta alcanzar un dominio en el cual, el actor, adquiere una confianza por mostrarse públicamente en su estado íntimo como individuo. Aquí una cita de Strasberg a lo dicho anteriormente:

El Método (...) es el procedimiento por el cual el actor puede abrir el control de su instrumento, es decir, el procedimiento por el cual el actor puede usar su memoria afectiva para crear una realidad en el escenario. (Strasberg, 1987: 131).

2.3.3 Aquí/Ahora

La importancia de practicar las *improvisaciones* es la de despertar en el actor las inteligencias necesarias que le ayude a resolver cualquier situación escénica, ayudan a desarrollar una especie de “brújula actoral”, que precise el comportamiento al actor para no desviarse de las lógicas que se proponen durante la ejecución de un espectáculo. El objetivo es la *Verosimilitud*, la coherencia del actor con su personaje en el transcurrir del convivio teatral, sin traicionar el universo ficcional que se pretende, sea verdadero.

En la propuesta *Anguliana*, en cualquiera de los procesos que estén bajo su dirección, se deben respetar, de manera muy precisa y rigurosa una serie de elementos que serán parte de la nomenclatura de sus investigaciones; a las antes expuestas se le suman conceptos como: *Aquí y ahora, Ver y hablar*, indicaciones que son una constante de su trabajo. La exigencia de este compromiso por parte del actor pueden ser herencia, entre los diversos maestros de Angulo, de la maestra

Clementina Otero que mostraba un empeño en que todas las reacciones en el comportamiento del actor- personaje durante la representación, debían surgir de la complicidad con el compañero de escena y de los estímulos concretos de la realidad de la representación, principios característicos de la *actuación verdadera* de Stanislavski como lo expone esta cita del *Actor se prepara*:

Nuestro arte nos enseña antes que nada a crear consciente y sinceramente, porque eso preparará mejor el camino para el florecimiento del subconsciente, que es la inspiración. Mientras más momentos creativos conscientes tenga usted en su papel, más posibilidades tendrá de un flujo de inspiración. Actuar con sinceridad significa ser recto, lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y actuar en unísono con su papel” (Stanislavski, 2013: 30).

Fiel a los principios de esta escuela, el maestro Jesús somete al alumno a ser coherente con la transmisión de lo que se dice y hace en escena, creando un eslabón correspondiente de acciones entre los ejecutantes para sentir un proceso a tono durante la representación, si alguien mueve el ritmo o el tono de la ejecución, el compañero está obligado a corresponder en intensidad o intención, para promover de esta forma, que los estímulos y las reacciones sean siempre vivas. Así cada vez, cada improvisación hasta convertir este hablar escénico en un acto de compromiso por ser verdadero, Así cada actor afina su oído y sus sensaciones para dar respuestas sinceras, a su vez que se acentúa la autocrítica del actor: si algo no está saliendo bien, hay que encontrarnos en la verdad del otro, en su manera de mirar y de decir las cosas, para que el actor que se sienta perdido en escena, reencuentre su sinceridad en su siguiente accionar.

2.3.4 Fe y sentido de verdad

Para llegar a los niveles de acciones teatrales planteados anteriormente, se requiere de un trabajo constante, con el rigor implícito de alguien que desea ser artista o creador; el exceso de confianza o el dar por dominado algo llevará al colapso de lo ganado, la concentración con todo el ser es importante para llegar a sentir y despertar esa brújula de la sinceridad. Pero existe otro aspecto en el trabajo del actor que demanda el maestro Angulo, este trabajo, hace que el alumno cuestione su vocación, ya que en la vocación se arraiga la voluntad, sin voluntad no hay

dimensión en las acciones que se llevan a cabo día a día, sin voluntad no habrá *Sentido de verdad*. Sostener verdades implica creerlas profundamente, ya que son afirmaciones de vida, tal como lo sostendría Aristóteles en su poética: el ser es un resultado de un constructo de acciones, comportamiento que nos liga a lo meramente histórico o a lo filosófico, es decir a una manera de ser. Stanislavski no se desvía de este propósito, y tal como dice el maestro Jesús: “dirás, muchas cosas sobre lo que dices que eres, pero, sobre todo, lo que te define, serán tus acciones; lo que haces define mejor lo que piensas y sientes, tal cual, lo hacen los personajes.” (Bitácora personal).

Luego entonces, *el sentido de verdad* está ligado a la concepción del actor sobre su manera de practicar su arte e intrínsecamente a las necesidades del personaje por imponer su manera de ver el mundo. Esas son las verdades que son sometidas a un proceso dialéctico en el transcurrir de las acciones escénicas, es un proceso mayéutico, por eso Stanislavski propone la idea de cuestionarnos constantemente en escena, tal vez correspondiendo a la propuesta Nietzscheana, de que la verdad debe cuestionarse todos los días, tal como lo plantea Sócrates. Pues, así, debe operar un actor: cuestionarse todos los días su quehacer, su necesidad por hacer teatro, cada momento de la escena, si está haciendo lo trascendental, si lo que hace es realmente verdadero.

2.3.5 Progresión

Una vez que el alumno-actor ha alcanzado cierto nivel de *verosimilitud* o de demostrar que se le ha despertado cierta sensación de ser verosímil en la manera de actuar las improvisaciones de la *primera persona*, el maestro Angulo comienza a exigir mayor claridad en la manera en que *acciona y reacciona* el alumno a modo de no frenar la *progresión* de las improvisaciones en la escena.

Este concepto de *progresión*, está muy ligado al principio de lo *orgánico*, concepto que, para el maestro, es de vital importancia, ya que todo lo que se practica en escena, desde la perspectiva de la ejecución, inclusive cuando se apuesta a cualquier estilo o convención teatral debe estar justificado a modo de justificar el accionar del actor a través de proyectar que el personaje pertenece al

contexto ficcional que representa. Se podría decir: que el contexto de la ficción depende del accionar del actor y el personaje depende del contexto ficcional, si algo no está en su lugar, violenta y trastoca la convención teatral, haciendo colapsar la propuesta escénica; cosa que para el maestro Angulo es inevitablemente visible a cualquier espectador, el maestro diría:

En escena no se puede engañar al espectador, él sabe lo que es verdadero y lo que no, el espectador puede ser condescendiente y puede perdonar algunas cosas, eso es decisión de él, pero eso no quiere decir que no sepa que fue engañado, se ve en la mirada del actor, en sus fugaz de energía, en sus silencios, en la manera en que ve y habla con el otro, en la manera de reaccionar ante lo que sucede en el *aquí y ahora* de la escena. El espectador mexicano es muy generoso, pero también se cansa de la mentira, y aunque así fuera, ustedes mismos saben cuándo y en qué momento no hubo un compromiso con su verdad escénica, su propia consciencia es su mejor crítico: se puede llegar a creer que engañamos al espectador, pero no se puede llegar a convencer a uno mismo que fue verdadero lo que sé, fue falso” (Bitácora personal, 1998).

Así, los alumnos van proponiendo un abanico diverso de posibilidades de *improvisación*, el maestro no solo exigía que el material (elementos constitutivos) de los ejercicios fueran preparados de situaciones cercanas o probables a la realidad misma, sino que existiera una lógica también, dramática. Es decir, aplicar cierta formulación dramática que ayudase a la concreción y, sobre todo, a la *progresión* adecuada de los ejercicios, como si de una obra se tratase. Elementos como: *los conflictos humano trascendentales, antecedentes de relación, antecedentes mediatos e inmediatos, objetivos mediatos e inmediatos*, formaran parte fundamental de la comprensión de las observaciones del maestro, conceptos que se desarrollan del trabajo del *Actor se prepara* de Constantin Stanislavski. Conforme el alumno adquiere dominio, el maestro va solicitando ejercicios de mayor riesgo en la verosimilitud del Tono, donde la complejidad en la resolución actoral exige más disciplina. Ahora dedicamos a los aspectos de los cuales pende el tono de los ejercicios.

2.3.6 Tono

En un curso como el de Jesús Angulo, en el que se ha forjado en el aspirante a actor una necesidad por ser verdadero, se podría llegar a pensar que el objetivo del

desarrollo de dichos ejercicios de improvisación es en sí, el de sostener dicha verosimilitud por parte del ejecutante, sin embargo uno de los mayores logros que se debe detonar como una necesidad en un ejecutante de teatro sería el de el apetito por lograr el tono exacto de cada una de las ejecuciones que de aquí en adelante se proponga dicho aspirante a actor.

Ahora el estudiante debe saltar de ejercicios de tintes cómicos a ejercicios melodramáticos o de concepciones tétricas a situaciones fársicas, hasta futuristas o de ciencia ficción. En este sentido, el actor debe despertar un compromiso férreo por llenar las expectativas de dichos terrenos o universos ficcionales, tarea harto compleja ya que ante todo el objetivo es llegar al tono adecuado, antes que hablar de estilos o de métodos de actuación. Con Angulo es importante sostener y anhelar la verdad escénica “a tonada”. El gesto adecuado con el matiz adecuado, en la intención necesaria, acción tras acción, creando un comportamiento concatenado, entramado en complicidad profunda con el otro; el ritmo adecuado. Es cuando el aspirante actor demuestra un hambre por llenar estas expectativas y no para de ensayar. Desentonar es pues, desde esta perspectiva, falsear el discurso, sobreactuar es también estar fuera de tono. En este sentido el tema de lo emotivo adquiere relevancia. Para hablar de lo emotivo el maestro Angulo usa una imagen que se convierte en referente para la pedagogía de la actuación, el maestro opinaba que la emoción es algo que se descubre en el proceso de cuando se actúa, no es algo predestinado, la emoción llega por sí sola, al cúmulo de estímulos reales y ficticios por parte del actor y cuando se entra en ese estado de lo emocional lo que le corresponde al actor es dosificar su salida emotiva, como una llave de agua, el ejecutante decide que tanto libera, sin llegar a desbordarse. Ahora, si tomamos en cuenta el sentido integral de que el tono de la actuación también depende de ese estado interno emotivo (como ya se ha dicho anteriormente), entonces será importante que entre más rápido esté el actor conectado con sus sensaciones y emociones será mejor el manejo de dichos estados a favor de la acción, a favor del tono de la escena.

Hasta aquí lo que se considera la segunda parte del proceso formativo del actor a partir de *La primera persona*. Lo que sigue, desarrolla el objetivo de crear

personajes, pertenecientes a lo que se considera del *Universo Realista*. En este caso se destacan los elementos que posibilitan la creación de personajes.

2.4 Puesta en Escena de Estilo Realista

Así pues, como ya se ha mencionado en el presente escrito, el proceso adquiere tres momentos relevantes y que deben puntualizarse para una mayor comprensión del proceso pedagógico, que surge, en principio como propuesta académica y, después como proposición formativa, por parte del maestro. Así el primer proceso considerado en este Plan de Estudios en Arte Dramático 1997-2002; es el proceso Pre-expresivo del actor, que se desarrolla, como base, en un ideal de dos semestres (un año o ciclo escolar). El segundo proceso es el proceso de la Actuación en Primera Persona al Realismo Actoral, dicho proceso debía desarrollarse en un periodo de un año o ciclo escolar, es decir, en dos semestres. Este segundo curso, se titula así para hacer un énfasis en la idea del puente o eslabón para acceder a una puesta en escena o llegar a la realización de un personaje, que es el objetivo del tercer momento, dentro del mismo curso, es decir, a partir del segundo semestre del mismo ciclo, y la primera parte del semestre siguiente, pero que debe comprenderse como una etapa más. Este eslabón es el momento que herramienta al estudiante para lo que sería el reto del tercer año, que es la Primer Puesta en Escena, en donde el estudiante actor, debe ser capaz de sostener su trabajo durante los diversos procesos o etapas que exige una puesta en escena.

Este apartado se enfoca en ese momento o etapa, en donde el actor transita de los ejercicios de improvisación en primera persona a los ejercicios de puestas en escena de situaciones y personajes de diversas obras teatrales. Por tanto, dicha etapa debe valorarse como un momento clave para la formación de actores, como bien han explicado en el transcurso de la historia los maestros de la reforma teatral, ya antes expuestos en este escrito. Desde Stanislavski, Meyerhold, hasta Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba: “Los tres primeros años son decisivos en la formación de un actor”; así pues, el maestro Jesús Angulo no se separa de este compromiso y diseña este eslabón, precisando los principios o formulaciones, que ayudaran, a modo de andamiaje, a sostener el trabajo actoral para el siguiente ciclo

formativo y para el futuro profesional del actor. He aquí otra de las fortunas vividas por la generación 1997- 2002, este grupo pudo constatar la efectividad de dichas formulaciones, ya que el maestro Angulo fue el director de la Primer Puesta en Escena de esta generación, concretando así un proceso de tres años o tres ciclos escolares, que ayudaron a concretar en el maestro y los alumnos los resultados de un proceso ideal de formación inicial en la pedagogía actoral.

Por consiguiente, el método que a continuación se expone, es considerado, para el que escribe, una de las principales aportaciones de la formación del maestro. Obviamente no se pretende minimizar lo aprendido en los primeros cursos, al contrario, la necesidad de dominar los conceptos y elementos técnicos básicos, son parte del proceso para aplicación del método, sin esta base el proceso, el método resulta incomprensible, con un vacío que propiciaría un torpe y aletargado desempeño en el alumno al tratar de llegar a las exigencias planteadas por los objetivos de todo este proceso.

Los conceptos que se exponen son pues:

- a) Las dimensiones del Carácter.
- b) Conducta o forma permanente de accionar y reaccionar.
- c) Relaciones de personajes.
- d) Antecedentes, más objetivos, más carácter.
- e) Los lenguajes del actor.
- f) Drama: la mutación actoral.

La bibliografía que propondrá el maestro, para una mejor comprensión del método Anguliano, se centra en el trabajo del Realismo, con base en la propuesta de Stanislavski:

- a) El actor se prepara.
- b) La creación del personaje.
- c) Principalmente: “La dialéctica del trabajo creador del actor” de Raúl Serrano.

2.4.1 Las dimensiones del carácter

Para la práctica de este método es muy importante asumir la visión del ser que se asocia y el ser disociado. Dicha teoría obedece a las dimensiones que propician un estudio de la personalidad de los sujetos de estudio, en este caso hablando de personajes, estas dimensiones de ser son:

- ° Lo que se piensa.
- ° Lo que se siente.
- ° Lo que se dice.
- ° Lo que se hace.

Como ya se ha dicho en otro momento de este escrito, entre más coherencia o correspondencia exista entre estas 4 dimensiones del ser, hablamos de un ser (personaje) asociado o integral. Es decir: la persona que lo que hace y dice, corresponde a lo que piensa y siente.

Entre menos coherencia exista en el convivio de estas dimensiones del ser, entonces el ser se está disociando o es menos integral hasta llegar a la incoherencia total de estos estados, luego entonces hablamos de un ser desintegrado. Es decir: la persona que lo que hace, no corresponde con lo que dice, ni con lo que piensa, ni con lo que siente.

En la propuesta pedagógica, es entonces importante que el actor logre esta integralidad de su ser, lo mejor posible, para después desplazar su ser actor a su ser personaje, entendido como un sujeto sometido a menguar entre la coherencia e incoherencia de sus dimensiones.

Ya asumiendo estas dimensiones, lo que corresponde, en un estudio de personaje, de forma muy puntual en la que el actor precise o responda, una serie de cuestionamientos, lo mejor posible (quién/dónde/cuándo/qué/cómo) en cada una de las diversas situaciones que vive su personaje, para poder promover ensayos dispuestos a sostener la conducta verdadera del actor/personaje.

2.4.2 Conducta o forma permanente de accionar y reaccionar

Héctor Mendoza (1932-2010), maestro importante del arte teatral mexicano, reflexionó sobre la idea de que actuar era “reaccionar a estímulos ficticios como si fueran reales”. Concepción para nada alejada a la propuesta de Stanislavski y del maestro Angulo, solo que convendría agregar algo más a esta definición, para acercarlo más al trabajo de este método Anguliano: “reaccionar a estímulos ficticios en el aquí y ahora de la realidad del actor en escena, con total verdad” (Bitácora personal, 1999). Afirmación que se acerca, toda vía más, al trabajo de “Las acciones físicas” de Stanislavski, desarrollado en el texto de “La dialéctica del trabajo creador del actor” de Raúl Serrano, el cuál Serrano lo precisa como: “El segundo Stanislavski”, segunda línea de investigación del maestro ruso, vía de investigación perfeccionada, más allá de la propuesta de *El actor se prepara* y *La creación del personaje* (al que Serrano llamaría: primer Stanislavski). Aquí una cita:

Todos los elementos que conforman la conducta, analizados por Stanislavski en sus primeros escritos, (la atención, la imaginación, el relajamiento muscular, la línea de pensamiento, etc.) pueden ser hallados en un análisis abstracto de cualquier vivencia teatral. Pero nuestra experiencia nos indica que no existen aisladamente, como funciones psicológicas separadas, sino que surgen como el producto complejo de un proceso que los va amalgamando, produciendo, hasta fundirlos en ese torrente único que es la actividad psico-física del actor. La lógica propia de ese proceso no aparece con claridad, a nuestro juicio, en el primer Stanislavski. (Serrano, 1994: 47).

En dicho texto se enfatiza la importancia de que el actor teatral debe justificar en profundidad cada acción en escena, y apropiarse cada acción como único recurso expresivo, vivo y trascendental con el que cuenta. Es pues, la acción teatral la especialización del actor. Pero para llegar a ese territorio de investigación (acciones físicas) se requiere del minucioso análisis de la obra, previo a los ensayos. Desmenuzar cada escena, secuencia, párrafo u oración de la participación de cada personaje, y responder a cada palabra o acción, los “porqués y paraqués” del accionar de los personajes. Para que el actor pueda relacionarse activamente desde cada dimensión de su personaje y de esta forma practicar el “cómo” de cada “por qué o para qué”, es decir, el cómo accionar y reaccionar del personaje.

Esquema:

- ° Lo que piensa. } Por qué/Para qué} Cómo
- ° Lo que siente. } Por qué/Para qué} Cómo
- ° Lo que dice. } Por qué/Para qué} Cómo
- ° Lo que hace. } Por qué/Para qué} Cómo

Precisando el esquema anterior: a propósito del método del actor verdadero stanislasvskiano, que bien puede considerarse como un método de dialéctica teatral estructuralista, socrática (como se ha mencionado en otro momento). Basado en llegar a la verdad de las cosas, a través de cuestionamientos dinámicos, en ese sentido, los Porqués obedecen a los Antecedentes mediatos e inmediatos de los personajes y los Paraqués obedecen a los objetivos de los personajes.

Así pues, respondiendo de manera concreta, fundamentada y argumentada cada pregunta, se puede resolver el cómo de cada acción. El cómo, como posibilidad única de apropiación actoral, es decir, como posibilidad de resolver de manera única e individuada del actor “a un mayor estudio y análisis del personaje, mayores posibilidades de resolver, únicas, auténticas soluciones de accionar por la toma de decisión genuina y sincera del actor” (Bitácora personal, 1999).

Después de precisar lo más posible los paraqués y los porqués, y teniendo en cuenta que el propósito del actor en esta etapa es el de descubrir los cómo, se da al trabajo de profundizar en:

- ° Lo que acepta el personaje
- ° Lo que rechaza el personaje

Trabajo que nos va acercando de manera dinámica a la idea de construcción de personaje. Y otra vez, de cada situación, precisar los:

- ° Por qué acepta/por qué rechaza el personaje
- ° Para qué acepta/para qué rechaza el personaje
- ° Para descubrir los Cómo acepta y los Cómo rechaza del mismo.

Accionar que se promueve, en principio, desde el texto; después en la acción física concreta de la escena.

Dicho sistema va despertando en el actor un comportamiento distinto al de su persona y va enfatizando la personalidad de su personaje, ya que, lo que rechaza

y acepta el personaje nos compromete con las características de este en sus dimensiones aristotélicas:

- ° Temperamento
- ° Carácter
- ° Pasiones
- ° Escala de valores

Condiciones que se van integrando a las dimensiones de pensamiento, palabra, acción, y sentimientos. A demás de conducirnos, en la praxis del personaje, hacia la consciencia de su sensibilidad, ya que cada individuo reacciona de manera distinta a las circunstancias dadas de la realidad en la que vive, y por supuesto que los caracteres también.

2.4.3 Relaciones de personajes

El entretreído de las relaciones entre los personajes requiere de un tratamiento especial, ya que de este depende la dinámica para la concreción de un ritmo escénico además del sustento de credibilidad que ofrece es vital para el desarrollo de la verosimilitud teatral. Recordemos un pasaje de la novela de Jack Kerouac “*Los Vagabundos del Dharma*”, ya que este texto fue obligatorio para la comprensión del pensamiento durante los cursos del maestro y va muy ad hoc para lo que se necesita expresar en este momento, hablando de la función dramática de las relaciones entre los personajes, citamos:

- Mira –dijo mi cuñado, si las cosas están vacías ¿cómo puedo sentir la naranja? la saboreo y la trago, ¿no es así? Respóndeme a eso.
- Tu mente crea la naranja al verla, oírla, tocarla, olerla, gustarla y pensar en ella, pero sin esa mente, como tú la llamas, la naranja no sería vista, ni oída, ni gustada, ni siquiera mentalmente apreciada, porque de hecho ¡esa naranja depende de tu mente para existir! ¿No lo ves? Por si misma es una no-cosa, en realidad es algo mental, solo la ve tu mente. (Kerouac, 2008: 140-141).

La explicación que da el autor a través de su personaje Ray Smith es una explicación de cómo el personaje ha llegado a comprender su realidad por medio de la práctica del pensamiento zen. Esta apreciación es muy parecida al comportamiento de la convención teatral a través de las relaciones de los

personajes y, por tanto, de los actores durante su ejecución. La convención teatral se consigue cuando se logra dar luz y pensamiento a el objeto y/o al sujeto teatral, ficticio o concreto en la escena; cuando se da luz, nos referimos a dar peso o valor a los objetos por medio de los sentidos del actor/personaje y cuando nos referimos a pensar el objeto, es cuando el actor le da sentido a los elementos teatrales. En sí, cuando un actor da luz y existencia a los objetos o sujetos en escena, es ya una afirmación para el espectador y probablemente sea suficiente para comenzar a crear la convención teatral, pero cuando entran en juego más de un actor/personajes las afirmaciones van convenciendo al espectador, en la medida que el conjunto de actores /personajes crean sinceramente, con verosimilitud en los elementos en juego durante la representación, las afirmaciones serán trascendentales para el espectador.

Para hacer más interesante el desarrollo del espectáculo teatral será necesario dar progresión a las relaciones entre los personajes, es decir, manifestar relaciones y conflictos interesantes, complejos, importantes y humanamente trascendentales. El análisis en ese sentido se desarrolla, desde el texto hasta la puesta en escena, resolviendo por parte del actor, en todo momento:

°Lo que dicen de sí mismo/ de los demás/ Los demás de él / por qué/ para qué/ cómo.

°Lo que piensan de sí mismo/ de los demás/ Los demás de él / por qué/ para qué/ cómo.

°Lo que sienten de sí mismo/ de los demás/ Los demás de él / por qué/ para qué/ cómo.

°Lo que hacen de sí mismo/ de los demás/ Los demás de él / por qué/ para qué/ cómo.

2.4.4 Antecedentes más objetivos más carácter

Hablar de Condiciones Dadas es hablar de las fuerzas contrarias al personaje, fuerzas que potencian los conflictos humanos de los personajes, ráfagas de realidad, afinadas por el contexto que habitan los personajes; este choque de

fuerzas y esfuerzos generan una dinámica que hace progresar al sujeto de acción, mutando la versión primigenia de la persona, hasta que el carácter se forje de un modo distinto al final de la obra.

Carl Marx hablaba de que la importancia del teatro radica en que todos los personajes principales eran revolucionarios, ya que estaban decididos a transformar su realidad, las circunstancias de su tiempo, claro que depende como salgan librados después de todo ese proceso de lucha, ya que, hay personajes que se subliman a las adversidades de sus circunstancias dadas, pero, hay otros, sin embargo, que quedan consumidos por las circunstancias de su tiempo.

Desde esta perspectiva se podrían apreciar a los personajes como coprotagonistas y antagonistas del personaje protagónico o principal, en donde los coprotagonistas son las fuerzas de apoyo del protagonista, los rebeldes del revolucionario, que a su vez representan los argumentos de la hipótesis que defiende el personaje principal (como si de una tesis se tratara, como proceso dialéctico). Los personajes antagonistas representan las circunstancias a las que se enfrenta el protagonista, como reflejo de la realidad del contexto, el sistema o los sistemas represores del protagónico, en fin, son las antítesis de la hipótesis; el cómo termina el personaje principal de este proceso, bien puede entenderse como la síntesis de dicha tesis.

Luego entonces, el actor no solo debe comprender las condiciones dadas de su personaje, sino, además, debe comprender profundamente las circunstancias dadas a las que se someterá dicho personaje, con qué calidad de compañeros cuenta y con qué calidad de enemigos cuenta; con qué fuerzas tiene que lidiar en sí mismo y las fuerzas externas que ejercerán una transformación en su ser, de esta representación de lucha revolucionaria y transformadora dependerá el impacto del espectáculo.

El estudio y análisis de estas fuerzas, y sus efectos de choque se convierten en terreno de investigación del actor que requiere de un profundo compromiso por descubrir esas corrientes energéticas por las que trascenderá su carácter, tarea nada sencilla ya que existen fuerzas visibles y fuerzas invisibles que no debe

desatender aquél que se afirma como actor, por supuesto que este trabajo prevalece durante todo el proceso de vida del proyecto teatral.

Así pues, el carácter (personaje) puede forjarse desde sus:

- ° Antecedentes: Mediatos=Historia de vida / Inmediatos=Circunstancias
- ° Objetivos: Súper objetivo=proyecto de vida / Objetivos inmediatos=Necesidades urgentes a resolver para cumplir su Súper Objetivo.

2.4.5 Los lenguajes del actor

Cuando el maestro Angulo se refiere a los lenguajes del actor, habla de los instrumentos expresivos con los que cuenta el actor para concretar la construcción del personaje, construcción física como resultado activo de la caracterización interna, como lo indica Stanislavski, planteamiento que exige que el comportamiento físico del actor corresponde como manifestación de un hecho verosímil de la dinámica interna del personaje que vive el actor; y que son los instrumentos internos y externos del actor que le permiten teatralizar los resultados hasta llegar a una corporalidad, gestualidad y sonoridad del personaje.

Así es como la técnica (manejo óptimo de los instrumentos de la mente-cuerpo del actor) y las preguntas que propician la dinámica del personaje (proceso dialéctico socrático) concretan un estado de caracterización del actor en personaje. El maestro precisa como lenguajes:

- ° El lenguaje Vocal
- ° El lenguaje Gestual
- ° El lenguaje Emotivo

Los tres lenguajes responden a las dimensiones del ser personaje: pensar/sentir/decir/accionar, a sus asociaciones o disociaciones de estas cuatro dimensiones. Ahora, esos lenguajes tienen sus cualidades expresivas:

- ° El lenguaje Vocal: cualidades: Forma/ Tono/ Volumen/ Ritmo/ Intensidad.
- ° El lenguaje Gestual: cualidades: Planos del cuerpo dominantes/ Formas de los planos del cuerpo.
- ° El lenguaje Emotivo: cualidades: Formas de sentir/ Intensidad/ progresión.

Cabe aclarar que al referirnos a la idea de construir personajes como se plantea desde Stanislavski, se habla desde un enfoque constructivista por la propuesta científica en el arte moderno del teatro, para validar la función rigurosa del arte teatral, pero sobre todo del enfoque en la propuesta aristotélica, en donde se promueve el pensamiento de que: “todas las acciones son el constructo del ser, más que las palabras, lo que nos define como individuos son nuestras acciones” (Bitácora personal, 1999).

2.4.6 Drama: La mutación actoral

¿Qué es más importante? ¿Entrar a estudiar una carrera o terminarla?

- Ninguna de las dos, lo más importante es lo que se vivió entre un punto al otro.

Lo menos importante es cómo empezaste o cómo llegaste después de un proceso de vida, eso no nos define, lo más importante es el aprendizaje de ese proceso, la toma de decisión y las acciones consecuentes a las decisiones, ahí está la oportunidad de evolución.

Carmelo Bene (1937- 2002), teatrista italiano contemporáneo afirmaba:

[...] es estúpido interesarse por el comienzo o el final de algo, por sus puntos de origen o de finalización. Lo interesante nunca es la manera en que alguien comienza o acaba. Lo interesante es el medio, lo que pasa en el medio” (Deleuze, 2020:17).

Esta cita propone una función precisa del trabajo del actor, ya que Bene ante todo fue actor, el ejecutante teatral que se enfoca al presente de la acción física durante el desarrollo del suceso teatral. El actor debe evitar pensar en el pasado o el futuro del personaje, solo convive con el presente del personaje, sintiendo análogamente con él, concentrado en el desarrollo de la trama (como diría Bentley: la especialidad del actor).

Asumiendo que en el proceso está la trascendencia del personaje, del actor y del espectador, el maestro Angulo plantea como rigor no perder, durante el desarrollo de la práctica actoral, las siguientes formulaciones:

° Drama: asumiendo, por parte del actor, que es transformación, cambio, mutación por conflictos, obstáculos y querer (necesidades) del(los) personaje(s).

- Así pues, actuar es someterse a la transformación.

° Querer= poder de acción física, poder de hablar, mover y desplazar, siempre cumpliendo las respuestas de los ¿para qué?

° Actuar= Pensar haciendo/ Hacer pensando entre los planos del tiempo y los círculos de atención, en el aquí y ahora.

Reflexiones del capítulo 2

Mas no pienses que el que me queje un poco, o crea que quizá nunca llegue a conocer el consuelo para mi tristeza, signifique que titubeo en mi decisión. Ésta es tan firme como el destino mismo (...) No actuaré con precipitación; me conoces lo suficientemente bien como para fiarte de mi prudencia y moderación cuando tengo confiada la seguridad de otros (Shelley, 2007: 133).

En una de las clases (en octubre de 1998) el maestro Jesús Angulo recomendaba a sus alumnos leer el *Frankenstein* de Mary W. Shelley; en esta novela aparece un personaje fáustico, un científico que descubre su propósito existencial: desafiar las fuerzas naturales y traer a la vida a un muerto, un no vivo.

A su vez, la autora le da voz a la criatura, resultado del experimento científico, un personaje que solo tenía cabida, en principio, en la mente obsesiva del Dr. Victor Frankenstein, hasta que esta criatura cobra vida propia. El doctor al descubrir su aberración decide negar la existencia del monstruo, dejando a este lejos de su presencia, olvidándolo, negándolo. Mientras tanto, la criatura queda vagando en un mundo hostil, que le cuesta trabajo entender hasta que aprende del mundo y del diario de su "padre" que lleva consigo, así hasta que descubre su propósito: exigirle al padre una compañera de su especie para tener así una existencia, un sentido para vivir y para no destruir.

Esta historia adquiere varios sentidos para un estudiante a actor y puede llegar a tener significados hasta la metáfora del arte mismo del teatro, por ejemplo, la idea de la criatura, un ser creado por pedazos, de varios no vivos para hacer un ser viviente, que exista. Metáfora del actor que adquiere sentido en ciertas prácticas del arte escénico, como en aquellas que confirman la idea de que el producto

(personaje) es consecuencia de múltiples imágenes o presencias o rasgos de diversas personalidades del mismo actor; o en la idea de que el actor se forja a través de los múltiples papeles que crea en el transcurso de su vida profesional, lo que valida su existencia como actor.

Así pues, los personajes de “la criatura” y el “científico fáustico” adquieren relevancia en el presente trabajo, dichas maneras de ser detonan temas importantes en la práctica de los diversos oficios del teatro y sobre todo en el ser actor; temas y conceptos que están presentes en los procesos teatrales del maestro Angulo y con los cuales a modo de dar oportunidad a la reflexión se da un cierre a este capítulo. Otra cita:

Su narración, y los sentimientos que ahora expresaba, demostraban que era una criatura de sentimientos elevados, y ¿no le debía yo, su creador, toda la felicidad que pudiera proporcionarle?” (Shelley, 2007: 264).

Para precisar lo antes expuesto, debemos recordar una de las necesidades que experimentó Stanislavski que lo llevaron a precisar un método de actuación teatral en el periodo moderno, esta fue la nueva exigencia actoral de la dramaturgia de estilo Realista. Un estilo que propicia una nueva apreciación del ser humano: su complejidad; y como ya se dijo anteriormente en este escrito: el individuo como un producto, resultado de varios sistemas que moldearon su carácter, su mente, su psique, su cuerpo, su forma de ver y de reaccionar ante el mundo y los demás. Una dramaturgia que cuestiona las diversas formas del ser, no como individuos con libre albedrío, si no, como seres condicionados a la variedad de lógicas que determinan nuestros destinos como la lógica materialista, o la condición biológica como especie, o las manifestaciones del inconsciente, etcétera. Lógicas que definen una especie de criatura moderna.

Esta necesidad obliga al maestro ruso a hacer de los actores seres que deben asumir su complejidad y hacer de ellos un instrumento vital para trascender los personajes en el nuevo universo ficcional y con las innovadoras propuestas de producción a las que se verían condicionados. Así, el juego teatral que se disponía era un juego de roles de identidad entre creadores y criaturas. El rigor científico del constructivismo del arte de su tiempo en el teatro, y la manifestación expresiva

sobre- humana de las diversas formas del ser en su estado más profundo de verdad escénica.

Así, la versión “fáustica” del ser, está en el compromiso científico, técnico, ético del actor impulsado por una convicción férrea a su propósito de vida que detona una pasión que consume el tiempo de ensayo para alcanzar el propósito fundamental de su arte: comunicar su visión del mundo a través del instrumento que es su(s) personaje(s) en el teatro.

Por tanto, hablar de actuación como ciencia es hablar de actuación con método con compromiso a cada uno de los momentos del gran proceso de realización teatral, sólo así se puede hablar de procesos creativos, cuando existe un trabajo de conciencia a este nivel, al mismo tiempo y no menos importante, hablamos de crítica.

Cuando el maestro Angulo se refiere a “descubrir un sentido de verdad para no desviarnos de la sinceridad actoral”, se habla de una brújula interna, la sinceridad y la verdad como elementos éticos del actor; consignas que despiertan un crítico implacable en cada alumno, así cada toma de decisión en la praxis actoral estará abonando a la verosimilitud del concepto teatral.

Por otro lado, la necesidad de que el alumno se reconozca, lo más pronto posible, como criatura cotidiana ayuda a la liberación de la criatura teatral, mirada que convive con el maestro Jesús y Eugenio Barba, en donde se asume la realidad de que la versión cotidiana del ser, no es suficiente en la versión extra- cotidiana de ser en el teatro, cada ámbito exige un lenguaje propio para comunicarse y un desgaste energético distinto, el comportamiento del cuerpo- mente del actor será, por decirlo así, “antitético”. La criatura teatral es el personaje, la criatura cotidiana es el actor, Barba devela: entre estas dos, convive la criatura pre-expresiva, una especie de versión de ser, comprometida con todo lo necesario para sostener la convención teatral a través del personaje, esta criatura es la que debe despertarse, entrenarse y domesticarse en una escuela, con un guía.

Por último, se destaca la importancia de la “nomenclatura”, es decir, la precisión de los conceptos que ayudan a dirigir los esfuerzos del colectivo para un mejor desempeño de cada actor en las etapas de sus procesos, ya sean formativos

o de creación. En la medida que exista una propuesta etimológica que oriente al actor a la comprensión original de cada concepto, el comportamiento de este será más coherente a las necesidades y propósitos de cada plan de trabajo; si bien la complejidad radica en la premura de tiempo con el que se cuenta para llegar a un resultado práctico, vale la pena dejar lo elemental bien asimilado en los primeros años de formación y así plantear un método básico, susceptible a comprobar su eficacia en diversas proposiciones teatrales; como se expondrá en el siguiente capítulo de este trabajo, continuando con el ejemplo de este plan de estudios ya expuesto desde el principio de este escrito. Antes, otra cita del texto de Mary Shelley que bien podría interpretarse como el reclamo del personaje (criatura) a su creador (científico), en el caso del teatro, promueve el pensar que el personaje una vez representado adquiere vida propia:

¡Creador insensible y falto de corazón! Me habías dotado de sentimientos y pasiones para luego lanzarme al mundo, víctima del desprecio y repugnancia de la humanidad. Pero sólo a ti podía exigir piedad y reparación, y de ti estaba dispuesto a conseguir esa justicia que en vano había intentado buscarme entre los demás seres humanos (Shelley, 2007: 258).

Capítulo 3. La estilística como instrumento para forjar el método del actor

Creo que apenas uno empieza a buscar un estilo, a hablar del estilo, está cayendo de cabeza en un pozo que casi con seguridad terminará por tragarlo del todo (Brook, 2010: 306).

¿Es el estilo un instrumento para el desarrollo formativo del actor?

Peter Brook en su libro *Más allá del espacio vacío*, presenta un apartado en donde reflexiona sobre la importancia de precisar la función que tiene el estilo en la práctica teatral. En dicha charla (como él propone llamar a su reflexión) menciona algunos aspectos de interés:

- El sin sentido y la incapacidad de definir el estilo durante el desarrollo de un espectáculo teatral.
- El sin sentido de usar el estilo en el teatro como instrumento para recordar el pasado.
- En realidad, para la gente de teatro, hablar de estilo podría significar una carencia de sustancia. O la necesidad de encontrar sustancia les obliga a hablar de estilo.

En el transcurso de dichas reflexiones, el maestro inglés usa el concepto de “artificial”, abriendo así la apreciación del teatro como un acontecimiento verdadero y antinatural; reconociendo, a su vez la necesaria actividad teatral como un fenómeno que ayuda al espectador alejarse de su cruda realidad, natural, cotidiana, a la vez que le permite acceder a una realidad extraordinaria, y sofisticada como es la ficción. Así, Peter, consecuentemente se va centrando en el funcionamiento del teatro a través del juego de los artilugios, convenciones imaginarias que se convierten en símbolos estilísticos. Posteriormente, en su escrito, Brook plantea sus conclusiones sobre el tema:

Uno piensa en el estilo solamente cuando está frente a maestros de segunda categoría o frente a alumnos. Cuando eso se ve superado, cuando algo lo trasciende, aun cuando la forma sea aparentemente superficial (artificial), lo que verdaderamente vemos es la naturaleza humana. Es algo realmente extraordinario. (Brook, 2010:310).

A lo anterior, el maestro suma la afirmación de que todo estilo existe en el sentido de la codificación, o sea que si hay cientos de códigos diferentes habrá cientos de

estilos diferentes, ya sea que esos códigos se acerquen más a la realidad o se alejen de ella haciéndolos más artificiales, al final la convención teatral sigue siendo codificación, aún en la versión más naturalista, todo es estilizado.

Por otro lado, Eugenio Barba, en repetidas ocasiones, comenta la importancia de no perderse en el estilo, afirmando que es un error obligar al actor a ser un militante de estilos, ya que al perseguir ese propósito lo único que propiciamos es hacer imitadores que con el tiempo serán parodia de aquello que imitaban. El que se enfoca a reproducir estilos perderá el sentido original del código, del gesto, de la coreografía y el manejo de los elementos teatrales que obedecían a las convenciones de su tiempo; por ejemplo, el maestro dirá en el encuentro del ISTA del 2016:

El actor no debe perder el contacto con la esencia de los fenómenos teatrales, su función está en no olvidar el origen de la manifestación de las cosas. El actor que mantiene el contacto con las fuentes no se perderá en los efectos de los estilos. De ahí la importancia de obtener los conocimientos de primera mano, de maestros de la línea directa (bitácora personal, 2016).

Al igual que el maestro inglés, Barba subraya el enfoque de permanecer en el trabajo de la consciencia de la esencia de los códigos, el estilo es el resultado de un gran proceso, es el producto, la punta de un iceberg que esconde una gran substancia, muchas veces incomprensible por lo efímero de la práctica del oficio teatral, entre más alejado a nuestro tiempo, menos fácil de asir y más exótico a nuestras inteligencias, más enigmático.

A lo anterior, cuando Barba se refiere a los maestros de línea directa, evidentemente habla de la escuela a la que pertenece cada maestro; desde un enfoque de los métodos de actuación, precisa la idea de la evolución de las líneas de la práctica actoral, más que de estilo debemos referirnos a la práctica de un oficio heredado por técnicas, conocimientos y conceptos, a un modo de hacer el teatro con las aspiraciones y calidades, entre otros aspectos, que cada escuela tiene. Así, cuando hablamos de un alumno, nos referimos a toda la línea de maestros que le han precedido, el alumno actor como un resultado o producto de su escuela y punto *tramático* para la evolución de la misma; por ejemplo: para comprender el trabajo

del maestro francés Jacques Lecoq tendríamos que investigar, estudiar y practicar las bases mismas que dieron vida a los conceptos de su maestro Jacques Copeau, una línea de trabajo que desemboca en quien podríamos considerar su presente heredera Ariadne Muschkine; alumna del alumno de Copeau, aquí se puede apreciar el gran proceso y la evolución de los que algunos especialistas llaman la escuela contemporánea francesa de actuación.

Así pues, se habla de mínimo dos compromisos que debe adquirir un estudiante de actuación:

° No permitirse perder la consciencia del origen de los códigos teatrales (no perderse en la vaga idea de dominar los estilos).

° El compromiso trascendental de ser formado por una escuela.

A lo anterior, falta precisar otra perspectiva que ayuda a conducir la mirada hacia el desarrollo del presente capítulo, para ello se recurre a la propuesta de Meyerhold: el actor de la estilización consciente, o como consecuencia a lo dicho anteriormente: el actor de la codificación consciente o, también, el actor de la convención consciente.

Agregando a lo ya expuesto sobre la propuesta de Meyerhold en los capítulos anteriores: la estilización no debe entenderse como la reproducción precisa de estilos de una época; más bien el concepto de este maestro obedece a la idea del convencionalismo teatral como en el trámite de símbolos universales, dicha codificación pone en relieve o revela, con todos los medios expresivos de un actor, la síntesis de un acontecimiento determinado, representando los rasgos característicos escondidos que conecta con diversas obras de arte de forma intertextual y que influyen contundentemente en el comportamiento del drama y el montaje teatral.

Por tanto, estilización es descubrir los elementos que sostienen un drama que deben vivir en escena, no como una reconstrucción arqueológica, si no, como resultado de un trabajo de profunda interpretación llevado a un lenguaje ad hoc a la cultura a la que se representará dicho drama.

La proposición del teatro de convención consciente puntualiza las siguientes premisas:

- ° Que el teatro vuelva a su carácter unitario entre las diversas prácticas del mismo.
- ° Crear una técnica que pueda acoger en un mismo teatro las corrientes más diversas.
- ° Liberar al actor con una plástica, sin que dependa de los accesorios teatrales que influyan en su creación.
- ° Despertar en el cuerpo del actor su propia danza y en su voz su música.
- ° La llama artística debe brotar de dos principios libres: el arte del actor y la fantasía creativa del espectador.
- ° El espectador y el actor no deben olvidar, en ningún instante, que están en un acto de representación.
- ° La técnica del actor debe luchar contra el procedimiento de la ilusión.
- ° Fijar una plástica en el recuerdo del espectador.
- ° La técnica del actor debe conducirnos a la resurrección del teatro antiguo.

¿Entonces, para qué sirve que, en la universidad, sea parte de la formación de un actor, someter al estudiante a la práctica de un estilo?

En la propuesta formativa de la Licenciatura en Arte Dramático (que aquí referimos) tanto las materias de actuación V, VI, VII, VIII; así como los proyectos de Primera, Segunda y Tercera Puesta en Escena cumplieran estrictamente con la propuesta dialéctica del estilo, como herramienta para concretar y nutrir el método actoral aprendido en los años previos respetando básicamente, las premisas (de Meyerhold, Brook y Barba), y el concepto de *convención consciente* fundamentos necesarios de una pedagogía que usa la estilización como un instrumento crítico para someter y nutrir los métodos de análisis, y de creación de personajes ya asimilados en un actor en formación, como se podrá apreciar en la continuidad de dicho plan de estudios 1997-2002.

Para dicho propósito, será importante puntualizar el proceso ofrecido por el maestro Esvón Gamaliel Calvillo (1955-2003), responsable de la segunda parte de la formación de actores de dicho plan, proceso llevado de dos años de duración

(1999-2001) en el que se hace un teatro-estudio actoral de los universos estilísticos del clasicismo a las vanguardias teatrales.

3.1 Del actor de la codificación consciente al actor *Performer*. La herencia de Esvón Gamaliel

El plan de estudios antes expuesto, contempla una situación importante: el funcionamiento de las materias de Puesta en Escena. Dichos proyectos escolares debían sostenerse con un mínimo de 35 funciones a un máximo de 50 funciones. Estas puestas en escena se realizaban en el proceso de los 3 últimos años de la carrera (una por año), obedecían de manera progresiva a la complejidad de sostener, por parte del actor, convenciones de rigor estético, la primera de Estilo Realista, la segunda de Estilo Clásico y la última de Concepto Individuado (libre, por parte de un director invitado). Haciendo de estas puestas, un instrumento, no solo de valor identitario para dicha carrera, si no, además de perfeccionamiento actoral.

Así pues, en este plan, las materias de Actuación se iban entretejiendo con las dinámicas y procesos pedagógicos de las Puestas En Escena: el primer año (2 semestres) obedecía a entrenar técnicamente al estudiante en el “universo Pre-expresivo”, el segundo año (2 semestres) en el entrenamiento del “universo Realista”, tercer año “universo clasicista” y cuarto año en el “universo contemporáneo”. De esta forma se pretendía construir, retroalimentar y sintetizar un método de actuación capaz de resolver cualquier situación conceptual o de discurso teatral.

Ya en otro momento de este texto, se menciona que tal proceso de formación actoral podría valorarse en 2 etapas muy concisas; siendo dos los maestros encargados de desarrollar las materias de Actuación de este plan. En un primer momento el maestro Jesús Angulo y en otro el maestro Esvón Gamaliel Calvillo.

El maestro Esvón tenía a su cargo, de manera consecutiva, dos procesos aparentemente opuestos entre sí: preparar y desarrollar al actor con base en el Universo Clasicista y posteriormente capacitarlo en el Universo Contemporáneo. Situación que hábilmente el maestro convirtió en un proceso dialéctico de retroalimentación que fue enriqueciendo la nomenclatura actoral, en principio con la

apuesta formativa del método actoral de la Codificación Consciente (el actor de la biomecánica) tomando como herramienta la dramaturgia del barroco español del Siglo de Oro, después del Neoclasicismo Francés; y en la última parte, tomando los principios del método actoral del Actor Total (*Performer*), sometiendo a los actores al reto que puede plantear la dramaturgia de las Vanguardias Teatrales del siglo XX.

Para comprender el proceso y la nomenclatura didáctica de la segunda etapa de dicho plan, es importante destacar algunas características de la biografía del maestro Gamaliel, son rasgos constitutivos de su formación que, detonan la complejidad de su propuesta pedagógica, complejidad que surge de una personalidad teatral autodidacta, ecléctica; este tipo de teatrista tiene una formación en talleres libres, de exploración, no solo actoral y dramático, sino también, de danza y producción. Con una personalidad dispuesta a elevar su nivel cultural a través de varias disciplinas, propio de una identidad que puede llamarse performática. Sumado a la formación de director que obtuvo una en una de las generaciones del proyecto de las ANUIES (a finales de 1980), en uno de sus diplomados de formación de Directores de teatro. Una identidad profesional que, además, contaba con vocación para la práctica docente, tal como explicarían compañeros suyos como la Lic. Clementina Guadarrama, alumna y compañera egresada de las primeras generaciones de la Licenciatura en Arte Dramático; en una entrevista, vía zoom, realizada en abril del 2021, afirmaríala lo siguiente:

Esvón era ante todo autodidacta, siempre estudiaba, apreciaba mucho cine y leía de todo y bastante, evitaba la soberbia y se comprometía con la ética de trabajo...Hombre estudioso de las propuestas estéticas contemporáneas. Era auténtico. Para Esvón: el artista no debe llegar al confort. Cada obra exige la adaptación del método de trabajo anterior, hasta descubrir el método propio. Su interés como docente era el de profesionalizar el talento local, darle herramientas, con miras a poder emular las grandes escuelas. La academia debe tener propuesta, una línea. No hay una academia que forme actores, pero lo esencial debe estudiarse. Para que exista la academia debe haber congruencia, valores (Guadarrama. 2021).

A lo anterior, Clementina enfatiza la importancia de que el docente de teatro, no sólo apuesta por un gran bagaje teórico, si no, también lo hace palpable a través de la

práctica teatral, cualidad de los docentes efectivos; los descubrimientos de la praxis teatral, potencia la argumentación pedagógica:

Para darle sentido a su teatro, Esvón vivía con gran intensidad, no le gustaba aparentar, buscaba la crisis y la pasión en todos los aspectos de su vida. Estudiaba con profundidad a los grandes creadores como Peter Brook, Grotowski, Barba, Luis de Tavira, Héctor Mendoza. A los dramaturgos mexicanos Juan Tovar, Talavera, Dávila...iba con el tiempo presente y experimentaba con su propia dramaturgia, que emanaba situaciones de su propia existencia. Su dirección se comprometía con las grandes teorías del teatro, pero siempre evitó copiarlas. Lo importante es encontrar lo propio. Esvón no se conformaba con lo que sabía, también se desarrolló en talleres de Danza, expresión corporal, análisis de textos teatrales, producción teatral, actuación... un actor debe aprender de grandes actores, de grandes directores y dramaturgos (Guadarrama. 2021).

Al respecto, el Lic. Héctor Sánchez, compañero del maestro Esvón, ex director de la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMéx, agregaría en otra de las entrevistas (para la realización del presente escrito, ambas de abril 2021):

Esvón logró ser autodidacta, necesitaba serlo, para lograr profesionalizar actores, formados, desde la universidad. Esta era una necesidad en nuestro tiempo "profesionalizar actores en Toluca". Gamaliel fue de los pocos que mantenían un taller constante de perfeccionamiento actoral, fuera de la academia, en lo que antes se consideraba la Compañía Universitaria de Teatro. En su teatro, la teoría se hacía realidad, creaba y eso lo convertía en un director que convencía. Al ser un gran amigo del maestro Eugenio Núñez Aang, Esvón contaba con un nivel intelectual importante... ellos me hicieron exigirme más, profundizar en los textos dramáticos, la hermosura del teatro como una conexión con todo el mundo y su complejidad". (Sánchez.2021).

En aquel diplomado de la ANUIES, es cuando el maestro nutre sus conocimientos de dirección teatral con las presencias de maestros importantes del ámbito académico, que van a dar fundamentos y argumentos a su enfoque pedagógico, docentes como Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti (1942), José Luis Ibáñez (1933-2020), Soledad Ruiz (1936- 2011), Mercedes De la Cruz (194), Emilio Carballido (1925- 2008), Luisa Josefina Hernández (1928), Félida Medina (1941), Armando Partida Tayzan (1937), entre otros. Desarrollando así una diversidad metodológica ecléctica que va a influir en su práctica pedagógica, la cual heredará a sus alumnos como un método actoral completo y complejo, si bien, es de difícil comprensión,

resulta rico en posibilidades cuando se practica de forma dúctil. Dicha ductilidad de método requiere aplicarse, en principio, con un profundo rigor de acompañamiento (por parte del docente y responsablemente del alumno) para alcanzar un dominio en la práctica.

Ya en la vivencia del proceso creativo para la ejecución actoral con el maestro Jesús Angulo como con el maestro Esvón Gamaliel, se puede puntualizar en tres etapas, las cuales se describen a continuación:

1ª etapa:

- a) De desarrollo técnico o pre-expresivo
- b) De estudio y análisis del autor, del texto/ contexto de la obra a representar
- c) Precisión del reparto y análisis de personajes

2ª etapa:

- a) De construcción de personajes e improvisaciones
- b) De construcción de trazo escénico
- c) De implementación de elementos teatrales o montaje de objetos escénicos

3ª etapa:

- a) De ensayos generales
- b) De temporada o funciones especiales (refiriéndonos, también a funciones con fines de evaluación)

Dicho proceso que se puntualiza por estas etapas, se va desarrollando a través de la apropiación de la nomenclatura del maestro en turno, que ayuda a potenciar las técnicas de ejecución actoral. La variedad y comprensión de conceptos dan trascendencia a la propuesta de método primigenio, adquirido en los primeros cursos de la carrera.

Ahora bien, en el caso del presente escrito, y por razones de coherencia, solo se enfatizan los conceptos que se consideran más significativos para el propósito de la exposición y la concreción del objetivo primordial; tampoco se consideran aquellos conceptos que categóricamente pudiesen polemizar extensamente el primer método comprendido, ya que la síntesis de esta tesis da la oportunidad de crear un entramado estrechamente consecuente para llegar a un solo método de

trabajo y que pueda ejemplificar un enfoque pedagógico en común con la diversidad metodológica que propicia una academia universitaria. Por supuesto que tampoco se pretende omitir la lógica natural de posturas pedagógicas, pero ese es otra dialéctica que cabe para otro trabajo posterior al presente. Aun así, en cada uno de los conceptos que se exponen a continuación, se puede sentir la viva crisis que resulta la comprensión y el convivio de estos en la continua adecuación de un método actoral propio.

Así pues, recapitulando el proceso general del actor en formación (de dicho plan), siendo considerado por momentos:

Primer ciclo (primero y segundo semestre): Universo Pre-expresivo, en dónde, el estudiante a actor va a despertar la versión escénica del ser extracotidiano, en donde precisa las bases técnicas y la condición adecuada de las capacidades humanas para su futura eficacia teatral.

Segundo ciclo (tercer y cuarto semestre): Estado del Actor Verdadero, etapa de transición actoral que pretende precisar una brújula orgánica de verosimilitud en el ejecutante escénico a través de las Acciones Físicas, para que no desvíe su función principal de totalizador esencial del trabajo ficcional teatral.

Tercer ciclo (quinto y sexto semestre): Estado de actuación Realista. En donde el actor tiene la oportunidad de precisar un método de trabajo para sostener las proposiciones escénicas, a tonando y retroalimentando estéticamente su propio trabajo.

Cuarto ciclo (séptimo y octavo semestre): Estado de Codificador Consciente, en donde el actor lleva su consciencia a la visión escrupulosa del detalle físico como potenciador de todos los múltiples significados que puede detonar las diversas proposiciones estéticas teatrales iniciando por el Clasicismo.

Siendo en este cuarto ciclo donde la intervención del maestro Esvón hace sus aportaciones a la nomenclatura que retroalimentará la metodología en desarrollo del actor en formación.

Para el maestro Esvón Gamaliel:

El actor que se considere interprete, debe ser un actor capaz de crear un cuerpo, en donde todos sus planos gesticulen y signifiquen, a modo de que confirme la proposición del director” (bitácora personal, agosto 2000).

Hablar de los planos del cuerpo del actor es, propiciar la consciencia polisémica del cuerpo, a su vez que fomenta el compromiso que adquiere el actor con los discursos estéticos teatrales del director. Así es como el actor deja de ser un mero ejecutante de la actuación y logra adquirir una responsabilidad profunda por sostener sus acciones escénicas como afirmaciones, fundamentos y argumentaciones creativas. La verosimilitud, como concepto asimilado en los primeros años de formación, no solo debe convivir de manera orgánica en la ejecución actoral; además, con esta mirada, el actor adquiere un compromiso por construirse, cada vez, a modo de tesis en ejecución. Es así como las verdades creadas conscientemente, son resultado interpretativo de un análisis minucioso de la proposición texto/dramaturgo y el convivio de la proposición del concepto teatral/director con el involucramiento de la función *tramática* de los personajes/ actor (es), correspondiente a la dimensión de las temáticas expuestas en la progresión del espectáculo, para promover en ello un universo polisémico para el espectador y de esta forma cumplir una de las funciones sociales del quehacer teatral, tema importante de reflexión continua en la formación *esvoniana*.

Así pues, los conceptos primordiales que aporta el maestro Esvón Gamaliel, y que, a razón del alumno, se integran en la primera propuesta de método actoral (heredado por el maestro Jesús Angulo, en este caso), de acuerdo a las etapas de dicho proceso son:

1ª etapa del proceso del actor para la creación de personajes:

- a) De desarrollo técnico o pre-expresivo
- b) De estudio y análisis del autor, del texto/ contexto de la obra a representar
- c) Precisión del reparto y análisis de personajes

Antes, es importante enfatizar que estos conceptos que aplica el Maestro Esvón, en su tratamiento y desarrollo formativo, no se aleja de los objetivos principales del ya dicho plan de estudios, como son:

- 1- Formar actores de alto nivel, ejecutantes que logren transformar cualitativamente el quehacer actoral y por tanto el fenómeno dramático en su totalidad, incidiendo así en la cultura nacional.
- 2- Formar actores capaces de ser propositivos, de ser promotores de movimientos teatrales en la entidad y en la nación, afirmando mediante el movimiento artístico la identidad y pertenencia de una cultura.
- 3- Formar actores que puedan integrar a su actividad de ejecutantes la docencia artística: entrenamiento actoral y formación humanística. (Segundo Plan de Estudios de la Licenciatura en Arte Dramático, Facultad de Humanidades de la UAEM, Toluca, México, 1992, p. 42.).

En consecuencia, el actor debe presentar un alto nivel de autodisciplina y una consciencia muy precisa los procesos de creación actoral para así aprovechar cada uno de las etapas y los momentos planteados en el proceso de la práctica escénica, que además es consecuente a los procesos de las Puestas en Escena (que en este plan son 3 Puestas en Escena).

Para el maestro Gamaliel, la biomecánica del actor resolvía una de las problemáticas de las dos escuelas fundamentales en la génesis del actor contemporáneo, hasta hoy día vigente y necesaria para los estudiantes nóveles en las carreras de teatro; los conflictos entre la escuela Formal y la escuela Vivencial.

La biomecánica es la oportunidad de concretar, en el actor, la convivencia orgánica entre el rigor racional del actor Formal y la manifestación expresiva de las dimensiones subjetivas del actor (emociones, estados de la inconciencia psíquica e imaginativa" (Gamaliel, Esvón. bitácora personal septiembre de 1999, Actuación V).

En este sentido, las teorías que alimentan la concepción de la Biomecánica de Esvón se relacionan con los resultados de las investigaciones de los Estudios de los maestros Stanislavski, Meyerhold y Vajtangov; siendo la propuesta formativa del segundo la que trascenderá dicho concepto.

Como ya lo habíamos abordado en otro momento del presente trabajo, la necesidad de Meyerhold por reintegrar al actor moderno de la Verosimilitud Stanislavskiana (Vivencial en el caso de la mirada de Strasberg) las bases técnicas de la expresividad del actor de la escuela Formal, sin perder la vida Natural de las acciones escénicas (su estado orgánico, como estado en vida de las acciones escénicas); Meyerhold creo la propuesta Pedagógica de la Biomecánica como

consciencia medular en los diversos entrenamientos del actor, como él mismo lo precisa:

La biomecánica es un sistema de adiestramiento elaborado sobre la base de mi experiencia de trabajo con los actores. (...) El actor requiere a su disposición de todo un arsenal de capacidades adquiridas, que le serán necesarias cuando tenga que representar un determinado papel y sólo la biomecánica le posibilita tal adquisición (Ceballos, 2005: 111).

Para comprender la propuesta de este maestro ruso, y a su vez la intención del maestro Gamaliel, tenemos que estudiar las investigaciones teatrales contemporáneas a Meyerhold, que retroalimentan de forma evidente la propuesta de la Biomecánica; entre las que podemos destacar las aportaciones de Gordón Craig (Stevenage, Reino Unido 1872- Vence Francia 1966), con su propuesta del Actor Supermarioneta y Adolphe Appia (Ginebra Suiza 1862- Nyon Suiza 1928) con énfasis en la relación del actor con la Música y la Puesta en Escena.

En el caso de Gordon Craig con su actor Súper-marioneta destacamos su enfoque, radical anti- naturalista, que es una mirada cercana a la impresión que detona la ejecución de los actores de las escuelas tradicionales del Teatro Kabuki, el Teatro Nô Japones; o el Teatro Katakali, Teatro Balinés de la india, y/o el Teatro de la Opera China de Pekín.

En los tres casos, la biomecánica, la súper- marioneta y la música del actor desarrollan el actor métodos de investigación rigurosos para llegar al control consciente de sus medios expresivos y disponerlos de forma virtuosa y estilizada, potenciando de esta forma la idea moderna del actor- creador.

Sin embargo, para llegar a comprender la aplicación del concepto de biomecánica en la propuesta del maestro Esvón, es muy importante el estudio de otra teoría que también es visible en la práctica de Meyerhold, la cual se describe en el siguiente subcapítulo.

3.2 Los principios del actor *performer* en la nomenclatura de Esvón Gamaliel

3.2.1 La biomecánica

Concepto apropiado por el maestro Gamaliel de la Terapia Bioenergética de Alexander Lowen, alumno de Wilhelm Reich e influenciados ambos por los

descubrimientos de Freud y Jung, sobre la búsqueda del movimiento o manipulación del cuerpo para descubrir el desbloqueo psíquico de los pacientes. A esta teoría se le suma la idea de la encarnación, que también es un concepto apropiado del psicoanálisis al teatro y que es Stanislavski (como ya lo explicamos en otro momento) quien lo aplica, en principio, para separar los dos momentos de desarrollo actoral: vivencia y encarnación; pero es Lee Strasberg quien lo hará famoso como procedimiento en el que el actor se somete a una búsqueda de lo externo a lo interno para sustraer el material psíquico que alimentará la verdad del personaje en escena.

Estas teorías, en el trabajo práctico del maestro Esvón se convertirán en consignas para la realización de ejercicios y el entrenamiento técnico para llegar a un trabajo muy concreto del actor: la materialización precisa de la plástica gestual del tratamiento energético del actor, tal como Eugenio Barba afirma que debe manipularse la energía del actor:

El buen actor aprende a no asociarla (la energía) mecánicamente al exceso de actividad muscular y nerviosa, al ímpetu y al grito, sino a algo íntimo, que pulsa y piensa en la inmovilidad y el silencio. Una fuerza- pensamiento retenida que puede desarrollarse en el tiempo sin desplegarse en el espacio. Energía es una temperatura- intensidad personal que el actor puede individuar, despertar y modelar. (Barba, 2005: 100- 101).

A lo anterior, cabe precisar, que la exigencia como guía de Gamaliel a dicho trabajo de formación actoral, no solo debía demostrarse de forma integral o asociada, refiriéndonos a que los planos del cuerpo del actor se comprometen de forma total en cada acción física (en escena), sino que además, el actor- codificador consciente, debe ser capaz de disociar los planos del cuerpo, ya sea que los planos se comporten de manera independiente en su propia expresividad, conviviendo al mismo tiempo o que solo una parte del cuerpo del ejecutante sea capaz de responsabilizarse de la totalización expresiva del ser del actor/ personaje. Al respecto a dicho propósito, (y habiendo destacado los conceptos más destacados de la primera etapa del proceso a la puesta en escena) pasaremos a la siguiente etapa del destacando los siguientes conceptos que alimentan dicho proceso.

2ª etapa de proceso actoral para llegar a la creación de personajes:

a) De construcción de personajes e improvisaciones

b) De construcción de trazo escénico

c) De implementación de elementos teatrales o montaje de objetos escénicos

Para esta etapa, después de 3 meses de trabajo ininterrumpido para lograr adquirir más o menos, un cuerpo/mente que llegue a dominar los elementos técnicos de la primera etapa (hablando específicamente el quinto semestre de este plan, que promueve el resolver de forma actoral la estética barroca) e independientemente del tipo de actuación que requiera el estilo a alcanzar, llámese barroco, neoclásico, isabelino o formalismo ruso, el actor debe tener en cuenta en la creación de personajes los siguientes aspectos:

La codificación consciente obedece en principio a las necesidades convencionales del contexto en que fueron escritos los dramas a representar, en segundo lugar, a las necesidades conceptuales de la dirección y también, a las condiciones dadas por la producción (tema expuesto anteriormente); solo que el aspecto tradicional de las formas de representación tienen en este sentido, una prioridad enfática en los tipos de lenguaje sobre estilizados que manejan cada dramaturgo, además de asumir, sobre todo que los personajes tienen una complejidad muy distinta a la de los personajes modernos o los personajes desarrollados en las vanguardias teatrales o los personajes creados en la contemporaneidad.

Al respecto, hablando del caso de los personajes clásicos y de los clasicismos (como lo plantea Rodolfo Usigli, hablando de teoría dramática) los personajes obedecen a la concreción de Máscaras moldeadas con fines muy específicos para su efectivo funcionamiento en el acto de la representación. Para Meyerhold, por, ejemplo, las máscaras/personajes obedecerán a las necesidades de las proposiciones de la modernidad, más allá de las convenciones naturalistas/realistas, las cuales ya eran rebasadas por las dramaturgias de las vanguardias; como lo expone en su conferencia de *El teatro de la convención consciente*.

El teatro de <<convención>> lo que pretende es que el teatro <<intimo>> (refiriéndose al teatro naturalista), que parece dividido, vuelva otra vez a tener

un carácter unitario; que, con una técnica simple, se pueda acoger en un mismo teatro las corrientes más diversas (Meyerhold, 2003:56).

Es decir, dotar al actor, como en el teatro antiguo y en el clásico, de la capacidad, a través de su ejecución, de poder captar el interés de todos los niveles y sectores sociales a través de sus personajes y que, a la vez, su ejecución muestre el trascendentalismo de su herencia actoral (pueda verse en su ejecución el convivio de todas las técnicas actorales existentes). Después afirma:

Por otra parte, el teatro de <<convención>> libera al actor de la escenografía, creando un espacio de tres dimensiones con una plástica estatuaria. Con esto el actor puede bajar al patio de butacas e interpretar sin tener que depender de los decorados y accesorios que tanto influían n el viejo actor. (Meyerhold, 2003:56)

En su propuesta Meyerhold da pie a un tema contundente en la nueva actoralidad que hermana con la ejecución actoral del teatro antiguo, el actor como pieza fundamental de la representación, él solo debe ser suficiente para que suceda el fenómeno ficcional, al modo del teatro oriental o hindú tradicional, en donde el ejecutante solo requiere de su gestualidad “estatuaria” con su vestuario y utilería para relatar los acontecimientos míticos del drama, siendo él el actor-bailarín-músico-cantante que despierte el universo ficcional completo.

Ante estas afirmaciones, Meyerhold ya está exigiendo una actoralidad que va a dar fundamentos a la práctica del actor posmoderno, lo que nosotros conoceremos como el actor- total o el actor-*performer*.

Al respecto el maestro Esvón Gamaliel sumará a su propuesta formativa actoral el concepto de la Máscara como resultado de una caracterización completa, de hecho en su lenguaje común se referirá a la máscara-rostro y la máscara-cuerpo, inclusive, potenciará esta idea en la segmentación del cuerpo del actor hasta llevarlo a la consciencia de que cada gesto podrá adquirir este nivel de significación, como máscara manos, máscara- pies, etcétera, dotando así al actor de un riesgo expresivo que potenciará su creatividad (que detonará como investigación más precisa en su propuesta de el actor-*performer*).

3.2.2 Máscara

Para comprender un poco más la propuesta del maestro Gamaliel al respecto, es preciso conectar su concepción de máscara a la escuela del investigador francés Jacques Lecoq (París 1921-1999).

Es importante recordar que cuando hablamos de la nomenclatura pedagógica del maestro Jesús Angulo, específicamente en el I ciclo de la carrera, que corresponde al universo pre- expresivo; el trabajo de la máscara neutra, y hablando de líneas sanguíneas o estirpe (refiriéndonos a la herencia de la escuela a la que pertenece cada individuo actor), este trabajo también nos vincula a la línea pedagógica de la escuela francesa, a la que pertenece Jacques Lecoq, ya que su maestro Jacques Copeau es quien implementa el uso de la máscara neutra, bajo el nombre de la herramienta : máscara noble. En el caso tanto de Esvón como el de Lecoq, las máscaras expresivas son la continuación al desarrollo de la máscara neutral como herramienta para los actores de la escuela de Copeau.

Las máscaras expresivas van a resultar importantes para el desarrollo del alumno de la codificación consciente, ya que la idea de máscara hace preciso que el personaje ya está modelado, desde el texto mismo, desde la concepción del director y el actor se ciñe a la propuesta de producción ya elaborada, resulta entonces que el trabajo del actor consistirá, de manera obligada, a depurar sus medios expresivos y a sostener convenciones y lógicas alejadas a la vivencias mismas del actor, llevándole a construir desde diversas perspectiva las realidades a las que pertenecen esos personajes, personajes consecuentes a la creación poética y no a las referencias de las lógicas realistas/naturalistas. Descubrir las es y esencialidades que detonan esos personajes y poder plasmar de manera plástica las dimensiones ficcionales en las que entra en juego, más allá de la substancia contextual de la historia a la que pertenecen estos personajes y las manifestaciones ideológicas de su creador dramaturgo, hablamos de poesía plástica al servicio de las convenciones y la espectacularidad necesaria para sostener el tiempo necesario la experiencia teatral; se podría hablar de resistencia actoral en este caso, para sostener la mascarada.

Al respecto, en la escuela de Lecoq, se trabajará con la máscara neutra, las máscaras larvarias, las máscaras de carácter y las máscaras utilitarias.

El trabajo con Esvón, se centra en que el alumno debe ser capaz de desarrollar las máscaras de carácter. Dicha propuesta parte de la condición de que las máscaras representan personajes concretos, por ello el alumno tiene que entrar en esta máscara, manifestando sus actitudes, sus sentimientos que hacen del personaje lo que es; es así como, poco a poco y cada vez, el maestro Gamaliel exigía complejizar la actuación, condicionando al actor a indagar en la psicología de sus personajes, perfeccionando su comportamiento, sus dinámicas internas y externas, puliendo hasta llegar a la síntesis de sus estructuras externas, haciendo evidente que el actor en sí, está caracterizando, es máscara, solo con su gesticulación corporal, del rostro y de cada parte del cuerpo, siendo el maquillaje, el vestuario, la utilería y la escenografía extensión del trabajo actoral y no el actor como un elemento más de adorno teatral, de travestismo, para ocultar la falta de talento del ejecutante, como diría él mismo.

3ª etapa, de representación de personajes:

- a) De ensayos generales
- b) De temporada o funciones especiales (refiriéndonos, también a funciones con fines de evaluación)

3.2.3 La escala de valores

El maestro Gamaliel junto a Víctor Nava (colaborador y compañero teatrista mexiquense), en el libro *Para conjurar la desmemoria* (proyecto en conjunto que plantea individualizar la identidad del teatro universitario de la UAEMéx), hacen una serie de afirmaciones sobre “La función social del teatro”, como:

Por su función comunicante el teatro se entrelaza con la sociedad y otros fenómenos culturales, ya que tiene como objetivo central la recreación artística del comportamiento humano. En su función social y en su esencialidad, el teatro relata acontecimientos del hombre en conflicto, es retrato de su época y varía en la medida de su historicidad. (Gamaliel/Nava, 2001: 41).

Dicha afirmación compromete a los co-creadores de este tipo de teatralidad (con aspiraciones artísticas y de formación cultural), a realizar su trabajo con una práctica moral, esta convocatoria ha acompañado a la formación del actor. Es un llamado a la coherencia del ejecutante escénico, que ayuda tanto, a dimensionar su trabajo, como, brindarle argumentaciones muy precisas sobre su quehacer artístico y la función de corresponsabilidad social que debe tener con su espectador.

Al respecto, ya Stanislavski había planteado, como parte de su concepto actoral la necesaria práctica de una ética teatral; desde el comportamiento del estudiante hasta el profesional del teatro, desde el desarrollo de las tareas escénicas hasta el compromiso con el discurso teatral que representa. En su libro *El Trabajo del Actor Sobre El Personaje (La Creación del Personaje*, como se le conoce mayormente en América Latina), en el apartado 14. Hacia una ética Teatral; el personaje, maestro Torstov les enseña a sus alumnos:

Necesita orden, disciplina, un código ético no sólo para las circunstancias generales de su trabajo, sino también, y especialmente, para sus fines artísticos y creadores. (Stanislavski, 2013: 398).

3.3 Los conceptos que potencian al actor performer

En el diccionario de La Performance y del Teatro Contemporáneo, cuando Patrice Pavis se refiere al Actor- *Performer*, se refiere a él como el individuo que performa, es decir, que tiene la capacidad, a través de su cuerpo, de impactar la sensibilidad del espectador, gracias a sus medios lúdicos performáticos.

El *performer* tiene la habilidad de corporizar sus diversos roles en la realidad o en el escenario, a la vez que su propio cuerpo detona reflexiones más allá de una estética del cuerpo o una mera representación codificada. El espectador puede ser capaz de valorar de manera sensible y cultural el comportamiento del actor-*performer* en su rol, en su individualidad y en su individuación:

Gracias al aporte de los *gender studies* y de los *cultural studies*, el cuerpo humano y en particular el cuerpo del actor (¡del performer, deberíamos decir!), es resituado en su contexto cultural e intercultural, según su identidad sexual, étnica, política, nacional, profesional, etc. (Pavis, 2016: 236).

A lo anterior, Pavis hace un énfasis muy preciso sobre el enfoque de los estudios antropológicos del cuerpo, ya como resultado de la propuesta de los estudios culturales y su devenir en lo que hoy día llamamos estudios visuales; dichos estudios promueven miradas que contra puntean o distan de los paradigmas que se tenían de los estudios del cuerpo del actor (ahora, *Performer*). Puntualización necesaria para comprender su definición sobre la Performatividad, la Antropología del cuerpo y la corporeidad.

La teoría performativa aplicada a la corporeidad permite superar la concepción semiológica o sociopolítica (*gestus*) del cuerpo de los actores sociales y escénicos, una concepción que tendía a reducir al cuerpo a signos estéticos o a estereotipos sociales. La performatividad promueve un enfoque antropológico del cuerpo, se interesa en su vectorización, su energía, su estilización y su intensificación” (Pavis, 2016: 236).

Por otro lado, y retroalimentando lo dicho en otro momento del preste escrito, la propuesta del *Performer* se puede ver como resultado por suplir, de forma contundente la palabra Actor, ya que esta palabra se había consagrado en el periodo de la modernidad del teatro y ante la necesidad de posicionar un concepto que pudiese precisar la propuesta del nuevo Actor Post- moderno, a la vez que se hacía coherente la correspondencia al Performance (como practica teatral post-moderna), se revela este nuevo concepto para definir a los nuevos ejecutantes de esta nueva teatralidad como lo define Pavis.

Luego entonces, la nueva necesidad teatral busca ser antítesis de las visiones de los teatrístas modernos, aunque la concreción de un teatro Total siga prevaleciendo como necesidad de los creadores teatrales post- modernos, la búsqueda será en otros sentidos, hacia nuevos caminos de investigación siendo Artaud el teórico que alimentará las propuestas de los diversos investigadores teatrales (performáticos) de mediados del siglo XX.

Así es como se comenzará la concreción del nuevo Actor-Performer, siendo la necesidad de pasar de la idea de un actor Totalizador (capaz de unir todos los lenguajes de los co-creadores teatrales) como es lo que propondrán los reformadores del teatro de principios del 1900s, al actor- Total; o sea, a la idea de que el actor es el creador absoluto del teatro, este creador puede no necesitar de

un dramaturgo (siendo este el creador por excelencia previo a la modernidad), o de un director (el creador indispensable del teatro moderno), o de cualquier otro creador teatral (vestuarista, escenógrafo, músico, etcétera); sólo considerando al nuevo cocreador, también indispensable para la vida del espectáculo: el espectador.

A lo anterior, surgirán así las propuestas de formación actoral más significativas de nuestro tiempo y que se irán ramificando a una diversidad de propuestas contemporáneas que inevitablemente serán, hasta la fecha, temas de estudio de diversas universidades y de diversas agrupaciones teatrales (o *Performers*) dispuestos a conectar y continuar el desarrollo del actor de forma trascendental.

En este caso, se consideran la propuesta del Actor- Transparente de Peter Brook, el Actor Eurasiano de Eugenio Barba y El actor- del despojo (del teatro pobre, también considerado por algunos como el actor santo) de Jerzy Grotowski como base para la comprensión del *Performer*.

Estas propuestas tienen su característica individual, pero también tienen puntos de encuentro que son de gran significación para conectar con la propuesta formativa de Esvón Gamaliel.

En general todas estas propuestas actorales coinciden en la necesidad de un modelo actor capaz de:

- a. Su arte sea universal, es decir, que pueda apreciarse en cualquier parte del mundo y por todos los espectadores, sin importar su clase social o sus ideologías religiosas o políticas, de cualquier contexto o cualquier condición o edad. Promueve valores universales trascendentales (éticos) y reflexiones de necesidad inmediata, temáticas de urgencia social. Promueve una proyección individuada de sí y a la vez de que en sí está la esencia de los demás.
- b. Ser teatralmente trascendental. Un actor que se asume heredero de todas las prácticas actorales de su tiempo y del pasado teatral. A su vez que se considera eslabón para las generaciones futuras. Un ejecutante que mantiene su conexión con la fuente original de las prácticas actorales, no pierde la esencia y los principios de su oficio artístico.

- c. Actuar cualquier convención teatral (o performática), de cualquier estilo, género, método o tono; cualquier personaje de cualquier contexto ficcional u operación o dispositivo escénico.

En el caso específico del maestro Esvón Gamaliel, su propuesta del *Performer* se va a conectar con estas necesidades de los dichos investigadores, y su argumentación tendrá dos fuentes muy precisas: *El teatro de la crueldad* de Antonin Artaud y el teatro pobre de Jerzy Grotowski.

De forma más precisa consideramos, de Artaud: *El teatro de la crueldad*; y de Grotowski: *El teatro pobre*.

En consecuencia, cuando Antonin se refiere a su propuesta del teatro de la crueldad, se refiere a una teatralidad capaz de exorcizar lo que sea necesario del individuo para renovar una sociedad. A través de dinámicas actorales que posibiliten la vibración adecuada, que opere en la sensibilidad del espectador hasta llegar a todos los niveles de los órganos de los cuerpos en convivio.

Para hacer posible dicha operación, en su manifiesto *El teatro de la crueldad*, Artaud exige a los practicantes del teatro:

Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de eso servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas y no pueden ser descritas formalmente. (Artaud, 1979:92).

Esta afirmación es un exhorto a los teatristas a una experimentación radical contra la teatralidad predominante, pero, con un pensamiento más allá de lo científico, pensamiento con aspiraciones sobrenaturales.

No se trata, por otra parte, de poner directamente en escena ideas metafísicas, sino de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas. Y el humor con su anarquía, la poesía con su simbolismo y sus imágenes nos dan una primera noción acerca de los medios de analizar esas ideas. (Artaud, 1979:92).

Esta propuesta pretende convertir al teatro en un instrumento transgresor de los paradigmas impuestos por los sistemas que pretenden dominar las consciencias

colectivas con fines de represión, convirtiendo así a la convivencia teatral en una práctica emancipadora del ser.

A lo anterior, al referirse Antonin a la crueldad, es hacer énfasis a la idea de transgresión. Es decir, a una emancipación que no resultará nada cómoda o fácil, si no, más bien, a un proceso incómodo, abrumador, cruel. Como proceso de un camino espiritual a la usanza de algunas las prácticas budistas de oriente.

Pero con un sentido completamente oriental de la expresión, ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad (...) transforma los vocablos en encantamientos (...) muele sonidos. Trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. (Artaud, 1979:92).

Para lograr esta utopía, Artaud consideraba que al actor el elemento primordial del espectáculo y de sus propósitos, a través de su ejecución se puede llegar al éxito de la propuesta teatral. Su actoralidad debe llegar al nivel de lenguaje activo y solo a través del cuerpo del ejecutante se podrá llegar a despertar la metafísica activa en el espíritu. El actor, de ser, pues, su instrumento esencial de crueldad, una crueldad que nos lleve a la lucidez:

Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro, y esto por un encadenamiento eficaz, por un verdadero esclarecimiento de la atención (Artaud, 1979:92).

Por lo tanto, dichas aspiraciones se hermanan con las pretensiones que tenía el maestro Esvón Gamaliel. Durante un proceso exhaustivo, sometía al aspirante a Performer, a un *tallere*o de experimentación actoral en el cual, cada ejecutante tenía que lograr sostener las diversas convenciones que exigían las vanguardias teatrales; necesariamente, pasando por el simbolismo, por el expresionismo, el futurismo, el dadaísmo hasta el surrealismo, llegando, por supuesto, a lograr una obra artaudiana. Y si de todo este proceso pudiéramos sintetizarlo en unos cuantos conceptos, podríamos hablar de:

- 1- El actor como *médium* principal: responsable de la *mise en scene*, dador de vida de cada uno de los objetos que servirán para complementar la

experiencia teatral, cada elemento teatral como un objeto- tótem que debe potenciar la experiencia escénica en un viaje transformador a las diversas corrientes de imagen que perviven en cada ejecutante y espectador. Dicho viaje debe ser renovador, cada vez que se reviva el espectáculo, de ida y regreso, entre diversas dimensiones de la ficción y realidades individuales. Aunque, para nada es un viaje cómodo; deberá ser inquietante y cuestionador, por ello el otro concepto es el de la transgresión.

- 2- El actor *transgresor*: En este concepto está la esencia principal del trabajo, en sus diversas dimensiones teatrales (como dramaturgo, director, actor y maestro), del maestro Gamaliel. La transgresión como actitud dinamizadora del creador teatral. Cruel para el maestro, es ser transgresor, luego entonces, su pedagogía era una pedagogía de la crueldad. Su necesidad también era la de despertar en sus estudiantes, una actitud crítica, hasta la honestidad propia del artista. Por su puesto, al igual que Artaud y emparentándose a Nietzsche; la actitud crítica del artista y del filósofo es de un radical compromiso con la ética y de un deseo obsesivo por la verdad. Tal como lo expresaría Camille Dumoulié en 1996, con su estudio sobre *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*:

Para comprender cómo se impone la dimensión de lo ético, es conveniente precisar lo que Nietzsche y Artaud entienden por crueldad no perversa, natural, inocente. La búsqueda de una crueldad pura los conduce aparentemente a la misma conclusión de Aristóteles: por un lado, la crueldad fenoménica, de la que la historia ofrece ejemplos, es rechazada como perversa y patológica; por el otro, la pureza de la crueldad inocente parece ser incompatible con la experiencia ordinaria de ese afecto y no tener lugar en el orden humano (Domoulié. 1996: 29).

Se habla, pues, de una práctica que no se satisface, ni se regodea del sufrimiento del otro, más bien, de aspiraciones de un verdadero movimiento del espíritu, a un desgarramiento intelectual. Continuando con la cita:

En cuanto a Nietzsche, recurre al mito del fuerte que en su despreocupación reencontraría la inocencia (die Unschuld) y la inconsciencia de la fiera y sería animado por un instinto de la crueldad (Instinct der Grausamkeit) inalterado (...) Es ahí que la crueldad en Artaud es equivalente a la voluntad de poder en

Nietzsche: los dos términos expresan la lógica de la vida, o más bien, dan de la vida una definición puramente lógica. Lógica nueva que no obedece a las leyes de la racionalidad de la moral, sino que se presenta, justamente, como la lógica de la ética” (Domoulié. 1996: 30).

Así es como podemos comprender la propuesta del maestro Gamaliel, su exigencia puntual para la formación del actor-performer, propuesta en el que recae el poder dinámico del teatro.

Además, para complementar su propuesta pedagógica antes mencionada, se expone otro concepto fundamental:

3.3.1 Training

Por lo que se refiere este concepto, el maestro Esvón, en sus procesos creativos, tenía un vínculo que nos hermana a la propuesta del *actor santo* de Jerzy Grotowski en el cual exige del actor un entrenamiento a modo de investigación rigurosa, de auto disciplina, para que el actor pudiese profundizar en su procedimiento técnico. El cual puede llevarse a cabo de forma positiva (con miras a resoluciones escénicas muy concretas) o de forma negativa (sin ningún objetivo en sí, más que el liberarse de los propios obstáculos actorales).

A demás de no perder el propósito fundamental de su poética del Teatro pobre, en donde se pretende radicalmente despojar al actor de todo elemento superfluo para condicionarlo a la búsqueda y concreción de demostrar que el actor y la actuación es un arte en sí mismo, y que el actor es el vehículo principal a la iluminación espiritual. Modelando así lo que para Grotowski es un verdadero *Performer*. Así como lo explica Borja Ruiz en su texto *El arte del actor en el siglo xx*.

En esta época Grotowski ya no habla del actor sino del Performer, con mayúscula, sobre “el hombre de acción”. El termino Performer le sirve a Grotowski para definir el modelo de actuante dentro del arte como vehículo: aquel que a través de la acción alcanzaba una plenitud orgánica “un cuerpo de la esencia”, un estado vital análogo al de los rituales antiguos (Ruíz. 2012:372).

De forma semejante, al modelo actor que necesitaban Artaud y Grotowski, el maestro Esvón pretendía que el estudiante de Arte Dramático Universitario, al egresar de dicho plan de estudios, pudiera casarse apasionadamente, con el

enfoque del investigador- creador, un enfoque, que, si bien suena utópico, también resulta necesario para la revitalización de un teatro propio y trascendental. A lo anterior, es preciso no olvidar que el propósito fundamental de los participantes a la creación de dicha licenciatura era la de concretar de manera científica la práctica teatral de los tiempos venideros para un mejor desarrollo cultural del teatro en la ciudad de Toluca.

Así es como estos conceptos van a sumarse a modo de nomenclatura al método general que se va desarrollando durante la carrera de 5 años para la formación de actores. Como se mencionó anteriormente en este escrito, la nomenclatura es basta si se suma cada concepto adquirido en cada materia que conformaba este plan de estudios, pero que por cuestiones de espacio y tiempo es difícil concretarlos todos.

Siendo, lo anterior, una síntesis que permite valorar la bastedad antes dicha, lo importante es enfatizar la importancia de que, tanto la nomenclatura, como la diversidad de temas y de escuelas que tenía dicha carrera, siempre se mantuvo un enfoque que exigía una coherencia necesaria por parte de la plantilla docente, para no desvirtuar el objetivo principal de la licenciatura: lograr la eficacia de un actor de teatro que correspondiera a las necesidades de nuestro contexto, con un alto compromiso al teatro y alto nivel de compromiso social y cultural; con una consciencia de investigador- creador.

Por último, cerramos con una cita del texto que crearon Víctor Nava Marín y el maestro Esvón por allá del 2001. *Para conjurar la desmemoria: ...más de tres décadas de teatro en la Universidad Autónoma del Estado de México*, que nos ayuda a ejemplificar el compromiso de los que han sido los creadores de la carrera, antes Arte Dramático, hoy Artes Teatrales:

A pesar de todo, es posible que el panorama del teatro universitario se torne esperanzador, en la medida que en el futuro se puedan sumar esfuerzos de la colectividad teatral, que las instituciones modifiquen sus actitudes para con el teatro y los creadores, y que la sociedad civil pueda comprometerse activamente. No obstante serán los protagonistas del hecho escénico los principales responsables de su transformación, pues en cuanto cada propuesta escénica responda a las necesidades de un público ávido de la experiencia

escénica, el suceso teatral se enriquecerá espiritual, humanamente, y, por ende, la universidad, la sociedad y el destino del país.” (Gamaliel. 2001:206).

Conclusiones

La experiencia que resulta del proceso de esta tesis permite dar cuenta de la complejidad y de la importancia de la pedagogía que debe aplicarse en la formación del actor de teatro universitario. Los conocimientos adquiridos en una escuela, son herencia; por lo tanto, también son identidad y debemos valorarlos, atesorarlos y calar continuamente su instrumentación, de otro modo no se llega a la trascendencia del individuo a través del conocimiento.

A lo anterior, el maestro Eugenio Barba precisa uno de los principios que pudo constatar en la praxis de todas las teatralidades que ha estudiado: la energía solo puede ser modelada a través del conocimiento, luego entonces, sin conocimiento no hay expresión, solo energía desparramada, intrascendente.

Por otro lado, hablando de teorías, es muy importante reconocer que la teoría debe encausarse a la *herramientación*, obviamente, entre más precisa sea la herramienta, más efectiva será a la hora de dar resultados; también optimiza los procesos, solo así la teoría tiene un sentido. La herramienta teórica es capaz de dar cuerpo a un trabajo creativo, sobre todo en el teatro, donde el convivio creativo requiere de una nomenclatura capaz de enfocar los esfuerzos y que pueda dotar de resiliencia al individuo creador para obrar en óptimas condiciones creativas y desarrollar una práctica dialogal productiva.

La vivencia de la aplicación de un método y el revisitar en el currículum metodológico propio ayuda a lograr la mutación evolutiva en favor del trabajo creativo, y en la medida de llevarlo a la consciencia activa ayuda a la transmisión de los estados efectivos de un método funcional para el presente, haciendo cada vez más interesante una pedagogía concreta.

Al llevar el conocimiento adquirido a un instrumento académico las exigencias dialécticas de este, permite una depuración de las habilidades de transmisión de ideas que innegablemente pueden verse reflejadas en la práctica creativa, es por eso destacar la importancia de dicho proceso.

Promover en el estudiante la necesaria convicción por comprometerse en la realización de un método propio y la pasión que implica el comprender la convivencia de métodos que puede promover una carrera universitaria, puede propiciar una fuente inagotable de futuros creadores e investigadores que seguramente enriquecerán la cultura teatral de nuestro contexto, práctica urgente en estos tiempos donde se requiere un contagio que ayude a apreciar en diversas dimensiones este oficio tan digno de ejercer y tan revitalizante para el tejido social, si es bien llevado, por supuesto.

Al considerar que la actuación requiere de una consciencia de métodos adquiridos y un método propio, implica un fenómeno de estudio que, nos atrevemos a decir, está en ciernes, ya que poco es el material que existe abordando este tema; probablemente porque poco ha sido el tiempo en que las universidades comenzaron a ofrecer la carrera de actor teatral con ese compromiso de sistema. Si consideramos que algunas de las artes llevan siglos que se consolidaron como tal, pensando en las artes plásticas o la música, aún; considerando las artes escénicas, el trabajo del ejecutante del teatro es más reciente, siendo la universidad la que puso en tema dicha práctica en los 80's: A demás si le sumamos un compromiso muy pobre por difundir, gestionar, promover, estimular, por parte de las instituciones (y de quienes las representan) por valorar este trabajo creativo, dicha práctica resulta incomprensiva, siendo así, el destacar la importancia por darle continuidad a este fenómeno. Sobre todo, tomando en cuenta que la mayoría de universidades, hoy día, tienen una predilección por tratar de hacer "todólogos del teatro- cine- plataformas digitales" a los aspirantes al arte del teatro; por supuesto que le resta tiempo al estudiante en los planes de estudio para enfocarse al creador más importante de la supervivencia de las artes escénicas: el ejecutante actor.

Por lo anterior nos resulta necesario el empoderamiento del ejecutante- actor, siendo este escrito, también una forma de ejemplificar como podría fortalecerse la entidad creativa que practica el teatro, permitiéndose asumir su exégesis como realizador (siempre dispuesto a argumentar verbal o por escrito cada etapa de su proceso creador, según su necesidad), fortaleciendo así sus formas por expresar sus conocimientos.

Esta urgencia por empoderar verdaderos actores se enfatiza si reconocemos que en un ámbito laboral es el ejecutante escénico el más desprotegido, a niveles de precariedad, haciendo de este sector, un grupo vulnerable en términos de derechos laborales. Creadores que viven con gran indignación la realidad que las personas que mejor viven del teatro son las que no lo realizan, y si también sumamos a esto el proyecto de cretinización cultural activo de nuestro tiempo, el cual se empeña a la degradación de oportunidades para el desarrollo del actor-creador, enfatizando solo oportunidades para los hacedores mediocres o parásitos culturales (a modo) que se sometan a la miseria que se promueve desde las instituciones gubernamentales, donde generalmente, obtienen recursos personajes que menos tienen interés de propiciar arte y mucho menos espectáculos que promueva dignidad humana. Hace de este contexto más compleja la participación del que sí desea vivir de su oficio como creador o artista. Por ello nos parece necesaria, urgente y oportuna la estimulación por el deseo de crear y promover por escrito los conocimientos adquiridos en un proceso escénico para validar sus investigaciones y defender desde la práctica escénica nuestra dignidad profesional.

Por otro lado, al poner en juego dialéctico las metodologías, el método y la nomenclatura, sucede una suerte de reforzamiento del concepto general del ser, es decir, poniendo en juego la exposición que se planteó en este escrito, fue posible una retro alimentación de un concepto general como proyecto de vida , afinando así una postura y al mismo tiempo, avivando un apasionamiento por reconocer una razón del por qué seguir practicando este arte/ oficio/manera de vivir, que hemos elegido; una suerte de validación del existir o seguir existiendo en esta práctica artística que hemos aceptado como modo de vida. Al mismo tiempo que se objetiva una mayor responsabilidad por ser cada vez más contundente y coherente en la práctica de la enseñanza aprendizaje de dicho oficio, aceptación que al parecer no va nada mal a la necesidad de trascendencia en este el ámbito académico.

Por último, sea este trabajo un instrumento que pueda estimular el desarrollo de tres líneas de investigación, que posibiliten la retroalimentación de la práctica teatral y, por supuesto, a los futuros actores que estén interesados en los temas que se plantean en este texto.

- A) Que funcione a modo de instrumento comparativo. Este escrito puede servir para la argumentación de futuros planes de estudio en las instituciones que desean promover carreras para la ejecución escénica. Ya que, siendo necesaria la revisión y sofisticación de planes de estudio, siempre será importante el replanteamiento de la mirada que desea recuperar alguna práctica del pasado que sea necesaria hoy día (con su pertinente adecuación), ya sea por pertinencia pedagógica o inclusive, por identidad propia de la institución que promueve dicha carrera y dicho plan de estudios; ya que muchas veces, aunque se busque una estandarización de las carreras universitarias, en afán de ser innovadoras y competitivas, siempre hace falta la característica que individua una u otra escuela, práctica que destaca la distinción del común de las demás carreras a nivel superior.
- B) Que pueda ser un instrumento útil para los alumnos que están cursando una carrera para ser ejecutantes escénicos, sin importar el grado. A modo de una especie de piso, centro o brújula que nos permita ubicarnos en un momento específico de la ramificación tan amplia de las diferentes pedagogías o prácticas docentes; que en muchos de los casos necesitan de alumnos que también asuman su rol de estudiante y que constantemente necesita replantearse su convicción y su accionar de acuerdo al modelo de actor que se persiga en cualquiera de las materias que lleve en su plan de estudios.
- C) Y finalmente, hablando de la individuación de los procesos actorales. Que este trabajo pueda ser un punto de apoyo para detonar la propia investigación a modo de *Training*, recordando lo ya dicho en el presente trabajo, concretar necesariamente una exégesis del trabajo personal, que está ligado inevitablemente a nuestra forma de vivir a nuestro oficio y reconociendo que nunca habrá un trabajo idéntico y como decía el maestro Sanchís Sinisterra: el arte muere con el propio actor. Obviamente pensando a modo de un actor generoso, podamos compartir nuestras vivencias por el bien del mejor desempeño de nuestro arte, para que, también de esta forma posibilitemos siempre nuevos territorios de exploración y podamos reconocernos en los

principios que hacen de nuestro oficio un medio de expresión único e incomparable.

En fin, no queda más que rematar este escrito con una frase de uno de los revolucionarios del teatro, que como muchos otros creadores vivió el rechazo y el desprecio de los demás realizadores de su tiempo y que al final de sus días se convirtió en un peligro para los intereses de un estado que al final acabo asesinándole. Meyerhold (en su conferencia *Al Actor* en 1961): “Un actor de talento llega siempre a un espectador inteligente. Ambas entidades tan necesarias en estos tiempos y vitales para los tiempos venideros”.

Referencias bibliográficas

- ARREOLA, Arturo. El teatro en Toluca. Cultura T. Toluca, México, 2006.
- ARTAUD, Antonin. El Teatro y su Doble. Sudamericana. Argentina, 1979
- BARBA, Eugenio, Más allá de las islas flotantes, traducción de Toni Cots, Grupo Editorial Gaceta, México, 1986.
- BARBA, Eugenio y SAVERESE, Nicolas, El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral, traducción de Yalma Porras, Bruno Bert, Raúl Laiza, Arturo G. Peixoto, Rina Skeel y Ana Woolf, Editorial Artezblai, Bilbao, 2012.
- BENTLEY, Erick. La vida del drama. Editores Mexicanos Unidos. México, 1995.
- BARBA, Eugenio. Las Islas Flotantes. UNAM. México, 1983.
- CEBALLOS, Edgar. El actor sobre la escena. Escenología, México, 2005.
- CEBALLOS, Edgar. Principios de Dirección escénica. Escenología. México, 1999.
- DUMOULIÉ, Camille. NIETZSCHE Y ARTAUD. Por una ética de la crueldad, Siglo XXI, España, 1996.
- GAMALIEL, Esvón. Para conjurar la desmemoria: ...más de tres décadas de teatro en la Universidad Autónoma del Estado de México. UAEM. México. 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. Hacia un teatro pobre. Siglo XXI. México, 2009.
- JIMÉNEZ, Pamela S. La Extracotidianidad en el proceso escénico. Reflexiones a partir de apuntes sobre el Odin Teatret. Fontamara, México, 2014.
- MARGULES, Ludwik. De la crisis, agonía y oficio de la farándula. Revista de teatro Repertorio de la UAQ. México, 1993.
- MEYERHOLD. V. E. Teoría teatral. Fundamentos. España, 2003.
- NIETZSCHE, Federico. El origen de la tragedia. Aguilar, Buenos aires. 1951.
- NÚÑEZ Ang, Eugenio. Ensayo y memoria (trabajos académicos: actividades y sugerencias). Humanidades. Toluca, Estado de México, 2009.
- OIDA, Yoshi. Un actor a la deriva. El milagro, UAM, México, 2003.
- OIDA, Yoshi. El actor invisible. El milagro, México, 2012.
- PAVIS, Patrice. Diccionario de teatro. Paidós. España, 1996.
- PAVIS, Patrice. DICCIONARIO DE LA PERFORMANCE Y DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO. PASO DE GATO, México, 2016

ROMÁN Calvo, Norma. Para leer un texto dramático (del texto a la puesta en escena). Pax. México, 2003.

RUIZ Borja, Osante. El arte del actor en el siglo xx. Artez Blai, España, 2012.

SANCHIS Sinisterra, José. Por una teatralidad menor y dramaturgia de la recepción. PASODEGATO, México, 2007.

SERRANO, Raúl. Dialéctica del trabajo creador del actor. ASBE. México, 1994.

STANISLAVSKI, Constantin. Creación de un personaje. Diana. México, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. Manual del actor. Diana. México, 1997.UTA, Hagen.

HASKEL, Frankel: El arte de actuar (La técnica de Uta Hagen). Árbol México, 1990.

VOLKOW. V. La biomecánica Meyerhold. Escénica. Revista de teatro de la UNAM. Primera época. Núm.1. México, mayo de 1982.