



#### CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

#### TRABAJO PRÁCTICO

# LABORATORIO ACTORAL EN TORNO A LAS PROBLEMÁTICAS TEÓRICO-PRÁCTICAS DEL TEATRO EN AGUASCALIENTES

#### PRESENTA

Julio Cervantes Zaldivar
PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTE

#### **TUTORES**:

Francisco Fernández Martínez

Carlos Adrián Padilla Paredes

#### LECTORA:

Ximena Gómez Goyzueta

Aguascalientes, Ags., 2 de diciembre de 2020





#### M. EN E. H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA PRESENTE

Por medio del presente como TUTOR designado de la estudiante JULIO CERVANTES ZALDÍVAR con ID 166618, quien realizó la tesis titulada: LABORATORIO ACTORAL EN TORNO A LAS PROBLEMÁTICAS TEÓRICO-PRÁCTICAS DEL TEATRO, es un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

#### ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 02 de diciembre 2020

into ped let

Dr. Francisco Javier Fernández Martínez

Tutor

c.c.p.- Interesado

c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Código: DO-SEE-FO-07

Actualización: 01 Emisión: 17/05/19

M. en E.H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA P R E S E N T E

Por medio del presente como TUTOR designado del estudiante JULIO CERVANTES ZALDÍVAR con ID 166618 quien realizó el trabajo práctico titulado: LABORATORIO ACTORAL EN TORNO A LAS PROBLEMÁTICAS TEÓRICO-PRÁCTICAS DEL TEATRO, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que él pueda proceder a imprimirlo así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a día 2 de diciembre de 2020

Dr. Carlos Adrian Padilla Paredes
Tutor

El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento empastado. No se puede abreviar, ni omitir nombres

c.c.p.- Interesado

c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

M. en E.H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA PRESENTE

Por medio del presente como LECTORA designada del estudiante JULIO CERVANTES ZALDÍVAR con ID 166618 quien realizó el trabajo práctico titulado: LABORATORIO ACTORAL EN TORNO A LAS PROBLEMÁTICAS TEÓRICO-PRÁCTICAS DEL TEATRO, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que él pueda proceder a imprimirlo así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

> **ATENTAMENTE** "Se Lumen Proferre" Aguascalientes, Ags., a día 2 de diciembre de 2020

> > Dra. Ximena Gómez Goyzueta Lectora

El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento empastado. No se puede abreviar, ni omitir nombres

c.c.p.- Interesado

c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07 Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad. Actualización: 01 Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado. Emisión: 17/05/19

TE



#### DICTAMEN DE LIBERACION ACADEMICA PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO

	-
	V
	,
	 tiaa

					cha de dictaminación dd/mm/aa:	14/12/	
NOMBRE:	Julio Cervant	tes Zaldívar		- Comments		ID	166618
PROGRAMA:		Maestría en Ar	te	LGAC (del posgrado):	Análisis del arte, procesos de produc	ción v gestión a	rtísticas
TIPO DE TRA	BAJO:	( ) Tesis	-	( X ) Trabajo práctic	7a		
TITULO:		actoral en torno a las pro	경기 위하다 선교에게 하다 없다면 그 어린 것이다고 있다.	에 존하시고 사용되었다면 어디에 어디다	-		
	CTAL (señala:	r el impacto logrado):	Sus resultados inciden a nivel n				
			deservoto una propuesta didad Stanislavski.	tica pare le préctica teatrel de l	os preceptos teóricos de		
INDICAR SI/	NO SEGÚN CO	ORRESPONDA:					
Elementos pa	ra la revisión	académica del trabajo d	e tesis o trabajo práctico:	6			
SI	El trabajo es con	ngruente con las LGAC del progr	ama de posgrado				
SI		s fue abordada desde un enfoqu					
51		ia, continuidad y orden lógico d		ACCES 120			
SI	Los resultados o	del trabajo dan respuesta a las p	reguntas de investigación o a k	problemática que aborda	Vicania.		
SI		presentados en el trabajo son de	[특별] [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [ [		n elárea		
SI		uestra más de una aportación or		8			
SI		es responden a los problemas pr	34.00 (1900) 100 (1900) 100 (1900) 100 (1900) 100 (1900) 100 (1900) 100 (1900) 100 (1900) 100 (1900) 100 (1900)				
SI		recia del conocimiento o tecnoló	Mr. V. Dallier, and reserve and a series of the contract and the contract				
SI		tica para la investigación (repor	te de la herramienta antiplagio)				
A STATE OF THE PARTY OF THE PAR	umple con lo	5 Elithet flag hijerate a constant					
51	Cumple con lo s	eñalado por el Reglamento Gen	eral de Docencia				
SI	Cumple con los	requisitos señalados en el plan	de estudios (créditos curriculare	s, optativos, actividades co	omplementarias, estancia, predoctoral, etc)		
SI		votos aprobatorios del comité t	itoral, en caso de los posgrados	profesionales si tiene solo	tutorpodrá liberar solo el		
51		arta de satisfacción del Usuario trtulo y objetivo registrado					
ST ST		icia con cuerpos academicos					
SI		el Conacyt actualizado					
NO		aceptado o publicado y cumple	con los requisitos institucionale	es (en caso que proceda)			
En caso de Tesis	por artículos cien	ntíficos publicados					
NO		ublicación de los articulos según	el nivel del programa				
NO		el primer autor					
NO	El autor de com	espondencia es el Tutor del Núc	leo Académico Básico				
NO	En los artículos :	se ven reflejados los objetivos d	le la tesis, ya que son producto	de este trabao de investiga	ición.		
NO	Los artículos int	egran los capítulos de la tesis y	se presentan en el idioma en qu	e fueron publicados			
NO	La aceptación o	publicación de los artículos en r	evistas indexadas de alto impa	cto			
Con base a esto	s criterios, se a	utoriza se continúen con lo	s trámites de titulación v			Sí	x
programación o			8			M-	
		. 13211				140	
Elaboró:			FIR	MAS			
" NOMBRE Y FIRE	MA DEL CONSEJ	ERO		XMEXIDE	ima Conceta		
SEGUNTATIGACI				DRA. XIMENA G	SÓMEZ GOYZUETA		
				18	2		
NOMBRE Y FIRM					IDRADE ZAMARRIPA		
. Eu ceso de conflicto	de interses, firms	erá un revisor miembro del NAS de la	SUAC correspondiente distinto al tuto	or o miembro del comite tutora	C segredo por el Deceno		
Revisó:				_	100		
NOMBRE Y FIRM	A DEL SECRETAR	RIO DE INVESTIGACIÓN Y POSG	RADO:	DR. ARMANDO A	DRADE ZAMARRIPA		
Autorizó:				0	me		
NOMBRE Y FIRM	A DEL DECANO:			M en EH: ANA LUIS	SA TOPETE CEBALLOS		
Mata: acaz-d-	al trámita	n al Danto, da Anous -l D	reads.				
		a el Depto. de Apoyo al Poss damento General de Docencia que a la					

Biaborado por: D. Apoyo al Posg. Revisado por: D. Control Escolar/D. Gestión de Calidad. Aprobado por: D. Control Escolar/D. Apoyo al Posg. Código: DO-SEE-FO-15 Actualización: 01 Embión: 28/04/20

TESIS TESIS TESIS TESIS

## TESTS TESTS Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mi familia por su apoyo y compresión. A la universidad Autónoma de Aguascalientes, al secretario técnico de la maestría en arte Dr. Armando Andrade Zamarripa, al Centro de las Artes y la Cultura y a la decana, M. en E. H. Ana Luisa Topete Ceballos.

Agradezco a todos mis maestros del posgrado. A mis compañeros de generación en espacial a David Sosa y Omar Zermeño. Agradezco muy especialmente de mis tutores Francisco Fernández Martínez y Carlos Adrián Padilla Paredes, por sus enseñanzas, apoyo y guía. Así mismo, agradezco a la Dirección General de Investigación de Posgrado por sus atenciones.

Agradezco el apoyo de los maestros de actuación en Aguascalientes quienes me brindaron parte de su tiempo y conocimiento. A los participantes del laboratorio actoral por su entrega, confianza y talento. A la Dr. Ximena Gómez Goyzueta por su apoyo y sus observaciones precisas que me hicieron crecer profesionalmente.

Este trabajo se realizó bajo el respaldo del Programa Nacional de posgrados de Calidad (PNPC) y con el apoyo del programa de becas para el posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT).

# TESIS TESIS T<sub>Dedicatorias</sub> TESIS TESIS

Dedico este trabajo a la comunidad teatral, de igual manera, a los actores que están interesados por dignificar y profundizar la profesión del actor. A los estudiantes de teatro que quieren profundizar sobre los fenómenos y "cabos sueltos" de nuestra disciplina. A los apasionados del teatro. A las futuras investigaciones académicas, a las exploraciones artísticas en relación al teatro.

A Nancy Yadira Gallegos Ramírez y mi hija Venus Lilith, la cual se encuentra en formación artística. A mi padre por su apoyo y comprensión. A Carlos Adrián Padilla Paredes por contagiarme su pasión por la investigación teatral y ser un pilar fundamental para mi formación. Al Investigador Edgar Ceballos quien me abrió las puertas de *Escenología* y con bondad me brindó todo el apoyo a esta investigación.

A mis alumnas de teatro quienes reviven cada día mi pasión.

Al fenómeno social y personal que es la disciplina teatral.



#### Contenido

Índic	e de cu	adros	3
Resu	men		4
ABS	TRAC'	Γ	5
Intro	ducció	1	6
I. Ev	olució	n de la técnica actoral en occidente	10
	1.1	Antecedentes al primer sistema de actuación	13
		1.1.1 Conclusión.	23
	1.2	El primer sistema de actuación	24
		1.2.1 Legado escrito del sistema de Constantín Stanislavski	38
	1.3 I	La llegada del sistema <mark>de S</mark> tanislavski a México.	40
II. M	arco te	órico conceptual de <mark>l sistem</mark> a <mark>Stani</mark> slavski	47
	2.1	La aplicación contemporánea del sistema	58
	2.2 (	Conclusión so <mark>bre el primer sistem</mark> a de actuación	62
III.	La pro	ofesión y técn <mark>ica del actor en A</mark> guascalientes	63
	3.1 I	Planes de estudio y <mark>program</mark> as de la materia de actuación de las dos	<b>.</b>
	univ	ersidades	69
		3.1.1 Similitudes entre los planes de estudio.	78
	3.2.	Entrevistas a maestros de actuación	79
		3.2.1 Sobre la técnica de actuación en Aguascalientes	79
		3.2.2 Controversias con la construcción de personaje	84
		3.2.3 El trabajo del actor sobre sí mismo.	87
		3.2.4 Discusión entre cuerpo y psique.	89
		3.2.5 El fenómeno de la irradiación.	90
		3.2.5 La inspiración intensa.	93
		3.2.5 Pedagogía teatral.	94

3.2 Encuestas a sexto 2016 – 2020 y octavo semestre generación 2015-
2019 de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y Universidad de las
Artes96
3.2.1 Sexto semestre Universidad de las Artes
3.2.2 Octavo semestre Universidad de las Artes
3.2.3 Sexto semestre Universidad Autónoma de Aguascalientes 100
3.2.4 Octavo semestre Universidad de las Artes
3.2.5 Diagnostico general
3.2.6 Conclusión sobre las encuestas y las entrevistas de los
docentes
IV. Intervención
4.1 Diseño de laboratorio
4.2 Aplicación del laboratorio
V. Conclusiones generales
5.1 Pedagogía teatral112
5.2 Separación entre cuerpo y mente
5.3 Nuevas teatralidades
5.4 Fenómenos en controversia
Bibliografía
Entrevistas 123

#### Índice de cuadros

Cuadro 1. Evolución de las técnicas actorales en occidente	13
Cuadro 2. Síntesis sobre los sucesos históricos del sistema Stanislavski,.	24
Cuadro 3. Objetivos de los planes de estudio de las dos Universidades	70
Cuadro 4. Los temas de debate a explorar y comprobar	.110



#### RESUMEN

El objetivo general de la investigación consistió en identificar y analizar problemáticas y controversias en torno de la formación o de la enseñanza de la actuación en Aguascalientes en la educación superior. Para lograr este objetivo se investigaron en primer lugar fuentes especializadas sobre la actuación y sobre las distintas etapas de Stanislavski. Con esto pudimos proponer una reconstrucción desde un enfoque histórico tanto de la evolución de las técnicas teatrales, como de las etapas del Sistema Stanislavski. Posteriormente se acudió a los planes de estudio y a los programas de las materias relacionadas con la actuación de la Licenciatura en Artes Escénicas: Actuación, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, y de la Licenciatura en Teatro, de la Universidad de las Artes y se efectuaron entrevistas a los docentes y alumnos de dichas materias.

Con este material se generó un análisis en el que contrastamos lo reconstruido sobre las técnicas de la actuación, con las etapas del Sistema Stanislavski, con las entrevistas, con los planes de estudio y programas de materia. Lo anterior nos permitió observar que el Sistema Stanislavski permanece como una de las bases fundamentales de la actuación en la educación superior en Aguascalientes. También pudimos identificar la existencia de problemáticas y controversias en torno de la enseñanza teatral en Aguascalientes, alrededor de la llamada "última etapa" del sistema Stanislavski, donde presuntamente el maestro ruso propuso el método de las acciones fiscas después de retractarse del sistema, y en aspectos tales como la construcción psicológica del personaje, la discusión entre separación mente-cuerpo, irradiación y el subconsciente en el trabajo del actor.

Como aportación complementaria, se pudo rastrear el momento exacto en el que Stanislavski modifica su Sistema y las implicaciones que esto tuvo. Se clarificó la intervención de Jerzy Grotowski al método de las acciones físicas gracias a una estancia de investigación que se realizó con Edgar Ceballos.

Esperamos que esta investigación abra la posibilidad a nuevas vías dentro de la exploración de la técnica actoral.

#### **ABSTRACT**

The overall objective of the investigation was to identify and analyze problems and controversies surrounding the training and teaching of acting in Aguascalientes in higher education. In order to achieve this objective, specialized sources on acting and the different stages of Stanislavski were investigated first. With this, we could propose a reconstruction from the historical approach, both in the evolution of theatrical techniques and in the stages of the Stanislavski System. Eventually, we resort to study plans and programs of the subjects related to acting in the bachelor of performing arts: Acting, at Universidad autónoma de Aguascalientes, and the bachelor of theater, at the university of arts from Aguascalientes. Interviews were conducted to professors and students of the above subjects.

With this material, an analysis was generated in which we contrasted what was reconstructed about acting techniques with the stages of the Stanislavski System, the interviews, the study plans, and the subject programs. This enabled us to observe that the Stanislavski system remains one of the fundamental bases of performance in higher education in Aguascalientes. We were also able to identify the existence of issues and controversies among theatrical teaching in Aguascalientes around the so-called "last stage" of the Stanislavski system where the Russian teacher allegedly proposed the method of physical actions after retracting his system in aspects such as; the psychologic construction of the character, the discussion of the separation between mind and body, irradiation, and the subconscious in the actor's work.

As a complementary contribution, it was possible to trace the exact moment in which Stanislavski modified his system and the impact this had. Jerzy Grotowski's intervention in the physical action method was clarified by an example of research she held with Edgar Ceballos.

We hope that this research opens up the possibility of new ways within the exploration of the acting technique.

#### Introducción

El presente trabajo surge de las experiencias del trabajo artístico, académico y del trabajo docente del presente investigador, por lo que me permito explicar las motivaciones acerca de esta tesis. Durante mi formación como actor, de manera "no formal", pude entrenar bajo diferentes técnicas y estilos, estudiando con un mimo callejero, luego como estatua viviente. Tiempo después entré a *Formación Actoral al Trote*, bajo la tutela de José Claro Padilla, en donde continué con mi formación. Luego entonces me topé con el libro *Un actor se prepara*, de Stanislavski, el cual de manera personal estudié y practiqué. En el trabajo como mimo y actor de sala, mi oficio me exigía el uso de emociones, por lo que apliqué el sistema mencionado en estos estilos; me fue fácil integrarlo tanto a mi trabajo en ambos tipos de actuación referidos.

Cambié mi visión y mi manera de actuar frente al teatro, pero esto no me era suficiente debido a que tenía muchas preguntas, así que decidí estudiar la licenciatura en la Universidad Autónoma de Aguascalientes UAA. Durante mis primeros años pude tener la fortuna de formarme bajo la tutela de maestros que exigían el desarrollo de emociones sobre el trabajo escénico, y gracias a mis conocimientos previos pude cumplir con las tareas propuestas dentro de la práctica del sistema; sin embargo, observaba que esto era casual, un día funcionaba y otro no. Fue en esta etapa que, para mi sorpresa, las clases en la universidad se fundamentaban bajo el mismo sistema que estudié en el libro de Stanislavski que mencioné antes, pero de una forma que, desde mi perspectiva, no abarcaba todo el método, sino dentro de un entrenamiento más focalizado en el que se descartaban algunos aspectos que, más tarde, en el desarrollo de la presente tesis, identificaría yo como unas con un mayor carácter de complejidad. Cuando pregunté a los maestros de la licenciatura las razones por las cuales no profundizábamos en dichos temas, la respuesta de algunos iba de una afirmación en el sentido de que Stanislavski se había retractado de su sistema. Dejaban entonces parte de lo que "se había retractado", fuera; y nos centrábamos solamente en la acción. Esto es de vital importancia para la enseñanza de la técnica teatral, puesto que, de ser cierta la aseveración de "haberse retractado" de su sistema, este quedaría entonces obsoleto y habría que buscar otros métodos y sistemas contemporáneos; si esta premisa no

### resis tesis tesis tesis tesis

fuera cierta y no se hubiere retractado en ningún momento, entonces sería justo observar la posibilidad de nuevas vías psicológicas en la actuación, un futuro no explorado, en estos aspectos. Sin embargo, escudriñar la verdad en torno de esta disyuntiva era tarea por demás compleja, y por más que buscaba fuentes donde se pudiera constatar que Stanislavski se había retractado de su sistema, me fue imposible localizar alguna. Mi técnica como actor no necesitaba la acción para poder evocar emociones. Conceptos como *irradiación* y *volverme el personaje*, eran recurrentes en mi trabajo, los cuales funcionaban de manera efectiva ante la vista de los maestros. Es decir, aunque ellos no estuvieron al tanto de que yo estaba empleando estos conceptos, lograba lo requerido por ellos en términos de ficcionalidad. La noticia es que estos términos estarían incluidos entre conceptos de los cuales Stanislavski "se retractó".

En esta misma etapa, noté una tendencia hacia el teatro-danza, performance o incluso teatro diderotiano. Fue hasta el intercambio realizado en la Escuela Nacional de Arte teatral (ENAT) hacia mi sexto semestre que, con el encuentro con Héctor Andrés Berthier Sevilla, pude entender en verdad los conceptos objetivo y reacción en la escena, pero me encontraba ante la misma problemática, no se enseñaba a entrar en las emociones o construir un personaje desde el planteamiento de "ser" el personaje, pero quienes lo lograban se les elogiaba y catalogaba como de "talento". Al regresar a la UAA en octavo semestre, recuerdo que una vez Pablo Acevedo nos daba cátedra sobre Stanislavski, y preguntó al grupo: "¿Quién ha leído el libro de cajón Un actor se prepara?" En el grupo solamente dos levantamos la mano. Esto me permitió observar un fenómeno habitual: el conocimiento teatral se daba de voz en voz corriendo el riesgo de caer en un teléfono descompuesto, la teoría y la práctica estaban confrontadas, era necesario reestructurar los términos y procedimientos para poder crear algo nuevo, por lo menos esa era mi hipótesis, dado que existían muchas versiones y opiniones del sistema: por un lado, desde lo que los maestros comunicaban; por el otro, desde el desconocimiento de la teoría.

Terminé la carrera y seguí con el trabajo profesional, pero las dudas sobre la técnica del actor seguían presentes. Preguntas como "¿por qué no todos mis colegas podían evocar emociones o adentrarse de manera psicología al personaje?" rondaban mi cabeza. Esos fenómenos que había experimentado en mi trabajo

TESIS TESIS

escénico eran tan valiosos para mí como para descartarlos. A fin d cuentas Stanislavski también había escrito a partir de sus propias experiencias, y esta vía estoy siguiendo. Fuera de la carrera me encontré con colegas tanto profesionales como aficionados en teatro que mencionaban que "el sistema de Stanislavski vuelve loco al actor, es peligroso, obsoleto", o cosas como que está "pasado de moda". Otros, lo postulaban como un sistema efectivo, vigente e imprescindible para estudiar actuación.

Explorando otras teorías, métodos y técnicas como la de Grotowski, Eugenio Barba, el *método Strasberg*, Artaud o Harold Guskin, me di cuenta de que había muy poco estudio sobre el manejo de las emociones en el actor o un estudio sobre los fenómenos que experimenta. En la maestría, en un principio, realicé una propuesta de un proyecto para trabajar con jóvenes bajo problemáticas sociales utilizando al teatro como una herramienta de expresión emocional, pero me encontré con similares posturas que llevaron al mismo debate sobre la validez y pertinencia del sistema para estos propósitos, aun cuando encontré literatura, diferentes artículos, posturas, discusiones hacía este tema; el mismo Edgar Ceballos me mencionó: *seguimos en el debate de Diderot* en una entrevista.

Como podrá percibir el lector, todo el trecho que he escrito de mi relación con la actuación en Aguascalientes, desde mis inicios, mi formación profesional, mi intercambio, mi paso a la investigación, todo ello está relacionado con el sistema de Stanislavski. No porque yo lo haya buscado, sino porque es algo vigente en las distintas esferas del teatro y la actuación en Aguascalientes, sobre todo, en la educación superior.

Es por lo anterior que el presente trabajo parte de la discusión con relación al uso del *subconsciente del actor*<sup>1</sup>, no para defender el sistema Stanislavski, sino para indagar y discutir los fenómenos que experimenta el actor, poniendo en duda

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Para Stanislavski la inspiración proviene del subconsciente, es por ello por lo que dedicó gran parte de su vida a intentar manipular de alguna forma lo que estaba fuera de la voluntad del actor; emoción e inspiración.

No se puede crear siempre subconsciente y sólo por inspiración. No existe tal genio en el mundo. Es por eso que nuestro arte nos enseña, primero que nada, a crear consciente y debidamente, porque esto constituye la preparación mejor para el florecimiento del subconsciente, que es inspiración. Mientras más sean los momentos de creación consciente en una parte o en un rol, mayor ocasión habrá para que fluya la inspiración. [Usted puede actuar bien o mal; lo importante es que actué verdaderamente]" (Stanislavski. 1998. p. 29).

su existencia, debido a la subjetividad de su naturaleza. Es por esta razón que el objetivo general de este proyecto es identificar y analizar problemáticas y controversias en torno de la formación o de la enseñanza de la actuación en Aguascalientes en la educación superior. Los objetivos particulares que requerimos para lograr el objetivo general son:

- Identificar, describir y analizar los momentos más importantes de la enseñanza de la actuación en la historia.
- Identificar, describir y analizar los momentos más importantes de la enseñanza de la actuación en Aguascalientes.
- Identificar, describir y analizar los momentos más importantes del sistema Stanislavski.

Me di cuenta a partir de mi experiencia y mi formación y práctica profesional como actor, que algunos conocimientos o conceptos en torno de la enseñanza de la actuación, pero en particular, del sistema de Stanislavskiano, no estaban del todo claros en la academia, pues se mostraban inconsistencias teóricoprácticas. Así que me aventuré a emprender un análisis de su sistema, con un enfoque histórico-pedagógico de la enseñanza del teatro en un orden cronológico hasta llegar a su sistema fincado a inicios del siglo XX, para luego mostrar y analizar cómo se ha enseñado teórico prácticamente en Aguascalientes, pero sobre todo en las dos universidades que imparten licenciaturas relacionadas, la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA) y la universidad de las Artes (UA), para en un segundo momento, identificar ahora con rigor analítico y por medio de un laboratorio, dichas inconsistencias que pude observar empíricamente antes de emprender la presente investigación, para de esta manera, determinar o no finalmente su existencia y las implicaciones de ello. La investigación procedió a manera de una cronología sobre la historia de la enseñanza teatral en Aguascalientes, un análisis comparativo de la enseñanza de la actuación en las universidades. Cabe destacar que esta investigación tiene énfasis en el sistema Stanislavski debido a que es lo que más se enseña en las Universidades, y es de este que parte el actual debate en cuanto a la técnica actoral se refiere. Es por esta razón que fue necesario rastrear históricamente los momentos posibles en los que se originaron las controversias hacia el trabajo del actor, así como contrastarlas en el

### resis tesis tesis tesis tesis

presente con entrevistas a docentes y alumnos en teatro, para luego comprobarlas con un laboratorio actoral. En congruencia con esto el lector encontrará una recopilación de la evolución de la técnica teatral en occidente, entrevistas a académicos y al Investigador, pedagogo y director Edgar Ceballos quien ha sido responsable de editar muchos textos canónicos para la teoría teatral en México, muchos de ellos que por primera vez llegaron a México gracias al trabajo de Ceballos, y actualmente se usan en la academia. La tesis se encuentra estructurada de lo general a lo particular, es decir, historia mundial occidental, pasando por México, hasta llegar a Aguascalientes, siendo esta la organización de los capítulos, los cuales puntualizo a continuación:

En el primer capítulo titulado: Evolución de la técnica actoral en occidente, se puede encontrar un rastreo de la evolución de la técnica, desde los griegos hasta el sistema Stanislavski y su llegada a México. En el segundo capítulo Marco teórico conceptuales sistema Stanislavski se estudia a fondo el sistema como un breve apartado sobre su visión contemporánea. El tercer capítulo La profesión y técnica del actor en Aguascalientes, se recopilan las técnicas actorales en Aguascalientes, se realiza un análisis de los planes y programas de las dos universidades que imparten licenciaturas relacionadas con el teatro y la actuación, así mismo, es donde se pueden encontrar las entrevistas a los docentes, así como encuestas realizadas a los alumnos. Como resultado de todo lo anterior el capítulo cuatro Intervención se expone el diseño y aplicación del laboratorio. El último capítulo cinco Conclusiones generales se describen las reflexiones y resultados. Al final el lector puede encontrar la bibliografía usada en esta investigación.

#### I. Evolución de la técnica actoral en occidente

El teatro y las obras que en él se representan son siempre el reflejo de una cultura. (Macgowan, 1964, p. 7).

En este capítulo rastrearemos los momentos y conceptos que fueron dando lugar a los avances de la técnica actoral, desde sus orígenes hasta el primer sistema de actuación, con ello, podremos tener un panorama general de la pedagogía teatral, así como la posibilidad de contrastar las anteriores propuestas con las formas actuales realizadas en Aguascalientes.

Esta investigación gira en torno a las problemáticas teórico-prácticas sobre la formación actoral en México. Y al término de su educación, su papel dentro del teatro mismo, en una época en que las vanguardias pudieran negar su presencia.

En el principio fue el Verbo, hombres que con el cuerpo y la palabra representaban en primera persona a sus dioses; y desde ese principio los *hipócritas* o actores en el sentido griego, se enfrentaron con serias dificultades para cumplir con su oficio a manera que el teatro progresaba y tuvieron que encontrar "maneras" o "formas" diversas para contar o interpretar aquella historia, a esto le podemos dar el nombre de: técnicas de actuación.

Ante ello, se hace necesario revisar estas distintas formas y maneras en la historia del teatro, las dificultades que enfrentaron para aprenderlas y aprehenderlas y cómo a través de una depurada técnica de actuación adquirieron finalmente una profesionalización. Cabe destacar, que el investigador Edgar Ceballos ya hizo una recopilación sobre este tema en su libro: Las técnicas actorales en México (2015), y La historia del arte escénico vol I (2012) y vol II (2018) de la cual esta investigación se apoya. De igual manera se agradece la asesoría de Ceballos y mis tutores para la realización de esta investigación, que gracias a su conocimiento y apoyo adquirió forma y dirección.

Cabe destacar que los orígenes del teatro son imprecisos puesto que existen diversas culturas primigenias con actividades a las que podemos denominar teatro; nos centraremos en la cultura occidental debido a que la enseñanza de las dos universidades en Aguascalientes cuenta con este enfoque, siendo el origen de nuestra actual cultura. Tal y como lo menciona Pavis "La riqueza infinita de las formas y de las tradiciones teatrales a lo largo de la historia hace imposible una definición, incluso general del arte teatral" (1998, p. 52).

El uso de técnicas en el ser humano ha sido un factor de supervivencia y evolución, el investigador Álvaro David Monterroza Ríos describe la técnica como "la capacidad de adaptar el cuerpo de un organismo al ambiente para hacer más efectivas sus acciones de supervivencia" (2019, p. 51). La técnica es la capacidad del cuerpo humano para hacer más efectivas sus acciones y mientras mayor fue su destreza para manejar la técnica, más precisa fueron sus habilidades de:

pensamiento, atención y memoria, que fue desarrollando con la práctica (Ruelas, 2012, p. 25). Con ello el ser humano paulatinamente fue creando una "forma" que le ahorraba tiempo y energía, que además podía enseñar a los más jóvenes.

Es importante enfatizar que la creación de técnicas partió de las capacidades biológicas que el ser humano posee por naturaleza. Si trasladamos esto mismo a las técnicas de actuación, éstas se basan en posibilidades del cuerpo para volver más efectivas sus acciones. No se puede concebir una técnica que de manera abstracta parta del mundo de las ideas, todas surgen de las propias capacidades del individuo. Sin embargo, es a través de su propio pensamiento como éstas se ordenan. Por consecuencia los creadores de técnicas teatrales han teorizado dichas capacidades, y en algunos casos, han podido diseñar o esbozar modelos o sistemas.

Ruelas (2012) narra los orígenes del teatro, luego de pasar por el lenguaje primitivo fruto del grito emocional y las primeras articulaciones vocales, y pantomima que convierten al hombre primitivo en espectador de sí mismo "El primer teatro tiene un solo escenario y único espectador que es el cerebro del propio hombre primitivo" (pp. 25-26). Consciente de sí mismo el ser humano reflexiona de su posición ante la naturaleza e intenta comprender los fenómenos que se suscitan en ella. Le da un nombre a las cosas que observa y los fenómenos que no puede explicar cómo: la lluvia, el sol y la muerte, los atribuye a una divinidad de forma animal y más tarde humana a la que busca favorecer para que acceda a cumplir sus deseos y así pueda controlar lo inexplicable, como aplacar la marea, para ganar la guerra, etc. Para ello tiene que ofrecerle tributo, siendo en su máxima categoría el sacrificio. Este será un tema tomado en las primitivas obras griegas.

Con el aplacamiento ritual de la víctima se busca impedir nuevos episodios de violencia y lograr efectos reconciliadores. Al moderarse las costumbres la sangre de animales sustituye la humana. Así se establecen los primeros eslabones de la devoción y la fe (Ruelas, 2012, p. 27).

Dentro de aquellas manifestaciones de rito litúrgico con música y danza surge el teatro. Gordon Craig pensaba que el primer actor fue un bailarín y más tarde se encontraron rastros que lo corroboraron: la pintura rupestre de hombres que al ritmo de las percusiones rituales bailaba a sus dioses hasta que un ejecutante caía

en trance (Ruelas, 2012, p. 28). En ese estado de trance experimenta sensaciones extrañas y siente que se comporta de otra manera, tal vez cree que el dios lo posee y se manifiesta a través de su cuerpo. En el origen del teatro griego, dentro del ritual a Dionisio, existe danza y canto en tercera persona por parte del Coro. Cuando uno de ellos se separa del grupo y canta en primera persona la epopeya de Dionisio, en este momento nace el teatro, esta anécdota la ampliaremos más adelante. Destaco esto porque las pruebas que se tienen sobre el origen del teatro nos llevan al intento de representar a los Dioses. En cuanto a la hipótesis de que el teatro nace del trance este fenómeno ocurre en diferentes épocas y algunos lo llaman inspiración divina creativa e inconsciente.

#### 1.1 Antecedentes al primer sistema de actuación.

#### Cuadro 1. Evolución de las técnicas actorales en occidente

El cuadro que a continuación se presenta es elaboración del investigador. Se encuentra al principio para brindar una vista panorámica al lector de todo cuanto va a encontrar a continuación.

#		Nombre	Año	Aportación
	1.	Aristóteles	384 a. C-322 a. C	Primera teorización sobre el arte del
				actor. Divinidad y técnica de voz.
				Elocución.
	2.	Cicerón	106-43 a. C	Bases de comunicación con el
				público
	3.	Marco Fabio	35-100 d. C	Manual de voz
		Quintiliano		
	4.	Giovanni	1547-1635	Propuesto solamente el gesto como
		Bonifaccio		una forma de expresión actoral.
	5.	Andrea	1651-1704	Del arte de la interpretación
		Perrucci		premeditada a la improvisación.
				Técnicas de memorización

6.	Luigi Andrea	(1676-1753)	Fue el primer en proponer el
	Riccoboni		concepto de "verdad escénica"
7.	David Garrick	1717- 1779	Actuación basada en la observación
			de la naturaleza
8.	Sainte-Albine	1699-1778	Propone el vivenciar al personaje.
9.	Antoine	1707-1772	Propone la sinceridad y la
	Francoise-		sensibilidad como producto del
	Valntín		control corporal.
	Riccoboni		
10	Denis Diderot	1713-1784	Defiende la actuación técnica-fría
			sobre la emoción desbordante,
			confusiones teórico-prácticas que
			posteriormente el sistema de C.
		$\Delta$	Stanislavski intentó resolver.
11	Francois	1881-1871	Intento del primer sistema de
	Delsarte	/ /	interpretación basado en vida, alma
			y espíritu.
12	Constantín	1858-1943	Creo el primer sistema de actuación
	Stanislavski		que intentó resolver los problemas
			sobre la inspiración del actor.

En este apartado examinaremos de manera cronológica los autores y sus conceptos que fueron dando lugar a los avances de la técnica actoral, con ello, podríamos analizar las confrontaciones teórico-prácticas que pudieran perduras hasta nuestros tiempos.

El primer registro que tenemos de teatro griego abarca del siglo V al III a. C, se menciona como autores a Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes y Menandro, (Macgowan, 1964, p. 10) quienes por medio de manuscritos dejaron sus obras, de igual manera para la reconstrucción de cómo era aquella representación existe la Poética de Aristóteles y el Discurso sobre la imitación de Platón, así como el registro de espacios escénicos, maquinaria y vestuario, que nos permiten acercarnos a la representación de aquella época.

Cabe mencionar que, aunque su origen surge de los rituales y mitos no existe un manuscrito que nos hable sobre su formación o características antes de ello (Macgowan, 1964, p. 9). El ritual del cual se piensa tuvo su origen es el culto a Dionisio, dios de la fertilidad y el vino, que un himno coral o ditirambo se cantaba y bailaba en su honor. "Originalmente canto lírico a la gloria de Dionisios, interpretado y danzado por coristas bajo la dirección del corifeo" (Pavis, 1998, p. 142). Aquí se puede encontrar la pieza clave entre culto y origen del teatro, en la persona del Corifeo quien según Aristóteles dirigía en un principio improvisaciones tanto de tragedia como de comedia (una a través del ditirambo y la otra de los coros fálicos) "Poco a poco crecieron desarrollándose según lo que les correspondía, hasta que, luego de muchas transformaciones, el desarrollo de la tragedia se detuvo cuando ésta adquirió su naturaleza propia" (2003, p. 39).

Ese primer actor que se separa del coro para cantar en primera persona y representar a Dionisio va a especializarse cuando la representación se hace más compleja y surgen los dos géneros. En cuanto a su quehacer como tal lo ejecuta dos veces al año, durante las festividades de enero a febrero y de marzo a abril. El estado le paga un salario, aun cuando la producción del espectáculo se diera bajo el financiamiento de un ciudadano rico. (Macgowan, 1964, p. 17). Según este investigador al que nos referimos, los actores tenían un estricto apego al texto dramático, tanto en la gesticulación como el seguimiento del texto escrito, "el público griego era muy exigente en cuanto a la manera de pronunciar de los actores y el tratamiento del texto" (Macgowan, 1964, p. 24). La máscara hecha de madera tallada y pintada es un elemento que con el paso de los años se vuelve representativo en el drama griego, al ayudarle a representar personajes diferentes en el drama, puesto que podía cambiar de máscara. Además, le permitía verse desde grandes distancias puesto que el artefacto era grande y largo. La boca abierta de la máscara le servía a manera de micrófono, para proyectar la voz en espacios grandes y abiertos (Macgowan, 1964, p. 25). Sin embargo, la expresión inmóvil de la máscara impedía la expresión facial actor.

En cuanto a oficio de actor, necesitaba de conocimientos tanto musical, declamatorio y emocional si quería mantenerse perfectamente adiestrado y sumamente versátil. (Trato de imaginar la dificultad para desempeñar el

papel de una mujer como Electra.) No queda claro si sus parlamentos los declamaba o canturreaba, pero lo cierto es que con frecuencia requería de una gran dosis de acción violenta y expresión emotiva (Macgowan, 1964, p. 24).

Su manera de interpretar se sustenta en varios conceptos. Aristóteles reflexiona sobre el efecto de causar misericordia y temor, acorde con la composición de acciones, la fábula o el espectáculo. Dejar todo a este último es menos artístico según sus palabras (2003, p.73). La composición de acciones se da bajo un concepto base de mímesis, que el pensador griego describe como imitación de una acción y hace una comparación entre la importancia del pensamiento y el lenguaje al momento de decir el texto. Este darle énfasis al texto y la voz, le denomina Elocución.

Existe otra posición respecto a la mimesis de aquel tiempo. El filósofo Platón reflexiona sobre el concepto mimesis de manera diferente a Aristóteles. Según este pensador la mimesis es la copia de una copia inaccesible al artista, esta idea según Pavis condiciona al teatro a jugar un papel simplemente físico y exterior alejado a la divinidad (1998, p. 290). Por otra parte, encontramos en este campo un vestigio sobre las ideas de separación entre cuerpo y psique (interior del actor), que posteriormente se discute en *La paradoja del comediante* durante el siglo de la Ilustración, y que según el investigador Edgar Ceballos continúa hasta nuestros días, como se verá más adelante.

Cabe mencionar que Aristóteles se cuestionó sobre los problemas que agobian al intérprete para inspirarse y esto lo adjudica a lo divino, y a falta de ese don busca otras formas de interpretar el texto por medio de la voz (declamación), esto ocasiona el surgimiento de una serie de estudios sobre declamación y gestualidad hasta la llegada del primer sistema de actuación, que intenta resolver los problemas de la inspiración terrenal y no divina. Cabe destacar que la perspectiva de Aristóteles es desde el punto de vista de espectador y no como ejecutante pues jamás fue actor. Simplemente anotaba y reflexionaba sobre lo que ocurría en escena.

Muchos siglos después de estas ideas, surge el imperio romano el cual se apropia de Grecia y adapta lo que entiende por teatro a su propio gusto. Modifica el papel de los actores los cuales considera como algo más que "vagabundos y bribones" concepto que habrá de perdurar a la caída del Imperio, durante la Edad Media y Renacimiento hasta los tiempos isabelinos (Macgowan, 1964, p. 24). En cuanto a la representación deja de tener un carácter ritual para cumplir una simple función de diversión o entretenimiento, en especial comedias y pantomimas, durante los entreactos del *Circo romano*, cuando se requiere limpiar de sangre la arena. Macgowan menciona festividades llamadas Ban ludi Roscius enfocadas en deportes y otras diversiones hasta el 240 a .C en que se adapta una tragedia griega al drama romano (1964, p. 19), y es el inicio del teatro latino que se caracteriza porque la mayoría de los escritores romanos adaptan obras griegas en lugar de escribir originales. En lo que concierne a técnica del actor Cicerón en su libro De Oratore establece reglas entre público y actor por medio de la voz. A ello el investigador Edgar Ceballos menciona lo siguiente:

La plena conciencia de este hecho acercará años más tarde a Cicerón (106-43 a. C) a elaborar las bases del arte de comunicarse con espectadores. [Esta publicación] suscita interés ya que al igual que Demóstenes, el autor aprende la representación pública a través de la representación de actores como Escopo el trágico o Roscio el comediante, conocimientos que debe transmitir a manera de primeras reglas de interpretación en su mencionado libro (1999, p. 25).

Aparte del retorico y pedagogo Cicerón, Marco Fabio Quintiliano redactó un manual sobre voz y gesto llamado *Institutionis Oratoriae*, que según Ceballos fue pieza clave para la interpretación del teatro evangelizador de la Edad Media (1999, p. 26). Caído el poderoso Imperio romano, durante el Medioevo el arte dramático pasó de los teatros a los espacios públicos, como lo menciona Macgowan "después de la muerte del teatro clásico se sucedieron miles y miles de representaciones religiosas en las catedrales y en las plazas de los mercados de la Edad Media" (1969, p. 48).

Habrá de transcurrir ocho siglos hasta llegada del *Renacimiento* cuando aparece L'Arte de'Cenni de Giovanni Bonifaccio editada en Vicenza en 1516,

donde se puede encontrar un estudio enfocado al gesto (Ceballos, 2015, p. 22). Bonifaccio separa el texto de la expresión corporal resignificando la concepción del actor como artista e interprete, concepto que era exclusivo del dramaturgo. Comedia del arte<sup>2</sup>, un estilo teatral la actuación que gira en torno a la improvisación de un argumento llamado canevás3. Esta improvisación se hacía por medio de la capacidad expresiva del cuerpo del actor y sus conocimientos sobre los personajes "prefabricados" de comedia del arte, personajes que tenían un carácter y corporal arquetípicos, estilo que pone énfasis en el dominio corporal sustituyendo largos discursos por gestos (Pavis, 1998, p. 84). No todo era improvisación en comedia del arte, como lo menciona Macgowan (1969) puesto que había protocolos fuera de la trama, soliloquios actuados con los que se terminaba la escena y discursos rimados como se encuentran en Shakespeare (p. 81), una improvisación calculada, estudiada y estudiada. Precisamente este elemento de improvisación dota a la interpretación de un valor mayor que el texto, de modo que la teoría de Bonifaccio sustenta esta práctica, donde el gesto sustituye el texto. Cabe destacar que comedia del arte fue un avance importante en la profesión y técnica actoral, considerándose como el teatro profesional durante varios años, no obstante, este teatro innovador fue creado por un "mal entendido", puesto que se intentó imitar al teatro clásico creando un teatro nuevo sin saberlo, puesto que en ese tiempo se creía revivir el teatro griego.

Es bastante curioso que, si bien el teatro del renacimiento intentó, en un acceso de devoción erudita, imitar a los clásicos, terminó por producir una forma nueva de teatro que casi fue el teatro moderno. (Macgowan, 1964, p. 48).

Entender *Comedia del arte* es esencial para comprender las formas de interpretación del Siglo de Oro Español. *Comedia del arte* se consideró como una

<sup>2</sup> En este teatro de actor (y de actriz, lo cual es una novedad en la época), se pone el acento en el dominio corporal, en el arte de reemplazar largos discursos por algunos signos gestuales y de organizar la representación << coreográficamente>> (Pavis. 1998. p.84).

18

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> El canevás (palabra que en francés antiguo – chenevas- significa tejido de trama gruesa) es el resumen (el guion argumental) de una obra, destinado a la improvisación de los actores, particularmente en la commedia dellárte (Pavis. 1998. p. 62). Los canevás -o guiones- como ahora llamamos a esas tramas de la commedia dellárte, eran apenas esquemas de acción. Cada uno era el libro de apuntes de la comedia y se colocaba fuera de escena -cuando había un foro en el sentido moderno-, de modo que ningún actor pudiera equivocar su "entrada" o "píe" o desempeñar otra escena (Macgowan. 1959. p. 80).

actuación experta donde el actor se profesionalizaba. Fue tanto su éxito que pronto España y Francia imitaron sus formas (Macgowan, 1964, p. 82).

La influencia de italia en la formación del actor español, hizo que en el Siglo de Oro se abandonara para siempre el concepto de una actuación limitada a la lectura por el desconocimiento de otras técnicas (Ceballos, 1999, p. 35).

En cuanto a la técnica del actor barroco en el siglo de oro encontramos técnicas de memorización propuestas por Andrea Perrucci (1651-1704) en el libro *Del arte de la interpretación premeditada a la improvisación*. Edgar Ceballos se refiere a esto:

Como se podrá advertir, la reflexión sobre la técnica de improvisación de Perrucci, pese a la distancia de casi un siglo, se basa en las mismas reglas propuestas de Cecchini. En fin, intrínsecamente, todo el secreto del trabajo interpretativo al manejar los textos o al "improvisar" situaciones, se reduce a que el público no se de cuenta de los esfuerzos del estudiar y aprender de memoria (1999, p. 48).

Así mismo uno de los avances significativos en esta época es el *Arte nuevo* de hacer comedias en este tiempo de Lope de Vega, de igual modo encontramos una cita en torno a este tema dentro de la obra de *Lo fingido verdadero* del Autor Lope de Vega (1562-1635), segundo acto, en el texto del personaje de Ginés se encuentra una reflexión sobre la imitación, el sentir del actor y dramaturgo, que posteriormente sería la discusión de Diderot en el trabajo del actor sobre la escena.

El imitar es ser representante, / pero como el poeta no es posible/ que escriba con afecto y con blandura/ sentimientos de amor, si no le tiene,/ y entonces se descubren en sus versos,/ cuando el amor le enseña los que escriben,/ así el representante, si no siente/ las pasiones de amor, es imposible/ que pueda, gran señor, representarlas;/ una ausencia, unos celos, un agravio,/ un desdén riguroso y otras cosas/ que son de amor tiernísimos efectos,/ haralos, si los tiene, tiernamente,/ mas no los sabrá hacer si no los siente (2001, p. 122).

En palabras de Lope se refleja la problemática del actor por expresar las emociones que, dictadas por el dramaturgo (poeta) el actor tiene que "sentirlas" para poder representarlas. Siendo esta la misma problemática que encontró

Aristóteles sobre la inspiración (sentir) para el actor, cuestión que la técnica actoral intenta resolver tres siglos más tarde con Stanislavski, ¿el actor tiene que sentir la emoción del personaje o fingirla? Lope se adelanta con esta flexión a la discusión de Diderot que sigue vigente en la actualidad, el problema de las emociones en escena. El inicio de este debate teórico-práctico en la técnica del actor lo podemos rastrear en la propuesta de Luigi Andrea Riccoboni (1676-1753) el primero en hablar sobre el sentido de verdad escénica, que posteriormente Stanislavski promulgó, Edgar Ceballos menciona lo siguiente:

Es el primero en hablar naturaleza orgánica creadora y sinceridad en dicción y la mímica; además de que el actor debe evitar todo exceso y artificio, propuestas que dos siglos después expone como suyas Stanislavski.

Riccoboni es también pionero al señalar la necesidad de darle vida a cada una de las acciones de los personajes, y denomina a este conjunto de actitudes *verdad escénica* (2015, p.43).

Es con este concepto de "verdad escénica" que se abre el debate y las controversias en torno del trabajo del actor, puesto que esta "naturaleza orgánica creadora" solamente puede provenir de la vida personal del actor; su historia, emociones e involucramiento con la escena. La teoría de Riccoboni alienta propuestas como la de David Garrick (1717-1779), propone observación de la realidad para construir la ficción, así mismo el tratado *Le Comédien* de Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778) sobre *vivenciar* el personaje, que gracias a la traducción de Edgar Ceballos tenemos parte de este:

Quien actúa sin sentimiento no puede pasar por actor, será considerado un simple declamador. La primera regla es conmover al espectador, y en el teatro la actuación "fría" con tonos y gestos estudiados es diferente [...] Ninguna acción escénica es verdadera si la actuación del actor no lo es. (2015, p 50).

Sainte-Albine propone el uso de las emociones verdaderas en la interpretación, a esto el hijo de Riccoboni (Antoine Francoise-Valntín Riccoboni) con *El arte del teatro* refuta a Sainte-Albine, afirmando que la sinceridad y senilidad es producto del control corporal (Ceballos, 2015, p. 50), siendo este el primer

debate entre la emoción y el cuerpo en el trabajo del actor, toda esta discusión estalla con Denis Diderot en *La paradoja del comediante*<sup>4</sup> en 1777, dicho autor teoriza analiza las dos posturas para terminar inclinándose por una actuación técnica-fría sobre la emoción desbordante, es decir, rechaza la emotividad y propone una técnica fría como sinónimo de inteligencia.

A los llorones hay que sentarlos en las butacas del teatro, pero nunca ponerlos en el escenario. Vea si no las mujeres; nos superan con creces en materia de sensibilidad. No existe comparación entre ellas y nosotros en los instantes de pasión. Nos aventajan en la realidad, pero no en la interpretación. Es que la sensibilidad supone siempre debilidad o flaqueza de organización. La lágrima que se escapa de un hombre ver dadero nos conmueve mucho más que el llanto de una mujer. En la gran comedia, la comedia del mundo, a la que siempre vuelvo, todas las almas ardientes tienen su lugar, pero los hombres de genio están en el escenario. Los primeros se llaman locos; los segundos, ocupados en imitar sus locuras, se llaman cuerdos (Diderot, 1999, p. 45).

La paradoja del comediante es crucial en el debate actual sobre la técnica actoral, puesto que gira en torno al control de las emociones, el cuerpo y la técnica. Nos encontramos ante una problemática que en su tiempo era difícil explicar debido al involucramiento de la vida real del actor a la ficción, tomando en cuenta que no existan conceptos psicólogos en esa época. Diderot se cuestionaba sobre dos tipos de actor; el que poseía inteligencia y técnica y el emotivo desbordante, está controversia se debía a la falta de los conceptos de "consciente" e "inconsciente" que llegan con la psicología. El actor bajo la emoción es presa de impulsos inconscientes que le impedían ejercer la técnica, ¿Cómo explicar esto en aquella época? Además de la capacidad para generar emociones de manera consciente por parte del actor es hasta la fecha tema de debate. A pesar de esto de manera voluntaria o no los actores experimentaban emociones intensas durante las representaciones. El concepto que posiblemente resolvió esta problemática siglos más adelante fue el de bifrontalidad, siendo este un concepto meramente teatral que permitía al actor

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Se puede revisar el análisis que hace Mario Cantú sobre la *Paradoja del comediante* en su libro *La ciencia en Stanislavski (2014). Ediciónes y producciones Escécnicas y cinematográficas. p. 44-51.* 

una "doble conciencia". Es el actor británico John Henry Brodribb (1838-1905) es quien menciona el concepto en 1885 en una conferencia en la Universidad de Harvard, recopilado y traducido por Ceballos.

Es necesario para este arte que la mente tenga, por decirlo así, una doble conciencia, en la que todas las emociones propias de la ocasión puedan tener libre vuelo, mientras el actor se mantiene todo el tiempo alerta de cada detalle de su método, podrá ser que su interpretación sea más espirituosa una noche que otra (Ceballos, 1999, p. 133).

Antes de entrar de lleno al realismo y hacer un brinco hasta alrededor de 1900 al sistema de Stanislavski al cual dedicamos un capítulo, y no por menospreciar a los autores del neoclasicismo y romanticismo como Johan Wolfgang Goethe (1749-1832) con sus aportaciones a la crítica y la dramaturgia, August Wilhwlm Iffland (1759-1814) o Ludwin Tieck (1773-1853), entre otros no menos importantes, es necesario detenernos y dar crédito a lo que pudo haber sido la primer sistema antes de Stanislavski, se trata de Francois Delsarte (1811-1871) pero que según Ceballos no se dejó registro completo de su sistema, a continuación su cita:

Lamentablemente Delsarte -al que se llegó a considerar el "Copérnico del arte actoral" anunció varias veces escribir una obra dedicada a explicar su método-, no dejó escritos que dieran cuenta de su sistema completo. Sus alumnos -entre ellos la célebre Elisa Félix Rachel (1820-1858)- y partidarios intentaron reconstruirlo pero no lograron captar la totalidad del pensamiento del maestro (1999, p. 124).

Las motivaciones de Delsarte para el desarrollo de su teoría se deben a la falta de *verosimilitud*<sup>5</sup> entre lo que se quiere y lo que el cuerpo intenta hacer, otra razón fue la pérdida de su voz como cantante por lo que pudiera haber sido una

2

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Verosimilitud entendida como la verdad en la interpretación del actor, distinta al concepto aplicado al texto dramático entendido como la lógica en las acciones del personaje escrito. Esto nos lleva a la discusión entre el concepto de "personaje", por una parte, tenemos al personaje escrito en las obras. Por el otro, el concepto aportado por el realismo escénico como un proceso en el que el actor lleva el personaje escrito darle vida a través de su cuerpo, psique y voz "El personaje al que consideraban dotado de vida, no literaria sino humana" (Ceballos. 1999. p. 129).

mala técnica de canto, la investigadora Alejandra Marín (2010) se refiere a estas problemáticas en su estudio sobre las propuestas de Delsarte:

El primero de ellos, la imposibilidad de interpretar una acción de modo verosímil, que lo ponía cara a cara con la torpeza de sus gestos, con la falta de consistencia en la entonación de su voz, con la incoherencia entre voz y gesto; pero, también, con la ignorancia de sus maestros, que no podían indicarle con exactitud en qué se equivocaba y cómo podía superar su falta de destreza. El segundo, la consecuencia directa de lo que él mismo consideró una formación mal impartida: después de haber pasado cuatro años en la École royale, Delsarte, que se había destacado en los primeros lugares de varios concursos de canto, fue perdiendo paulatinamente su voz hasta que no quedó de ella más que un hilo. Ello, en definitiva, le costó su carrera como intérprete, o al menos como intérprete avalado por el conservatorio, pero lo obligó a asumir la vía de la investigación acerca de los principios del gesto y de la voz y una nueva vida como profesor de canto y declamación (p. 12).

Las propuestas de Delsarte consistían en el equilibrio del cuerpo, mente y sentimiento, del que él según sus palabras los define como vida, mente y alma. Así se refiere a esto Ceballos:

Según Delsarte la vida en su expresión es excéntrica, la mente es concéntrica y el alma normal. Y estas son las tres categorías esenciales del movimiento del cuerpo que, a su vez, corresponde a la expresión, el pensamiento y el sentimiento (1999, p. 125).

#### 1.1.1 Conclusión.

Hasta este punto hemos revisado el paso del tiempo sobre la técnica del actor; esta evolución empieza con técnicas de voz (elocución, declamación y reglas de interpretación) centradas en el texto, desde Aristóteles hasta llegar al primer estudio del gesto con Bonifaccio, que brinda un cambio significativo a la interpretación actoral separando texto y gesto. Después la llegada de *Comedia del arte* como una forma de profesionalización. El siguiente cambio relevante son las propuestas de Luigi Riccoboni quien fue el primero en proponer "Verdad escénica", que abre la

### resis tesis tesis tesis tesis

discusión de Riccoboni (hijo) y Sainte-Albine con la discusión entre emoción y cuerpo que desemboca en *La paradoja del comediante* de Diderot con la controversia entre el actor técnico y el actor emocional.

Es de vital importancia para la investigación analizar en orden cronológico los avances de la técnica actoral, con ello, podemos analizar el pasado para entender el presente de la enseñanza teatral, puesto que podemos rastrear los puntos de discusión vigentes en la teoría y práctica teatral en Aguascalientes, como lo son la discusión de Diderot y el sistema de enseñanza vigente en las dos universidades; el *Método de las acciones físicas*.

Hasta esta época histórica no existe una técnica, método o sistema que proponga la forma de entrar a las emociones, es Constantin Stanislavski quien a una edad madura y preocupado por la profesionalización del actor crea técnicas y métodos que conforman su sistema de actuación, indagando en el inconsciente del actor, aunque pareciera un tema actual esto transcurre a inicios del 1900, antes de las vanguardias artísticas y en inicios del propio psicoanálisis. Stanislavski intenta crear un sistema que controle los aspectos inconscientes del actor de manera consciente y a voluntad, actualmente tema de debate y análisis. En el siguiente capítulo revisaremos el mencionado sistema, empezando con la vida del autor, sus motivaciones y contexto en el que lo creó, los conceptos de los dos libros del sistema, y su legado escrito.

#### 1.2 El primer sistema de actuación

#### Cuadro 2. Síntesis sobre los sucesos históricos del sistema Stanislavski

De igual manera que el cuadro anterior, se presenta la siguiente tabla elaborada por el investigador, para tener una vista cronológica global sobre los sucesos que marcaron el sistema Stanislavski hasta llegar al método de las acciones físicas.

#	FECHA	SUCESO
1	1902	Stanislavski comienza a escribir su sistema en una
		primera versión.
2	1922-1924	Gira por Estados Unidos

3	1923	Se establece la escuela "The American Laboratory	
		Theatre" que formó a Clurman, Stella Adler, Francis	
		Ferguson y Lee Strasberg, este último fue el creador del	
		Método, una versión más cercana a Freud del sistema	
		Stanislavski según Cantú.	
4	1926	Se publicó en Rusia mi Vida en el arte, autobiografía	
		(primera versión del sistema).	
5	1934	Existe el registro que Stanislavski modifica su	
		sistema, con el encuentro de Stella Adler en Paris.	
6	1936	Se publica "Un actor se prepara" en Estados Unidos	
7	1938	Se publica "El trabajo del actor sobre sí mismo en el	
		proceso creador de la vivencia" (versión oficial rusa).	
		¿Segunda v <mark>ersi</mark> ón? Ese mismo año muere Stanislavski	
		dejando un libro inconcluso y notas sueltas.	
		"No quiero morirme. Siento que sólo estoy	
		"No quiero morirme. Siento que sólo estoy	
8.	1956	"No quiero morirme. Siento que sólo estoy comenzando a entender cosas en el teatro, que estoy	
8.	1956	"No quiero morirme. Siento que sólo estoy comenzando a entender cosas en el teatro, que estoy solamente al principio de mí camino" (1994, p. 244).	

A continuación desmenuzaremos dicho cuadro. Existen diversos trabajos que hablan sobre la vida del maestro ruso, de los cuales podemos destacar; *Mi vida en el arte* (autobiografía), de igual manera, Jean Benedetti ya hizo una recopilación en *Stanislavski: A Biography*, de igual manera Rose Whyman divide la vida de Stanislavski en periodos; infancia artística 1863-1877, Adolescencia artística 1877-1888, juventud artística 1888-1906 y madurez artística 1906 a 1926, último periodo de 1926 a 1938. Mario Cantú aglomera todo lo anterior en su libro *La ciencia en Stanislavski* (2014). Nos apoyaremos en la fuente primaria *Mi vida en el arte* de Stanislavski, y la recopilación hecha por Cantú, así como de diversos libros que nos sirvieron para ilustrar la vida y contexto del maestro ruso. Cabe destacar que la versión más fidedigna de Mi vida en el arte es la de la *Editorial Quetzal*, puesto que

gracias a los emigrantes rusos que encontraron su hogar en Argentina tras las guerras mundiales, fue posible traducir en argentina del ruso al español, fue como Salomon Merener pudo contrastar la versión rusa original con la asistencia de los emigrantes, esta información mencionada fue proporcionada por Edgar Ceballos durante la estancia de investigación.

Constantin Sergueievich Alexéiev Lakovlev (1858-1943) mejor conocido como Stanislavski<sup>6</sup>, su padre Serguéi Vladímirovich Alekséiev de origen ruso, su madre Elizaveta Vasílievna Alekséieva, ella de padre ruso y madre francesa quien fue actriz parisiense célere, (Stanislavski, 1993, p. 11). Es al nacimiento de Alexéiev que todavía existían actores esclavos que servían a la clase acomodada, Cantú (2014) menciona la existencia dos tipos de teatro: los imperialistas y los privados. Los primeros, producían ópera y ballet, los segundos, estaban dentro de mansiones burguesas y aristócratas, se enfocaban al teatro, música y danza. Los actores eran esclavos similares a mayordomos que se seleccionaban según sus habilidades. A los que destacaban se les daba la libertad o se les podía comprar. En 1861 se abolió el servilismo, los actores fueron libres, pero, a pesar de esto seguían teniendo una mala reputación. (p. 161). Stanislavski tuvo acercamiento desde pequeño con el arte escénico puesto que su familia gustaba de esta disciplina, actividad a la que se dedicaría toda su vida aparte de en algún momento dedicarse a los negocios familiares.

En su juventud de 1888 a 1906 construyó un proyecto en su mayoría teatral llamado *La Sociedad de Arte y Literatura de Moscú* donde presentó diversas obras de teatro de forma amateur, es en las obras de esta compañía donde experimenta el fracaso económico y artístico, de igual manera donde comienza con sus primeras reflexiones acerca de la técnica teatral, centrándose primordialmente en la dificultad del actor para provocar la inspiración voluntariamente, se da cuenta que, a pesar de que su actuación "mecánica" al ejecutar ciertos movimientos corporales, estos,

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Según Sergio Jiménez ese era su apodo, seudónimo y nombre artístico, que sacó del apellido de un poeta maldito que Constantin conoció en Paris (1990. p.18). Cantú se refiere a esto de distinta manera pues la razón del seudónimo era para proteger a su familia.

Se convirtió en alguien muy reconocido en los círculos amateurs y tomó el pseudonimo de Stanislavski en 1884 para proteger a su familia, a la que quería esconder sus intenciones [de ser actor profesional] (2014. p. 31-32).

Esto puede ser debido a que la profesión del actor era mal vista en los tiempos de Stanislavski, cosa que trató de dignificar. Sin embargo, existen muchas versiones acerca de este tema.

### resis tesis tesis tesis tesis

despertaban en él una sensación interior (1993, p.127), este primer descubrimiento es motivo de experimentación y análisis por parte de Stanislavski, lo obliga a cuestionarse sobre la necesidad de este "sentir" para afrontar papeles emocionalmente complejos. Es hasta la interpretación que hizo del personaje del *tío*, en una adaptación que el mismo hizo de la novela de Dostoievski "*La aldea de Stepanchicovo y sus habitantes*", en la que interpreta a una persona adulta que se enamoraba de una jovencita, a Stanislavski le da vergüenza interpretar a dicho personaje, es cuando experimenta un cambio e interpreta la "vida íntima de la pieza", entiende que su personaje hace todo lo que haría cualquier enamorado, al actuar sin juzgar a su personaje experimenta un fenómeno que llama "transformación".

Traten ustedes de compenetrarse de todo el significado de la palabra "transformarse", que tiene valor mágico para un artista. "Remendar y apropiarse del modo de caminar y de los movimientos -decía Górol-, y suministrar al papel el ropaje y el cuerpo, puede hacerlo cualquier artista, hasta uno de segunda categoría. Pero apoderarse del alma del personaje, "transformarse" en una imagen artística, sólo puede lograrlo un talento verdadero". Y si esto era así, quería decir que yo poseía talento por que en aquel papel me había "transformado" en el tío que figuraba en la pieza, mientras que en otros papeles "remedaba" (copiaba, imitaba), imágenes ajenas, o mías propias. (Stanislavski, 1993, p. 139).

Citando a Górol Stanislavski explica este fenómeno cognitivo que nos remite al trance primitivo, el mencionado fenómeno va acorde con el concepto de personaje del realismo, que lo describe como algo "vivo" no como la representación de lo vivo. Esto complejiza aún más el debate de Diderot puesto que no solamente es el uso o no de las emociones sino de una transformación del actor. Debemos destacar que este fenómeno existe para el actor debido a que el cuerpo del actor puede realizarlo, y al decir cuerpo nos referimos a: mente, cuerpo, emoción y energía biológica, pero, no podemos saber con certeza que tantos actores experimentan este fenómeno, pareciera ser una minoría, razón por la que se puede acusar a este fenómeno como falso al no haberlo experimentado. Esto nos lleva a

pensar que posiblemente el actor nace con una "naturaleza" particular, lo que llamamos "Talento".

Es aquí cuando el joven Stanislavski se pregunta si no habrá una manera consiente para acceder a ello, y que no sea fruto de la "casualidad". Así mismo nos habla de lo poco común de este suceso:

¿No existirán medios técnicos para penetrar en el edén artístico, no eventualmente, sino por voluntad propia? Solo cuando la técnica haya alcanzado esa posibilidad, nuestro oficio de actores quedará transformado en arte verdadero y autentico. (Stanislavski, 1993, p. 139).

Es aquí que podríamos afirmar que inicia su interés por crear una técnica de actuación con las posibilidades de control voluntario de los fenómenos inconscientes, cabe destacar que, detalla las problemáticas graves de las emociones en el trabajo del actor, afirma que podría ser perjudicial que un actor no preparado en este manejo pueda sufrir lecciones tanto físicas como mentales ante las necesidades de papeles tan complejos emocionalmente, esto aunado a la falta de conocimiento por parte de los directores, al tratar de forzar al actor a una emoción, según Stanislavski (1993, p. 129). Esta tarea le llevaría toda la vida, es hasta su madurez artística y última etapa que propone un sistema de actuación, pero esto se explicará con más detalle en este mismo capítulo.

Fue hasta 1897 que se encuentra con Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko<sup>7</sup> (1858-1943), quien le propone a Stanislavski formar un teatro popular en el que se exploren las nuevas formas teatrales, la cita se da en el café "Slaviansky Bazar" donde Danchenko y Stanislavski acordaron el elenco, las reglas de la compañía, se desinaron los roles, "El veto en cuanto a cuestiones literarias pertenece a Nemiróvich-Dánchenko, y las artríticas a Stanislavski" (Stanislavski, 1993, p. 189). Se convocan a los mejores actores desde la perspectiva de los dos socios. Dentro de este elenco podemos destacar la entrada temprana de Vsevold

28

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Autor, director y pedagogo ruso, quien dio clase a Stanislavski sobre la interpretación de textos, tenía una visión profunda sobre los proyectos teatrales, fue él quien insistió en montar las obras de Chejov, y metió a varios alumnos a trabajar con Stanislavski. Se dedico al Teatro de Arte de Moscú tras la muerte de Stanislavski a la edad de ochenta y cinco años (Saura. 2006. p. 354). La importancia del sistema de Stanislavski se le debe mucho a este personaje, pues fue el autor intelectual de los proyectos de teatro de Moscú.

Emilievich Meyerhold (1874-1940) un actor que después de tiempo se convertirá en director, maestro, innovador y sucesor de las propuestas de Stanislavski. Dentro de las reglas del Teatro de Arte de Moscú (nombre que se le da antes del estreno de su primer obra) se planteó la ética artística dentro del elenco, que moldeaban el comportamiento de los actores y el directos, estas reglas tenían la finalidad de que todos los participantes de la compañía siguiera un mismo objetivo, para ello, planteo alejar al actor del egoísmo, la envidia y todo habito que destruyera la verosimilitud en escena, el fin máximo era crear un espectáculo de verdad escénica. Todo acto que destruyera la ficción era una falta grave. Estas son algunas frases que Stanislavski (1993) les repetía a sus actores una y otra vez:

Hablamos también de la ética artística, y anotamos nuestras decisiones en frases aisladas y aforismos: "No hay papeles pequeños, sólo hay artistas pequeños" [...] "El poeta, el artista, el pintor, el sastre, el operario, todos sirven al mismo objeto, al mismo fin, o sea al que el poeta ha puesto en la base de su pieza". "Toda lesión, toda violación de la vida creadora del teatro es un crimen" (p. 192).

Es importante me<mark>ncionar el origen de l</mark>a ética según Stanislavski, puesto que muchas veces se confund<mark>en su</mark>s frases como una cuestión casi religiosa. La ética de Stanislavski tiene un fin artístico. Para poder construir la ficción es necesario que el actor tenga la disciplina y la ética para llevarla a cabo, por ejemplo: agredir de alguna manera a otro actor por motivos personales en la escena ocasionaría el rompimiento de la ficción frente al público. Es necesario poner énfasis en que el teatro es una disciplina en la que las controversias y paradojas se hacen presentes, donde el contacto físico y personal se mezcla con la realidad, por esta razón la ética toma un peso indispensable para el actor, a pesar de esto existen casos donde por falta de ética, el actor, director o producto utiliza el teatro para beneficio personal o abuso sexual. Existen escenas "delicadas" de contacto físico, desnudos, objetos punzantes, etc. Es aquí donde el trabajo del actor requiere depositar la confianza en sus colegas; puesto que su persona e integridad va en ello. Un actor sin ética utilizaría el teatro para satisfacerse de alguna manera, como es el caso de los años setenta en el teatro mexicano, en el que en nombre del sistema de Stanislavski, la vivencia y el teatro se cometían actos radicales.

Una vez ya conformada la compañía existen diferencias entre Danchenko y Stanislavski, aunado a la brecha económica de la compañía puesto quien mantenía la compañía era Stanislavski quien se negó a financiarla en más de una ocasión (Cantú, 2014, p. 175). Después de varios obstáculos que el maestro narra en su mencionada autobiografía su preocupación al estreno de los primeros montajes debido a que no contaban con un teatro para su presentación y aunado a esto el periódico predecía el fracaso de la iniciada compañía, su alivio momentáneo llego con la noticia de la rentan un teatro, pero este se encontraba en muy malas condiciones lo que ocasionó acrecentar el nerviosismo de Stanislavski junto con las críticas de periódico (Stanislavski, 1993, p. 210),

Es antes del estreno en ensayos intensos y el nerviosismo que se le da el nombre al teatro, nombre que le puso Danchenko mientras Stanislavski ensayaba, así lo menciona:

En uno de tales momentos de búsqueda, cuando trataba de descifrar la esencia de un cuadro del espectáculo en formación, cuando sentía que tras un minuto más sería revelado, y me posicionaría del secreto de la escena, del acto, de la obra, oí repentinamente que alguien me hablaba al oído. Era Vladímir Ivanovich que me decía:

—No se puede esperar más. Propongo que el teatro lleve el nombre de *Teatro del Arte de Moscú*... ¿Está usted conforme? ¿Sí o no? ¡Es necesario resolver ahora mismo!

Confieso que en el momento de oír esta pregunta intempestiva e inesperada, me resultaba completamente indiferente cuál sería el nombre con que se bautizaría el teatro. Y di mi conformidad sin haberlo pensado mucho.

Al día siguiente, al enterarme por los diarios de la propia inauguración del *Teatro del Arte de Moscú*, me sentí horrorizado, porque me di cuenta cabal de la enorme responsabilidad que acabábamos de asumir al concluir el término "arte" (1993, p. 212).

Consiguen la inaugurar del teatro de arte de Moscú el 14 de octubre de 1898. (Stanislavski, 1993, p. 220). A pesar de la experiencia, éxito y tener alrededor de treinta y cinco años todavía no existía su sistema. Tenemos registro de la "técnica"

que Stanislavski ocupaba para sus representaciones; su actuación partía del cuerpo a interior, de la forma al contenido. Muy diferente a la propuesta de su sistema de actuación. Lo que nos hace pensar que Stanislavski pasó por las técnicas que proponían el dominio físico sobre el sentimiento en las primeras etapas de conformación del sistema.

La significación de ese trabajo se originaba en el hecho de haber yo encontrado un camino lateral hacía el alma del artista, desde lo exterior hacía lo interior, es decir, desde el cuerpo hacía el alma, desde la encarnación hacía la vivencia, desde la forma hacía el contenido (Stanislavski, 1993, p.p. 137-138).

A pesar de todavía no haber un sistema en este punto de la vida de Stanislavski, él ponía énfasis en la exterioridad del trabajo del actor para llevarlo a lo interno, cosa contraria a su propuesta futura con la psicotécnica. Esta propuesta que va del exterior al interior es casi idéntica a su presunta última propuesta: el método de las acciones físicas, en la que por medio de acciones se llega a los objetivos de la escena sintiendo el mundo del personaje. El hecho de que pasara por la forma y luego el interior son solos primeros pasos del Stanislavski para construir una técnica, por lo que no lo tomo como una evidencia de retractarse, es en este sentido, evidencia de que en su formación como actor adoptó los métodos actorales de su tiempo, es decir, pasó por estos procesos para crear el sistema. Debo mencionar que este método tiene muchas interpretaciones hasta la fecha, y es tema de discusión actual, "[...] su último hallazgo, el método de las acciones Físicas, anulaba los tres anteriores -Vivencia, Encarnación y trabajo sobre el papel" (Rocamora, 2015, p. 11). Un método que se confunde con la biomecánica de Meyerhold. Es importante mencionar esto, puesto que integra la formación pedagógica de las universidades en Aguascalientes de actuación; UA y UAA, apareciendo en los dos planes de estudio. Cabe mencionar que este "método" es extraído de la teoría de Stanislavski, pero no es él quien lo nombra y lo construye, se especificará con más detalle al final del capítulo.

En 1902 el teatro de Moscú se populariza con tres obras de Chejov: *El tío Vania, la gaviota y Las tres hermanas*, debido a su realismo. Es hasta 1906 que

podemos hablar del empiezo a construir el sistema, cuando tenía alrededor de cuarenta y tres años.

La crisis revolucionaria de la sociedad rusa tuvo eco en la crisis artística de Stanislavski, quien cayó en una depresión al encontrar él mismo fallas en su oficio de actor. En 1906, durante unas vacaciones en Finlandia, comenzó a trabajar en su sistema que pudiera garantizar el momento creativo escénico (Cantú, 2014, p. 183).

Una de las motivaciones para la creación del sistema se da a causa de la revolución del sistema educativo ruso en la primera década del siglo XX, que buscaba una pedagogía basada en la ciencia en especial la psicología (Cantú, 2014, p. 184). Preocupaciones que Stanislavski expresa por la profesión del actor, para reformarlo y dignificarlo por medio de la claridad del arte teatral, "La causa del deterioro del teatro aquí y en otros países es la falta de principios y la necesidad de claridad en nuestro arte. Es por esta razón por la cual el teatro no ocupa la posición elevada e importancia social que debería ocupar con el público" (Stanislavski, 1994, p. 14.), agregaría ante la educación y la academia en nuestro tiempo, al no a ver una pedagogía clara como sucede en otras disciplinas como la música, la actuación no puede ser tomada de manera sería, he aquí un problema grave del teatro que va desde la pedagogía hasta la calidad artística. Esta claridad en nuestra disciplina teatral es la aspiración de la presente investigación, el sistema Stanislavski es el más implementado en la enseñanza del teatro en México actualmente (2020) con muchas confusiones, controversias y "malentendidos", por consecuencia la teoría y práctica del teatro se ve permeada por todas estas controversias. Aunque dichas problemáticas siguen vigentes actualmente en el siglo XX estaba en ciernes cosa distinta para otras disciplinas como la música, esta premisa fue la que llevó a Stanislavski a comparar la enseñanza de otras artes con la del teatro, cuestionando la falta de un sistema o método de interpretación y enseñanza, siendo la siguiente cita fundamental para esta investigación:

Que traten de explicarme por qué el violinista que ocupa en la orquesta el primero o el décimo lugar, tiene que ejercitarse diariamente durante una buena cantidad de horas. ¿Por qué el bailarín tiene que trabajar a diario sobre cada musculo de su cuerpo? ¿Por qué el pintor, el escultor, dedica

diariamente determinado tiempo para pintar, para plasmar, y considera perdido el día que pasó sin hacer algo, mientras que el artista dramático tiene permiso para no hacer nada, pasarse los días muertos en los cafés, en compañía de damas hermosas, y esperar que, durante la noche, Apolo le arroje desde las alturas la "inspiración"? Vamos, ¿acaso es arte aquello donde sus sacerdotes discurren como simples aficionados? (1993, p. 422).

La necesidad de estructurar la enseñanza y ejecución del actor fue la pieza clave para el desarrollo del sistema, argumento que sostiene el uso de éste en las universidades de Aguascalientes. Es lamentable que exista muy poco a lo que asirse para la formación del actor, habiendo tantas confusiones, inexactitudes y preguntas acerca de la ejecución y formación actoral. Existen libros sobre pedagogía teatral o técnica como: Sobre la técnica de Actuación de Michael Chejov, Cada quien su método de Enrique Pineda, Un sueño de pasión de Lee Strasberg, Taller de actuación de Francisco Beverido, Manual y método sencillo de actuación de Carmen Montejo, por mencionar algunos, Pero, todas estas propuestas se basan en la investigación y descubrimientos que dejó Stanislavski, la teoría actual en México se fundamenta en dichos descubrimientos ¿Dónde están los nuevos avances y descubrimientos de la actuación?

En 1908, el sistema se desarrolló en una primera versión que casi llegando la muerte de Stanislavski lo modificaría, esta primera versión fue la oficial en la *Teatro de arte* de Moscú. En esta época Boleslavski, Evgeni Vajtangov y Michael Chéjov, aprendieron el sistema, posteriormente serian ellos quienes harían su propia versión y seguirían con la enseñanza de este.

Posteriormente se darían complicaciones económicas y conceptuales debido a la revolución de 1917, "los soviets demandaban una abolición de la cultura prerrevolucionaria, lo cual incluía la Teatro de arte de Moscú" (Cantú, 2014, p. 192), esto ocasionó que las ideas de Stanislavski no fueran del todo aceptadas. En 1922 a 1924 se realizó una gira a los Estados Unidos y Europa, donde "El empresario Morris Gest patrocinó unas conferencias de Boleslavski en el Princees Theatre donde impartía los principios del sistema Stanislavski" (Cantú, 2014, p. 57). En 1923 se establecería la escuela de actuación The American Laboratory Theatre que formó a Clurman, Stella Adler, Francis Ferguson y Lee Strasberg, este

último fue el creador del *Método*, una versión más cercana a Freud del sistema Stanislavski según Cantú:

La tradición oral que llevó el "sistema de Stanislavski" a convertirse en "el método" tuvo por consiguiente distorsiones y adaptaciones, la mayoría producto de malos entendidos, y otras por diferentes bagajes culturales [...]

También influyó que, durante la década de 1950, Estados Unidos estuviera obsesionado con el modelo freudiano de la mente, y la confusión con el "inconsciente" de Von Hartmann leído como freudiano propicio que las técnicas de actuación tuvieran un giro psicoanalítico. De ahí los famosos ejercicios de Strasberg de los momentos privativos, y que la memoria emotiva (affective memory) se convirtiera en un revivir sentimientos y sensaciones del pasado del actor para traerlas hacia el personaje (2014, p. 58-59).

Es importante destacar que esta cita se conecta con mis apreciaciones al principio de esta tesis, sobre las confusiones y malos entendidos hacia el sistema, puesto que pareciera que cada estudiante del sistema hace una versión del mismo, modificándolo de boca en boca lo cual podría llevar a una deformación teórico-práctica.

Las giras por Estados Unidos y Europa tuvieron existo artístico, pero no financiero de los espectáculos y el sistema. Sin embargo, en Rusia no tuvo el mismo efecto, tampoco el teatro experimental de Meyerhold, debido a los bolcheviques, puesto que exigía que se ajustara a sus ideologías (Cantú, 2014, p. 195). El sistema ruso exigió una mayor producción del teatro que llegó a sufrir a Stanislavski un ataque cardiaco por el exceso de trabajo, después de ello no volvió actuar, se dedicó a dirigir y escribir sobre su sistema, sin embargo, debido a la ideología del tiempo en su mayoría fue censurado.

Llegan personas de diferentes países a aprender el sistema de los que destacamos, por un lado, Seki Sano un emigrante japonés que aprende el sistema de Meyerhold a principios de 1930 (Cantú, 2014, p. 198), quien lleva el sistema a México, y los estadounidenses: Elizabeth Reynolds Hapgood y Joshua Logan quienes motivan a Stanislavski a publicar un segundo libro sobre su sistema, en la

nota explicativa y la introducción del libro *La construcción de personaje* (1985) narrar la experiencia con el maestro ruso en 1931, veamos la respuesta de Stanislavski cuando le comentan las pretensiones de realizar una copia del *Teatro de arte de Moscú* en Estados Unidos.

Stanislavski pareció desilusionado: <<No deben ustedes imitar al Teatro de Arte de Moscú. Tiene que crear algo propio. Si tratan ustedes de imitar quiere decir que estarán simplemente siguiendo una tradición. No estarán avanzando. >>

<< ¡Pero su método - ¡Proteste yo-, el método Stanislavski! Hemos leído tanto sobre él, hemos hablado tanto de él. Hemos hecho tantos kilómetros para estudiarlo en su fuente. >>

Al principio nos contestó lleno de paciencia: << Nuestros métodos nos van bien a nosotros, porque somos rusos, porque somos este grupo concreto de rusos que están aquí. Hemos aprendido a través de experimentos, de cambios, de tomar cualquier concepto de la realidad que se haya gastado y sustituirlo por algo fresco, algo cada vez más cercano a la verdad. Ustedes tendrán que hacer lo mismo [...] (Stanislavski, p.p. 14-15).

Las confusiones con el sistema se dan en la última etapa de la vida de Stanislavski el cual algunos afirman que el maestro ruso reestudió sus notas sobre el sistema y lo modificó, sustituyendo el "sentir" por el "hacer", así como darse cuenta de que las emociones son inaccesibles para el actor, de esto no hay registro por parte de Stanislavski, pero sí de autores posteriores a él, al no encontrar sustento científico a esta afirmación, decidí contactar al investigador Edgar Ceballos para obtener información, esta fue su respuesta:

Stanislavski no está satisfecho con el sistema, y empieza a estudiar y a revisar. Y va a descubrir dos cosas fundamentales, la primera, las emociones no pueden ser manejadas [...] ahí descubre algo fundamental, que el cuerpo tiene memoria, aparte de la memoria emotiva [...] el cuerpo aprende, no la mente. Entonces ¿qué es lo que hace? Es la única persona que echa marcha atrás todo, y comienza de nuevo, y le va a quedar pocos años de vida [...] la memoria emotiva es por memoria sensitiva ¿Cómo reaccionaría yo ante este

problema? ¿Cómo estaría el lugar? Frio, caliente. Y cambia todo. Obviamente todavía le da tiempo de ir a dar una gira a parís y uno de sus discípulos [...] Stella Adler se entera que se va a parís e inmediatamente compra su boleto al primer barco que hay para alcanzarlo, se va a parís, se entrevista con el maestro, [...] y le dice lo mismo, las emociones no se pueden manejar (E. Ceballos, comunicación personal, 18 de enero 2020).

Durante la estancia le pregunté a Ceballos ¿dónde puedo encontrar el sustento de esta afirmación? puesto que no lo encontraba en ninguna parte, a lo que contestó: "no está escrito, esto que yo te cuento me lo contó Grotowski" Me explicó que los manuscritos permanecieron ocultos hasta el 1956 que muere Stalin, Grotowski encuentra en 1956 un manuscrito en la casa-museo de Stanislavski que interpreta, pues es él quien le da el nombre de "método de las acciones físicas".

"método de las acciones físicas" de Stanislavski. Este método reviste hoy en día una enrome importancia porque, habiendo sido la última etapa del trabajo del gran pedagogo soviético, puede decirse que sirve de puente con las teorías del teatro épico de Brecht y con el desarrollo que, el mismo sistema de Stanislavski, encontró en Grotowski o Eugenio Barba, quienes fueron los que lo denominaron como método de las acciones físicas. (Oliva, 1994, p. 87)

Es importante destacar este suceso pues se considera que Stanislavski construye al último de su etapa este mencionado método, pero es Grotowski quien lo nombra y define, no Stanislavski. Siendo una interpretación de Grotowski en base a un manuscrito que se sabe muy poco ¿Por qué Grotowski no dio a conocer o publicó una prueba tan contundente sobre el sistema?

De igual manera, es importante rastrear la fecha del encuentro entre Stella y Stanislavski, siendo este el momento donde podemos afirmar la modificación del sistema, fecha clave donde Stanislavski viaja a Paris, se encuentra con Stella mencionándole sus últimos descubrimientos. El encuentro entre Stella y Stanislavski se da alrededor de 1934 según un dato en el libro de Michael Chejov (2011, p. 36). Esto resulta confuso debido a que, si en 1934 ya había modificado el sistema, porque se considera a su segundo libro Un *actor se prepara* (Versión

americana publicada en 1936) y El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia (versión oficial rusa publicada en 1938), como parte de la primera versión puesto que son fechas posteriores al cambio. ¿Estos libros no deberían pertenecer a la versión modificada? Esta es la esencia la controversia actual al sistema, por una parte, Grotowski afirma que hay una última versión "escondida" o inacabada del sistema, esto pone en duda todos los libros de Stanislavski, pero no da a conocer el famoso manuscrito. Según las fechas recopiladas en esta investigación el segundo libro debe pertenecer a la versión modificada. Es importante aclarar esta controversia conceptual e histórica debido a que la concepción contemporánea del sistema de Stanislavski se da por las afirmaciones de Grotowski. Pero no existen datos duros acerca de esto, solamente nos queda creer o no en las afirmaciones de Grotowski. Este hecho buscaría negar el desarrollo psicológico de la técnica del actor. Por otra parte, el contexto en que vivió Stanislavski en su última etapa de su vida fue de persecución ideológica. Cantú genera una hipótesis en la que propone que Stanislavski "escondió" su sistema a través de sus libros a manera de novela (2014, p. 202), y puso énfasis en la acción (2014, p. 197), escondiendo la psicología en el sistema, posiblemente esto dio diversas interpretaciones al sistema y versiones encontradas que perduras hasta nuestros días (2020).

La asociación Rusa de Escritores Proletariados atacó duramente a Stanislavski llamándolo idealista. Habrá que recordar que muchos teóricos de la psicología, como Freud, fueron prohibidos por considéralos idealistas y burgueses. La psicología y la pedagogía se hallaban orientadas hacia lo fisiológico y conductual (Cantú, 2014, p. 195).

Stanislavski trabajó hasta el final de su vida en el sistema, agregando y quitando conceptos en busca de la verdad en la interpretación del actor, estas fueron sus palabras en su último ensayo: "No quiero morirme. Siento que sólo estoy comenzando a entender cosas en el teatro, que estoy solamente al principio de mí camino..." (1994, p. 244). Constantin Serguevich Alexeiev muere el 7 de agosto de 1938 a la edad de 75 años.

#### 1.2.1 Legado escrito del sistema de Constantín Stanislavski.

En este apartado leerás sobre los distintos libros que se propagaron antes y después de la muerte de Stanislavski, es necesario destacar la importancia de esto debido a las posibles traducciones erróneas, que pudieron sacar de contexto conceptos o partes fundamentales del sistema, esta podría ser una explicación a las diversas versiones y rumores que existen alrededor del mismo.

Es hasta que Stanislavski cumplía 43 años que empezó a registrar de forma escrita el sistema, y es a sus 60 años cuando comenzó a escribir su primer libro, todo esto bajo trabajo artístico intenso en sus giras por estados Unidos y Europa. El primer libro fue *Mi vida en el arte*, que se publicó en Rusia en 1926. Es una autobiografía sobre su vida artística que retrata los sucesos que marcaron su preocupación y desarrollo escénico. En ella no vienen los últimos doce años de los cuales existe la controversia sobre sus postulados. Hay que destacar que los textos del maestro se produjeron por insistencia de los norteamericanos, así se refiere el autor:

Yo soñaba con escribir un libro sobre el trabajo creativo del Teatro de Arte de Moscú en sus veinticinco años de existencia y sobre mi propio trabajo como uno de sus integrantes. Sin embargo, he pasado los últimos años con gran parte del elenco de nuestro teatro en el extranjero, en Europa y América, y tuve que escribir este libro allí a petición de los norteamericanos, publicándolo en Boston, en inglés, con el título *My Life in Art*. Esto varió considerablemente mi plan inicial y me impidió manifestar muchas cosas que hubiese querido compartir con el lector (Stanislavski, 2013, p. 4).

Edgar Ceballos hace una recopilación de todas las ediciones publicadas en diversos idiomas, se pueden encontrar en el último apartado *Obras de y sobre Stanislavski* del libro *Ética y disciplina* (Stanislavski, 1994) del cual esta investigación se apoya.

Stanislavski trabajó aparte de la autobiografía en tres libros sobre su sistema, el primero *Un actor se prepara* en su versión estadounidense publicada en 1936 o *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* la versión oficial rusa, primera edición 1938. La segunda parte, *El trabajo del actor sobre sí* 

mismo en el proceso creativo de la encarnación primera edición Moscú 1948. Tercera parte, *El trabajo del actor sobre su papel* Moscú 1957. Dejó apuntes, diarios y correspondencia de la cual se harían libros tanto en ruso como en Ingles, de estas algunas se tradujeron al español<sup>8</sup>.

De estas obras Stanislavski vio solamente publicadas dos, Mi vida en el arte (1926) y El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia (1938) este último que el mismo escribió el año de su muerte, libro en el que viene toda su llamada psicotecnia, que como ya mencionamos presuntamente ya había rechazado. Podemos decir que estos dos libros son los escritos directamente y publicados por el autor. En cuanto a El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creativo de la encarnación alcanzó a corregirlo, pero murió antes de publicarlo, de esta versión no tenemos certeza que tanto Stanislavski escribió, o si hubo una modificación después de su muerte. El último libro, El trabajo del actor sobre su papel es una recopilación de notas y apuntes hecho por su editor (Cantú, 2014, p. 201). Por ello podemos deducir que las versiones más confiables sobre el sistema son las primeras dos debido a la intervención directa del autor, cabe destacar que hubo traducciones del ruso al español que pudieron haber confundido los términos u postulados, como fue el caso de las versiones americanas, en las versiones estadounidense encontramos errores en la traducción, cuestión por la que según Cantú en Estados Unidos el sistema se entendió desde un enfoque Freudiano.

Por otro lado, las traducciones, no siempre fieles al original ruso, también han contribuido a distorsionar los principios propuestos por el maestro. Incluso, muchas de las traducciones que se hicieron de sus primeros libros fueron tomadas o "calcadas" de la primera traducción al inglés, que distaba mucho de ser fidedigna. Además, hubo otros "malos entendidos", como el caso del concepto de inconsciente, pues mientras que para el ruso estaba basado en las teorías de Von Hartmann, la lectura americana, más identificada con Freud, tendió a leerlo como derivado del psicoanálisis (2014, p. 55).

39

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Podemos encontrar la lista completa en la recopilación que hace Edgar Ceballos en *Ética y disciplina* (Stanislavski, 1994), en el último apartado *Obras de y sobre Stanislavski*.

#### 1.3 La llegada del sistema de Stanislavski a México.

Explicar los orígenes del teatro en México requeriría una investigación amplia, sin embargo nos dedicaremos a rastrear la llegada del sistema de Stanislavski y lo que ello ocasionó, para darle una explicación a los planes de estudio de las universidades en Aguascalientes, puesto que muchos de los maestros de actuación que trajeron teoría, métodos y sistemas se trasladaron de la capital a Aguascalientes, por ello, resulta importante hacer una revisión de las perspectivas mexicanas hacia el sistema Stanislavski. Empezaremos revisando brevemente los primeros textos sobre técnicas de actuación publicados en México. Cabe destacar que existen múltiples autores que propusieron diversos conceptos, técnicas y metodologías, estudiarlas sería tema de otra tesis. Presentamos al lector la llegada del primer sistema de actuación en México, así como del método de Strasberg y otras propuestas corporales y vocales, con el fin de contextualizar y enriquecer la investigación.

En 1869 se publicó *Estudios prácticos sobre el arte dramático* de Manuel Ossorio recopilado por Edgar Ceballos en *Las técnicas de actuación en México*, que propone conceptos y cánones sobre el actor en torno a la verosimilitud en el trabajo escénico. Ossorio reflexiona sobre la naturalidad en la voz y el gesto, define que es, desde su perspectiva, un actor falso: *"El hombre falso balbucea, pesa y mastica las palabras antes de arriesgarse a emitirlas, y jamás mira de frente"* (Ceballos, 1999, p. 199). Por otro lado, recomienda como debe proceder un actor:

El actor ha de proceder cuando acciona, según el impulso natural de su corazón, para lo cual debe poseerse de antemano el afecto o pasión que ha de expresar, teniendo en consideración la edad, el carácter, la situación y las demás circunstancias en que se supone que se encuentra el personaje que va a representar (Ceballos, 1999, p. 199).

Ossorio propone una serie de cánones corporales como por el ejemplo el no tener los "puños cerrados" ni extender mucho los brazos, aconseja usar la representación muda, pero sin caer en el ridículo, así mismo, menciona la importancia de los ojos del actor para expresar su sentir. Si analizamos los consejos de Ossorio podemos entenderlos como un esfuerzo por encontrar la "naturalidad"

evitando posiciones corporales falsas. Aparte de los aspectos corporales Ossorio propone varios conceptos como: el *tiempo* en la escena el cual son pausas que ayudan a crear un sentimiento de manera natural. También lo que llama "fuego" que lo define como precipitación de las acciones o ímpetu, según Ossorio opuesto al tiempo. En cuanto a la interpretación propone entender las frases para transmitir el carácter del personaje que exprese la situación y el efecto requerido.

No basta con entender las frases que un escritor ha puesto en nuestra boca, sino que también requiere penetrar a cada momento en la relación que puede tener cuánto decimos con el carácter de nuestro papel, con la situación en que nos coloca a escena y con el efecto que debe producir la acción total (Ceballos, 1999, p. 211).

El estudio de Ossorio gira en la naturalidad del actor, evitando la exageración, para ello propone posiciones corporales y conceptos. Le interesa crear la naturalidad en base a estos consejos. Existieron otras propuestas después de Ossorio como: *Manual de declamación* publicado en 1878 por Julián Romea, Tratado *de arte escénico* en 1890 por Sebastián J. Garner, la *Guía del actor* en 1949 por Ricardo López Ochoa, o *El arte del actor* que llega a México en 1991 de Cipriano de Rivas Cherif. Todas ellas propuestas más enfocadas a la declamación, interpretación de textos o trabajo gestual.

Antes de entrar de lleno con el maestro Seki Sano, hablaremos del alemán Fernando Wagner que llegó a México en 1930 nueve años antes que Sano, en 1934 se inició como profesor de teatro de la UNAM. Wagner conocía el sistema de Stanislavski. A lo que menciona:

Stanislavski pide que el actor, para dar valor emotivo a la palabra, se valga de recursos de la vivencia. Esto significa que el actor debe aprender a estimular la creación subconsciente de la naturaleza humana por medio de la psicotécnica consciente (Ceballos, 1999, p. 274).

Esto nos hace reflexionar que Wagner conocía y sabía cómo funcionaba el sistema, pero lo considera para retraídos y torpes, esto es lo menciona "No dude que este método pueda ser un recurso cuando se trata de personas emotivamente retraídas y torpes" (Ceballos, 1999, p. 274). Menciona el método como algo

peligro al dejar que el actor se arrastre totalmente por la obra, cita a Riccoboni y Diderot para justificar la exterioridad sobre la interioridad.

Diderot opinaba como Riccoboni: los actores sensitivos siempre son desiguales. Lessing, en la tercera parte de su *Hamburgische Dramaturgie* se expresa con la claridad típica de su estilo: También puede el actor poseer mucha emoción y, sin embargo, no demostrar ninguna. Puede existir donde uno no la reconoce, y uno puede creer verla donde no existe; porque la emoción es algo interno, de lo cual sólo podemos juzgar por sus manifestaciones externas (Ceballos, 1999, p. 276).

Podemos entonces afirmar que Wagner conocía el sistema Stanislavski y lo consideraba para retraídos, aparte de peligroso y poco efectivo. Sin embargo, Wagner crea su propia propuesta acerca de la emotividad, aconseja el uso de emociones superficiales para un manejo dinámico, a esto lo nombra: agilidad emocional. Por lo tanto, podemos concluir que las propuestas de Wagner giran en torno a la discusión del siglo de la ilustración; emoción contra exterioridad. En su libro *Técnica teatral*, Wagner define y analiza los elementos de la representación: público, actor y autor, de igual manera cuestiona el sistema Stanislavski. La postura de Wagner es muy cercana a las opiniones actuales acerca del sistema, al tomarlo como peligroso, y todavía en el debate de Diderot sobre las emociones, sin embargo, no toma en cuenta el aspecto de la "forma" en el sistema, tomándolo solamente como algo mental y psíquico, siendo esta una confusión en cuanto al sistema, Wagner podría ser una de las raíces de las confusiones actuales.

El sistema de Stanislavski llega de manera directa a México, por medio de Seki Sano japonés que llegó a la Unión Soviética a principios de 1930 y a México el 26 de abril de 1939 (Cantú, 2014, p. 65). Estudió el sistema con Meyerhold.

Seki Sano fue una figura que marcó la diferencia en el teatro mexicano debido a la enseñanza del sistema, sin embargo, no fue del todo aceptado por el gremio teatral de entonces como ya hemos visto con Wagner, a este conflicto Cantú menciona lo siguiente:

Una lucha que semejaba a la de las tradiciones del teatro de la representación y el teatro vivencial del siglo XIX. Los comentarios de Seki Sano hacia las

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

formas de representación basadas en la personalidad del actor y llenas de técnica de imitación del gesto fueron tomadas como serios ataques y magnificados por la prensa (2014, p. 66).

Para analizar y recopilar datos del pensamiento del maestro Seki Sano, haremos uso de sus palabras directas en la entrevista que Emilio Carballido realiza en 1976, donde explica su experiencia en el Teatro de Arte de Moscú, así como habla del teatro que se hacía en México a su llegada, es importante destacar que Sano hace referencia a Bertolt Brecht, Stanislavski, Meyerhold, Vajtangov, Diderot, entre otros, en la entrevista. Veamos la introducción que hace Carballido, así como parte de la entrevista:

Seki Sano [...] Renovador del teatro en México, maestro de varias generaciones; introductor de la teoría de Stanislavski y del sistema de enseñanza; responsable de haber formado a varias brillantes personalidades de la escena; director de varias inolvidables, históricas puestas en escena; hombre que es indispensable mencionar en cualquier alusión al movimiento teatral mexicano de los últimos veinte años.

[...]

- ¿Cómo entró en contacto con la obra de Stanislavski?

-Fui a Moscú a un festival anual de teatro. Vivía entonces en Berlín. Había una organización que se llamaba "Asociación Internacional de teatros Revolucionarios". Fui representando al Japón. Era 1931. [...] tuve una larga charla con el actor que hacía al vagabundo del segundo acto, ¿se acuerda?, pasa, pregunta una dirección, le dan una moneda, es todo. El actor me contó la vida entera del personaje. Cuando había yo pensado y sabido de análisis y vida de los personajes era juego de niños (Carballido, 1975, p. 8).

A esto último se refiere Sano a la construcción de la biografía del personaje, al concepto de *tren de pensamiento* propuesto por Stanislavski, donde el actor usa su monólogo interno para ajustarlo al "pensar del personaje". Se piensa que Sano no conoció a Stanislavski, pero esta entrevista demuestra lo contrario. Esto fue lo que Sano menciona a su encuentro:

Maestro, quiero estudiar con usted; me veía. ¿Qué quiere aprender de mí? Dirección de escena. Se equivocó de puerta, vaya con Meyerhold: ¡Fin de la entrevista!

Fui con Meyerhold: ¿Viene del Japón? Qué bueno, quédese aquí, puede aprender lo que quiera, y me enseñará a su vez teatro clásico japonés. Me quedé cinco años. Asistiendo casi a diario a los ensayos de obras clásicas Meyerholdianas. El bosque, El inspector, El estupendo Cornudo (¡Maravilla!).

-El estilo de Meyerhold...

-Sería todo lo contrario a lo que comúnmente se dice. Se le consideraba prototipo de formalismo, y Stanislavsky, de sentimiento. Sería exactamente todo lo contrario. Si no tiene qué sentir, está perdido. La pura forma no basta, decía Meyerhold. A cada rato citaba como autoridad, a Stanislavski: esto me intrigaba. Volví a Stanislavsky [...] De boca de Stanislavski oí muchas cosas, todo lo contrario de cuanto se dice: El sólo sentir no basta, hay que proyectar forma hermosa. Por ahí andaba el secreto: combinación de la técnica de vivencia con la representación, la diderotiana, semejante a la de Brecht (Carballido, 1975, p. 9)

La entrevista a Sano es reveladora, porque nos hace cuestionarnos la concepción actual del sistema Stanislavski en México, que se concibe como algo meramente de "sentir" y por otro lado a Meyerhold como algo solamente del "cuerpo", que no es más que un reflejo del debate de Diderot. Sano aborda esta controversia de la siguiente manera:

- ¿Son realmente irreconocibles la distancia y la vivencia?

-Por más aislado que esté uno en un momento dado se va a vivir, por que así es la naturaleza humana; no puede uno estar en tercera persona como lo exigieron Diderot, o Coquelin, a toda esa escuela de actores famosos. (Brecht no es un fenómeno nuevo y aislado de la historia). Diderot es la reacción natural contra la costumbre maldita de poner de poner drama griego en crinolina y con un chilladero que no era tragedia sino lagrimeo barato, cursilería. El paso de Diderot era muy importante. Nadie podría asegurar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que antes de Stanislavski no había teatro; sería un disparate decir que él inventó todo. Su mérito es haber recopilado todos estos materiales y haberlos sistematizado y hechos accesibles a todo mundo: el actor va entrenando su cuerpo y su alma (si cabe esta palabra) sin basarse ya sólo en sus intuiciones. Antes de Stanislavski, la enseñanza se fundaba sólo en la intuición. (Aún hoy día, en muchas partes.) Se enseña a hablar bien, a caminar bien, pero, ¿a sentir? Para eso se basaban en la intuición. Esto se acaba con Stanislavski (Carballido, 1975, p.p. 9-10)

Así Sano resume el sistema Stanislavski como enseñar a "sentir". Responde a la controversia del siglo de la ilustración de Diderot entre cuerpo y psique como algo inseparable. Nos encontramos frente a un concepto clave, para Diderot existe una separación entre cuerpo y emoción, de alguna manera negando el uso y control interno del actor, de manera contraria Sano concibe el cuerpo como un elemento integro en donde existe una relación inseparable entre emoción, acción, corporal y voz, por consecuencia esto abre la posibilidad al uso y desarrollo del control emotivo del actor. Es importante poner énfasis a esto debido a que al negar el uso del interior del actor propuesto por Stanislavski y Sano nos devuelve solamente a las técnicas corporales o declamatorias propuestas por Diderot. Siendo este un punto de discusión actual: ¿Es posible controlar las emociones? De ser esto verdad solamente el actor podría usar técnicas corporales y de voz, el sistema de Stanislavski y Strasberg quedarían obsoletos. Más adelante en la entrevista Sano habla de los aspectos que Stanislavski dejó sin resolver según su criterio, como el ánimo creativo y el proceso creador del actor. Afirma que el sistema nos lleva a la psicología casi Freudiana "Para llegar a la verdadera creación hay que abrir todas las puertecitas de la inconsciencia" (Carballido, 1975, p. 10). También se refiere al método de Strasberg como una confusión del sistema en la que se separa el fondo y la forma. Así mismo Sano menciona desde su perspectiva donde se encuentra el futuro del sistema "El futuro del sistema Stanislavski depende mucho de la ayuda que aporte el psicoanálisis profundo, lo que se penetre en el ser de uno mismo" (Carballido, 1975, p. 11). De igual manera cabe destacar que existía una tradición teatral mexicana antes de la llegada de Wagner y Sano, esto es lo que este último menciona al teatro mexicano:

En 1939. Había un mal teatro español, que nada tenía que ver con los siglos de oro. Teatro recitado, deslindado de la realidad, fingido, de actuaciones fingidas. Creo que el carácter del mexicano se presta mucho para lograr éxito con el método Stanislavski (Carballido, 1975, p. 11).

También otras técnicas y métodos llegaron a México a la par y después de Seki Sano, conocimiento que es importante mencionar por tu permanencia hasta la fecha. Lola Bravo una alumna de Seki Sano hace alusión a dos escuelas que existían para formar actores en los años 1940, según Bravo eran las únicas escuelas donde aprender actuación, se trata de las escuelas de Sano y Luz Alba<sup>9</sup>, esta última una actriz que trabajó con Max Reinhardt en Alemania. Bravo menciona esto en la entrevista hecha por Ceballos:

[...] No había realmente escuelas de teatro. Hablo de los cuarenta; y las únicas dos figuras eran Seki Sano y Luz alba. Con ellos aprendí. De Seki Sano el "Sistema" Stanislavski-Meyerhold y de Luz Alba todas las propuestas de Max Reinhardt, ya que ella fue una directora norteamericana que había trabajado en Alemania al lado de este maestro. Fue muy interesante aprender dos métodos tan diferentes, ¿verdad? Con Stanislavski el realismo y con Meyerhold principios de expresionismo que habrían culminado con las propuestas de Max Reinhardt (1999, p. 515).

Es por medio de esta entrevista realizada a Ceballos que podemos obtener datos sobre otro maestro que trajo otra versión del sistema Stanislavski, tal vez ya con las ideas de Strasberg o parte del método, de esta manera lo menciona Lola Bravo:

Creo que la única gente sería que dio el Sistema -él le llamaba Método-, fue Dimitrios Sarrás, quien estuvo trabajando con el Actors Studio de Nueva

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Entrevista hecha por Ceballos a Lola Bravo: [...] Luz Alba, cuyo verdadero nombre es el de Henrietta Leine Hauser, llegó al país entre 1942-1943. Aunque de nacionalidad norteamericana, ya que nació en San Francisco, llevaba en la sangre algo de mexicana. Desde muy pequeña se dedicó al teatro, y era tal su interés por la escena que fue a estudiar nada menos que con Max Reinhardt. Aún cuando no llegó a ser una importante figura dentro del teatro de este gran reformador alemán, aprendió mucho de él. De los Estados Unidos, vino por casualidad a México de vacaciones y se encontró con un guía de turistas, un tal señor Alba con quien se casó para obtener la visa; es decir, fue un matrimonio "hechizo". Después ella se cambió lo de Henrietta por Luz, para que sonaba un poco folklorico: Luz Alba (1999. p. 515).

York que dirigía Lee Strasberg. Fue alumno de la Nasimova quien a su vez fue discípula de Stanislavski. Lee Strasberg fue la tercera generación y Sarrás la cuarta; sin embargo, el Método en México lo estableció Strasberg (1999, p. 520).

Sano y Sarrás fueron los que trajeron a México el sistema de Stanislavski por un lado y por el otro la versión de Strasberg. Sin embargo, la primera influencia exterior la trajo Wagner. Pero existen varios personajes que aportaron otros métodos y técnicas como Alejandro Jodorowsky nacido en Tocopilla Chile en 1929 actor, director de cine y teatro. (Jodorowsky, 2005, p. 3) en 1953 viaja a Francia, después de aventar su libreta de direcciones al mar el 3 de marzo de 1953 llega a Paris, en el que, como él lo menciona, hace todo tipos de trabajos para mantenerse en la búsqueda del éxito del arte, estudia con Ettienne Decroux, en el que narra su entrenamiento con este personaje (Jodorowsky, 2005, p. 192). Llega a México en 1960 con una gira con Marcel Marceau y se queda a vivir.

Me enamoré del país y ahí me quedé, fundando el teatro de vanguardia para montar cerca de cien espectáculos en diez años. Trabajando conmigo las más grandes actrices y actores del momento; estrené entre muchas otras, obras de Strindberg, Samuel Beckett, Ionesco, Arrabal, Tardieu, Jarry, Leonora Carrington, autores mexicanos y mías (Jodorowsky, 2005, p. 198).

Fue a partir de la llegada de Jodorowsky que según Ceballos se empezaron a dar las aberraciones en el ámbito teatral. El uso del teatro con fines personales.

#### II. Marco teórico conceptual del sistema Stanislavski

En los dos apartados anteriores revisamos la perspectiva histórica de la actuación y su llegada a México, en este apartado revisaremos el segundo libro de Stanislavski, lo ideal para este apartado sería hacer una traducción del ruso al español de manera minuciosa y realizada por un experto en el tema, sin embargo esto ya se realizó, por ello nos apoyaremos en gran medida del libro: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, de la *editorial Alba*, debido a que el investigador Jorge Saura es quien realiza una traducción directa del ruso, sobrepasando las complicaciones de traducción antes mencionadas, siendo un experto en lo que teoría teatral se refiere. Así mismo se apoyará en los momentos

requeridos con la versión estadounidense: *Un actor se prepara* de la *editorial Diana*, este apoyo se realizará solamente de temas y conceptos clave, no de todo el libro. Es importante precisar que debido a las confusiones y problemáticas en torno a los postulados de Stanislavski es necesario clarificar los conceptos. Esto de igual manera será el marco teórico del laboratorio puesto que como se ha mencionado anteriormente las confusiones parten de la última etapa del maestro ruso, y este libro se publicó el mismo año de su muerte. Sin más, procederemos con la revisión.

El libro en su versión rusa y estadounidense está escrito a forma de novela, una especia de bitácora actoral con personajes ficticios. En cuanto a los personajes en la edición Alba podemos destacar al protagonista Kostya Nazvantov, quien narra desde su posición de alumno las enseñanzas del maestro Tortsov, esto le sirve a Stanislavski para de manera dialéctica explicar las problemáticas actorales sobre la inspiración, debido a que el protagonista reflexiona y cuestiona los dichos de Tortsov. Existen otros personajes que son compañeros de aprendizaje como: Arkadi Nikoláievich, Grisha Govorkov, Sonya Veliamínova, Paul Shustóv y Leo Pushin. El primer apartado "Diletantismo" (de igual manera de la edición Alba) gira en torno a una función de prueba en la que existen por casualidad actuaciones con inspiración tomando la obra de Shakespeare Otelo. Esto habré la reflexión en el segundo apartado "Arte y oficio de la escena" sobre el problema de la inspiración en la actuación, en este apartado se encuentra uno de los primeros conceptos clave del sistema sobre la imposibilidad de manejar a voluntad la inspiración. A continuación, revisaremos la versión estadounidense "Un actor se prepara" de la editorial Diana:

Salvini decía: "Un actor debería estar completamente dotado de sensibilidad, y debería, especialmente, sentir lo que interpreta. Debe sentir la emoción no solamente una y otra vez mientras estudia su parte, sino en mayor o menor grado cada vez que actúa, no importa que sea ésa la primera o la milésima vez. Desgraciadamente -siguió Tortsov- esto no está dentro de nuestro control. Nuestro subconsciente es inaccesible a nuestra conciencia. (Stanislavski, 1988, p. 28).

En la cita de arriba podemos afirmar que Stanislavski estaba consciente que las emociones están fuera del control de la voluntad, para luego mencionar que el

subconsciente es inaccesible para la conciencia, esto como podemos observar es lo mismo que Grotowski presuntamente descubrió en el manuscrito, pero, en cuanto a la versión rusa "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia" esta cita no existe (Alba Editorial), sin embargo, las ideas y afirmaciones van en el mismo sentido, eso es lo que menciona: "es preciso crear con la inspiración, que nosotros no controlamos." (Stanislavski, 2010, p. 30), Las dos citas afirman que la inspiración está fuera del control humano, este ha sido el argumento para afirmar en algunos casos que el Sistema Stanislavski es inservible, y de igual manera como motivo para no continuar por la exploración psicológica de la técnica actoral. Pero ¿Por qué el libro más representativo de la psicotécnica contendría una afirmación así? Pondremos la cita de las dos versiones para que sea contrastada pudiendo verificar las interpretaciones, primero, en la versión estadounidense y, en segundo, la rusa:

Afortunadamente, hay otro camino: encontramos la solución de un modo indirecto. En el alma humana hay ciertos elementos sujetos a la conciencia y a la voluntad. Estos, que son accesibles, son también aptos, a su vez, para actuar en un proceso psíquico que es involuntario (Stanislavski, 1988, p. 28).

Por suerte hay una solución -lo interrumpió Tortsov-. Ésta consiste en una influencia, no directa, sino indirecta, del consciente sobre el subconsciente. En el alma humana hay ciertos elementos sujetos a la conciencia y la voluntad. Estos elementos pueden actuar sobre nuestros procesos psíquicos involuntarios (Stanislavski, 2010, p. 30).

Como podemos observar la psicotécnica de Stanislavski se basa en la idea de que el subconsciente es inaccesible, pero se puede inducir a través de aspectos conscientes.

Es importante destacar este primer concepto clave debido a que como vimos anteriormente se considera que uno de los últimos descubrimientos de Stanislavski fue que *las emociones no se pueden manejar*, estos dichos acreditados a Grotowski.

En este mismo segundo apartado contiene conceptos sobre distintas formas de actuación, en las que Stanislavski analiza la relación entre técnicas y tipos de

actuación. Estos conceptos son de relevancia debido a que podríamos compararlos con el trabajo realizado en el capítulo ---- sobre la evolución de la técnica. Empieza definiendo la *actuación forzada*<sup>10</sup> como el desconocimiento de técnicas actorales en la que el actor deja todo su trabajo a la espera de la inspiración. Posteriormente refiere sobre el *arte de la representación*, me gustaría analizar este fragmento donde explica este tipo de teatro debido a dos cosas: la primera, debido a que Stanislavski considera a este teatro como uno de los dos más complejos. La segunda, porque dentro de este concepto podemos encontrar el segundo presunto descubrimiento de Stanislavski en el manuscrito encontrado por Grotowski: la memoria corporal.

El actor también vive su parte, una o varias veces en casa o ensayos, El hecho de que esté presente el proceso principal, la vivencia, permite calificar también a esa segunda orientación como arte autentico [...] Pero también se lo puede vivir una o varias veces, para observar la forma externa de la manifestación natural del sentimiento, y después de haberla observando, aprender a repetirla mecánicamente, con la ayuda de los músculos ejercitados para ello. Esto es la representación del papel (Stanislavski, 2010, p. 36).

Como observamos Stanislavski menciona que para este tipo de teatro es fundamental la memoria del cuerpo, siendo un proceso de: vivir la actuación, observar la reacción del cuerpo, memorizar y luego reproducir. Por ello, podemos concluir que los dichos de Grotowski sobre los "últimos descubrimiento" de Stanislavski se encuentras en su segundo libro, así mismo podemos afirmar que este segundo libro "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia" pertenece a la tan controvertida segunda versión del sistema, rompiendo los mitos y rumores sobre una "segunda versión" perdida y rescatada por Grotowski. Sigamos con las definiciones sobre estilos de actuación.

Posteriormente define la actuación mecánica como el uso de técnicas de imitación y como actores que "sólo pueden decir el texto del personaje y

50

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Cuando se actúa de ese modo -Prosiguió- hay ciertos momentos en que se alcanzan grandes alturas y se conmueven al espectador. En esos instantes el actor vive o crea según su inspiración, improvisando [...] actores que actúan por impulso y no conocen la técnica. Ellos [...] solo confían en la inspiración. Si ésta no llega, ni ellos ni usted tienen con qué colmar las lagunas de la interpretación. (Stanislavski. 2010. p. p. 34-35).

### resis tesis tesis tesis tesis

acompañar lo que dicen con recursos escénicos fijado para siempre" (Stanislavski, 2010, p. 42). De igual manera conceptualiza el cliché como "Esa máscara del sentimiento definitivamente fijada se desgasta rápidamente, pierde su leve atisbo de vida, para convertirse en un simple cliché, en un truco o signo convencional" (Stanislavski, 2010, p. 43). Así mismo involucra el antes mencionado teatro de la representación como una técnica en la cual entra la vivencia en los procesos de ensayo, pero no de la función, pues es el cuerpo el que aprende. Termina definiendo el arte de la vivencia como el más complejo de todos, dando por el momento su objetivo principal: "crear la vida del espíritu humano del papel y la obra y encarnar artísticamente esta vida en una forma teatral bella" (Stanislavski, 2010, p. 49). Para Stanislavski el teatro de la representación y el de la vivencia son desde su punto de vista los que se le puede considerar arte verdadero, debido al involucramiento de tener que "vivir la escena" para poder llevarlos a cabo.

Una vez que el autor nos brinda una referencia sobre los tipos de actuación y la problemática del actor para poder acceder a las emociones, nos plantea los principios de lo que él llama psicotécnica; el apartado nombrado como: Acción. El <<sí> Las <<Circunstancias dadas>>, lo primero que es necesario mencionar acerca de estos dos elementos, es que son acciones internas, Stanislavski propone que el teatro es acción, sin embargo, afirma que se puede actuar en un estado casi inmóvil, esto debido a que existe acción interna. Por ello, menciona que es necesario las dos en escena, la primera siendo el medio de expresión, la segunda la justificación y lo matices de esta, "toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad" (Stanislavski, 2010, p. 63), pero ¿Cómo crear una justificación interna? Es en este momento cuando entran en juego las acciones internas del sí mágico y las circunstancias dadas. El sí mágico, se apoya en la imaginación del actor para ponerlo en la circunstancia del personaje, es decir, el actor por medio del intelecto y la imaginación utiliza frases como: sí yo fuera... sí yo estuviera en tal lugar ¿qué haría? Es por esta acción interna que él actor estimula su imaginación para poder acción. Según Stanislavski "Todos estos <<si>>> ya no son simples, sino mágicos; provocan de un modo instantáneo, instintivo, la acción misma" (2010, p. 64). Después de poder aplicar el sí mágico

se puede escalonar al siguiente nivel: *Las circunstancias dadas*<sup>11</sup>, esta acción interna radica en construir la ficción de cada escena en tres momentos: ¿de dónde vengo? ¿Dónde estoy? y ¿a dónde voy?, utilizando el *sí mágico* el actor construye la circunstancia que gira en torno a una escena, es decir, ¿en qué estado de ánimo viene? ¿Y por qué?, ¿qué quiere lograr en la escena? ¿Cuáles son sus motivaciones? etc. Todos estos elementos tienen como objetivo despertar un estado de ánimo en el actor y sensaciones análogas a las del personaje (Stanislavski, 2010, p. 89).

Stanislavski considera de vital importancia la imaginación para él trabaja escénico, hasta afirma que "debe desarrollarla o abandonar el teatro" (2010, p. 76). Debido a que de otra manera solamente se convertiría en un simple "peón", es necesario destacar esto debido a que, para el mencionado autor el actor es el centro de la escena, un creador. En cuanto a la imaginación menciona dos cosas: la primera, la imaginación debe enfocarse en acciones concretas y no abstracciones, es decir, que podamos construir con ella sucesos. La segunda, es la imaginación la que completa todas las acciones, situaciones o sucesos de la obra a representar, en una línea ininterrumpida de acciones "deberá formar una línea continua de imágenes, una especia de filme" (Stanislavski, 2010, p. 88).

En el apartado *La atención en la escena*, nos describe el proceso de aprendizaje del actor para usar su atención para sentirse en *soledad escénica* de esta manera inhibir la presión del público. Nos describe un teatro a oscuras donde por medio de luces en el escenario, el actor aprende a enfocar su atención en tres atmosferas o círculos<sup>12</sup>; íntimo, siendo una luz que lo baña solamente a él, Mediano, el cual baña los objetos del escenario y el grande, que baña toda la estancia. El ejercicio consta de practicar con luces, pero luego desistir de ellas, controlando a voluntad la atención. En relación a la tensión que experimenta el actor con el uso de las emociones, y aunado a la presión del público, el autor nos propone la Relajación *muscular* como una habilidad necesaria para la actuación. Dentro de los procesos para lograr dicha habilidad, Stanislavski propone una observación sistemática de los músculos del cuerpo "*este proceso de observación de sí mismo* 

52

<sup>11</sup> Stanislavski le da el nombre debido a que el autor del texto escrito las brinda o las da al actor

<sup>&</sup>quot;[...] con la diferencia de que las circunstancias, que para el autor son supuestas, para nosotros lo artistas, han de estar dadas"

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Este concepto también se le conoce como *focos de atención*.

se debe convertir en hábito mecánico, inconsciente" (Stanislavski, 2010, p. 137). Es decir, propone que por medio de la práctica constante este hábito quede fijo, como un reflejo. Propone una serie de ejercicios de relajación que el actor tiene que hacer sobre el piso, ejercicios actualmente cercanos a la meditación, es aquí cuando vemos una referencia al yoga, pues el mencionado autor viajó por diversos países con el fin de encontrar herramientas para su método, es en este apartado sobre la relajación muscular que alude: "Los hindúes enseñan que hay que acostarse como los niños pequeños y los animales" (Stanislavski, 2010, p. 138), haciendo referencia a la manera correcta para relajarse. El autor divide en tres partes el proceso de relajación tensión, relajación y justificación: el primero, consciencia de la tensión provocada por alguna postura, emoción o el público. El segundo, liberación por medio del control muscular de la tensión innecesaria. Tercera, adecuación del cuerpo y mente a las circunstancias de la ficción. Es hasta este momento que encontramos las bases del sistema y el entrenamiento del actor todavía sin llevarlo a la escena, es en los siguientes capítulos escalonamos de manera más compleja. Este es el caso del apartado *Unidades* y tareas 13, en el que se explica un método para analizar, separar y llevar a la escena un texto dramático. Al dividir en "trozos" los sucesos del personaje, que a su vez se divide en tareas que realiza el personaje, es decir, se lleva a cabo por medio de acciones físicas.

Precisamente las tareas son las lucecitas que indican la línea del canal y evitan que uno se pierda en el trayecto. Son las etapas del papel por las que se guía el actor (Stanislavski, 2010, p. 158).

Este método antes descrito es el que Grotowski nombraría como: *Método de las acciones físicas*. Hay que destacar que para haber cumplido este método es necesario haber dominado los conceptos anteriores como: *sí mágico, circunstancias dadas, imaginación y relajación muscular*. Antes de continuar quisiera reafirmar el concepto de *acciones físicas* para Stanislavski, puesto que por el nombre puesto por Grotowski pudiera comprenderse como algo que involucra solamente lo corporal, cito a continuación: "En toda tarea física y en toda tarea psicología hay mucho de

53

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Según el traductor Jorge Saura, en el libro El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia cambió la palabra objetivos por unidades y tareas, pues él considera más cercano a la noción de Stanislavski.

lo uno y de lo otro. No se puede separar" (Stanislavski, 2010, p. 161). Es por esta razón, que resulta más apropiado llamarlas: acciones psicofísicas.

En el siguiente apartado *Fe y sentido de verdad*, el autor nos provee del concepto de *verdad escénica*:

"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" (Stanislavski, 2010, p. 171).

Así mismo, el autor expone que existen espectáculos donde el actor en vez de reflejar la vida de lo que representa, usa una sería de maniobras teatrales para llamar la atención, en este tipo de espectáculos se observa una ilustración de habilidades histriónicas, corporales o vocales que buscan agradar y sorprender al público, más que proyectar la intención profunda de la obra. Por ello, enfatiza en la verdad escénica como la forma de reflejar el espíritu de la obra y el personaje. A esto podemos agregar y cuestionar si es qué, Stanislavski busca una representación realista o naturalista, pues es un argumento en cuanto a la enseñanza del sistema, puesto que se considera que al aprenderlo solamente es aplicable a un estilo realista o naturalista, esto es lo que el mismo autor menciona al tema: "Con el tiempo aprenderán que todo esto se necesita no para el naturalismo –dijo Tortsov-, sino para la verdad del sentimiento" (Stanislavski, 2010, p. 181). Considero que este es el punto de análisis del sistema actualmente, puesto que es ampliamente usado para la formación de actores, que se abordará más adelante.

Unos de los temas de controversia es *La memoria emotiva* a la que Stanislavski tiene un apartado sobre nombrado de la misma manera, como se ha explicado el maestro ruso propone usar las emociones reales del actor en la obra ficticia, puesto que propone el "ser" y no fingir, el actor se involucra de manera personal con la obra. Resulta importante revisar este apartado debido a las múltiples versiones e interpretaciones del sistema. Cito la nota del traductor Jorge Saura:

Una interpretación errónea muy extendida del sistema de Stanislavski consiste en apelar en primer término y de forma directa a los recuerdos personales del actor, cosa que Stanislavski considera perjudicial (Stanislavski, 2010, p. 216).

Es importante destacar las palabras de Saura, lo primero es que no niega el uso de los recuerdos del actor, pero, expone las problemáticas de usar este recurso brincado los procesos planteados por el sistema, y de manea directamente, es decir, forzar los recuerdos, cuando contradice el postulado: las emociones no se pueden controlar a voluntad, pero se pueden inducir. En este sentido, revisaremos que es lo que propone Stanislavski. En primer término, plantea la historia de dos náufragos que son arrojados al mar a causa de la marea, en la historia plantea que el primero, recuerda todas las acciones y el suceso, por otro lado, el segundo no recuerda casi nada, pero tiene consciencia de todo lo que sintió; precaución, alarma, esperanza, dudas y pánico. Stanislavski afir<mark>ma que</mark> si el actor es capaz de revivir los recuerdos como el segundo posee una memoria emotiva excepcional, pero que, desafortunadamente esto es un fenómeno muy raro. Por ello propone usar la memoria para recordar las acciones con la posibilidad de revivir las sensaciones. Afirma "la memoria emocional puede hacer revivir emocione experimentadas" (Stanislavski, 2010, p. 218), sin embargo, no basta simplemente con recordar, se tiene que revivir el suceso, para ello plantea el concepto de memoria sensorial, que es rastrear en la memoria de lo sucedido los cinco sentidos. De igual manera enfatiza la cercanía entre memoria e imaginación y como el artista a través de estos elementos es capaz de reproducirlos físicamente. Así mismo, en el libro expone la afectación del recuerdo con el pasar del tiempo, de ser un recuerdo detallado lleno de sensaciones y pensamientos, este se condensa, se depura y deja solamente lo esencial (Stanislavski, 2010, p. 225). Expone que tenemos en nuestra memoria un inventario amplio con subdivisiones, pero, que no siempre la inspiración llega a revivir el recuerdo al que el actor enfoca su atención, por ello, menciona "debemos agradecer a Apolo por enviarnos tales visiones; pero no soñemos con hacer retornar sentimientos desaparecidos para siempre" (Stanislavski, 2010, p. 226). Esta es una problemática vigente en el actor, puesto que lo que hoy lo inspiró mañana tal vez no lo hará, aunque no podemos negar del potencial de algunos actores para revivir recuerdos. SIS TESIS TESI

En el apartado de *comunicación* el autor divide en dos partes; *la comunicación externa* (física, corporal y visible), y la interna (invisible y espiritual). En la primera, se centra en la relación actor-espectador y el uso de la atención escénica, es en esta parte donde retoma la idea de que el espectador tiene que ver al personaje y no al actor en el personaje, esto debido a los actores que tratan de gustar al público y hacen todo lo posible para ello olvidándose de la esencia y el fin real del espectáculo, menciona que estos actores para poder agradar al público se centran el este y se olvida de la vida del personaje que representan. De igual manera, en el libro se describe un ejemplo de una actuación mecánica. Propone una comunicación directa con los objetos, pero indirecta con el público, en estas la atención del actor se enfoca ya sea en sí mismo, en un objeto o en su imaginación para poder comunicarse indirectamente con el espectador. En cuanto a la *comunicación* interna el autor propone el concepto de irradiación, lo describe como una capacidad natural del ser humano para percibir la sensación de una corriente de voluntad.

Las llamadas irradiaciones son apenas perceptibles; pero en los momentos de fuertes emociones, estados de éxtasis o exaltación de los sentimientos, se vuelven más definidas y patentes, tanto para quien las emite como para quien las recibe (Stanislavski, 2010, p. 268).

Menciona que para poder llegar a la irradiación es necesario "acumular" la emoción, y no se necesita trabajo muscular. Sin duda este es uno de los conceptos más controvertidos del sistema, poco explorado y registrado, siendo de sus alumnos solamente Michael Chejov el que menciona este concepto y lo amplia. Los dos procedimientos para poder generar la irradiación según Stanislavski son: el primero, el actor provoca una emoción intensa mediante un artificio, e intentar transmitirlo sin palabras a otro por medio de la sensación física que produce este fenómeno. El segundo, según el autor es posible manejar la irradiación por medio de la mera sensación físca que esta produce, sin que intervenga la emoción, advierte que es necesario mucha atención y se puede confundir con tensión muscular.

En el apartado: *Adaptación y otros elementos, cualidades, aptitudes y dones del artista*, nos habla de la necesidad de la capacidad del actor para adaptarse a diferentes circunstancias de la escena, menciona que cada artista posee

cualidades y aptitudes propias de su carácter. Cabe destacar que es en este apartado donde el autor nos adelanta los temas del siguiente libro y advierte que hasta este momento no se han reunido todos los elementos y condiciones que requiere el proceso creador, los temas que menciona son los siguientes: *tiempo rítmico interno*, caracterización interna, *control y finalidad*, *ética y disciplina internas*, *encanto y habilidad escénica y lógica y coherencia*. Estos temas se completaron en base a un libro que dejó inconcluso, y a las notas y apuntes que dejó en el famoso baúl.

En Fuerzas motrices de la vida psíquica, nos habla del proceso que se ha llevado a cabo en la descripción del libro, menciona "nuestro elementos, aptitudes, cualidades y procedimientos de psicotécnica, se puede admitir que nuestro aparato interno de creación está preparado" (Stanislavski, 2010, p. 293), por esta razón nos habla de las fuerzas que guían todo este proceso; mente, voluntad y sentimiento. Menciona que el por medio del intelecto que se empieza el aprendizaje del sistema, pero, que es necesario en cierto momento dejarlo para utilizar las emociones, esto con la finalidad de no hacer actuaciones razonadas sino más cercanas a la emoción. Sin embargo, advierte que estos tres elementos están intrínsecamente unidos, es posible conceptualizarlos, pero no dividirlos en la práctica. El siguiente apartado está relacionado en gran medida con este. La línea de la tendencia de las fuerzas motrices internas, en este une los elementos mente, voluntad y sentimiento, en el proceso creador "el texto es captado hasta cierto punto por el intelecto (la mente) y en parte por la emoción (el sentimiento), despertando vagos y difusos impulsos del deseo (voluntad)" (Stanislavski, 2010, p. 303), esto forma una línea ininterrumpida en la creación, menciona que cuando es rota el espectáculo se "detiene", coloquialmente en el ambiente teatral se conoce como "se cayó la ficción". El apartado La actitud escénica interna es consecuencia de las anteriores dos, el autor menciona que al usar los elementos y seguir una línea interrumpida se crea una actitud escénica, esta última hace que el actor se maneje de manera natural y emotiva, cosa que en la vida cotidiana se hace de manera inconsciente. Así mismo, Stanislavski hace referencia al concepto de Bi-frontalidad, pero con el nombre de "desdoblamiento" lo describe de la siguiente manera citando las palabras de Salvini: "el actor vive, ríe y llora en el escenario, pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas" (Stanislavski, 2010, p. 322).

## TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La súper tarea. La acción transversal es la culmine de todo lo acumulado, los elementos, la actitud escénica, las unidades y tareas, circunstancias dadas, si mágico, etc. Son enfocados "con un supertarea que corresponda a lo concebido por el autor, pero que ineludiblemente tenga eco en el espíritu humano del actor mismo" (Stanislavski, 2010, p. 329), Stanislavski advierte la gravedad de no seguir con esta acción transversal, pone el ejemplo de una actriz que se formó con el método, pero al no conjuntar todos los elementos en una supertarea su actuación era fracasada.

El último capítulo *El subconsciente y la actitud escénica del actor*, nos hablan del fenómeno que experimenta el actor cuando la *psicotécnica* es llevada al límite, algunos estímulos ficticios se sienten como reales y se llega a construir de manera profunda el personaje, lo describe como una función entre la sensación, la emoción del actor y de la vida personal del actor, "*se confundían hasta tal punto con las de nuestros personajes que no era posible comprender dónde empieza una y dónde acaba otra*" (Stanislavski, 2010, p. 346), se describe como un estado donde la inspiración profunda entra el juego, por lo tanto, hay más de subconsciente que de consciente. Así mimo lo menciona como un fenómeno todavía sin control. Termina comentando que la psicotécnica es débil y primitiva todavía para manejar los fenómenos del subconsciente, y es necesario avances en los descubrimientos de la naturaleza humana. De igual manera, menciona la importancia de no solamente conocer el sistema sino prácticas a diario igual como lo hacen los artistas de otras disciplinad como los músicos, escultores y bailarines.

#### 2.1 La aplicación contemporánea del sistema

En este pequeño apartado se considera importante revisar brevemente las propuestas contemporáneas en cuanto a lo que a las técnicas de actuación se refiere, así como brindar una visión actual sobre el uso del sistema en su aplicación actoral y pedagógica, esto debido a que este sistema que se origina alrededor de 1930 y sigue estando vigente tanto en la práctica como en la pedagogía. Resultaría comprensible al lector pensar sobre ¿por qué este sistema y no otro? O quizás pensar en que los planes de estudio están suspendidos en el tiempo, es por esta razón que se considera importante hacer referencia a las propuestas contemporáneas de las técnicas de actuación.

Existen múltiples propuestas que tienen una raíz directa en el sistema Stanislavski, indirectas o fuera de él. De manera directa algunos de ellos se encuentran las propuestas de: Evgueni Vajtangov, Meyerhold, Nicolai M. Gorchakov, Michael Chejov, Boleslavski, Seki Sano, Strasberg, entre otros, así como teóricos importantes que aprendieron el sistema como: Grotowski y Brecht. 14 Así mismo, propuestas mexicanas como: Fernando Wagner, José Bordas, Andrés Soler, Salvador Novo, Jodorowsky, Dimitrios Sarrás, Héctor Azar, Héctor Mendoza, Julio Castillo, Luis de Tavira y Juan José Gurrola<sup>15</sup>, también cabe destacar el Teatro antropocosmico de Nicolás Núñez como una propuesta al chamanismo entre filosofía oriental, Stanislavski, Brecht, Strasberg y Grotowski. De igual manera, la teoría de Antonin Ataud, Peter Brook, Harold Guskin, David Mamet, Yoshi Oida, Eugenio Barba entre muchos otros. Definir cada en canto a sí pertenece a la teoría, pedagogía o técnica, método o sistema de actuación requeriría de un estudio completo. Esto aunado a definir si pertenece a una técnica de voz, cuerpo o emoción. Sin embargo ¿Por qué las propuestas contemporáneas citarían al sistema de Stanislavski? Hay que contemplar que el estudio del sistema se enfocó en los fenómenos que experimenta el ser del actor durante la escena, tratando de descifrar la naturaleza de estos fenómenos, es de los descubrimientos del maestro ruso de los que se ha teorizado, explorado y puesto en duda, descubrimientos que no puedes "pasar de moda" debido a que no se originan del mundo de las ideas. En este sentido, la pregunta sería ¿Qué propuesta contemporánea ha profundizado, explorado o descubierto avances sobre estos fenómenos y sus funcionamientos? Esta respuesta solamente se puede dar bajo un estudio minucioso de cada propuesta, sin embargo, la razón de peso para estudiar y explorar el sistema Stanislavski es que perdura como una herramienta de formación de actores en las Universidades, así como en su práctica, es por esta razón que este estudio toma tanta relevancia al sistema, considerando el debate actual sobre el subconsciente, las emociones y la construcción psicológica del personaje.

Existe un estudio sobre este tema, que gracias a que fue Edgar Ceballos quien de manera directa me proporcionó el artículo *Organicidad y codificación en* 

<sup>15</sup> Se puede encontrar en Las técnicas de actuación de Ceballos (2015).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Puede verse el libro *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles* de Sergio Jimenez (1990), el cual realiza una recopilación de estas y muchas más personalidades acerca del sistema.

la formación y entrenamiento del actor en el siglo XXI. Aportes de la neurobiología (2003), el cual es vital para esta investigación. En este artículo se expone el debate sobre las emociones en el trabajo del actor, justificando su funcionamiento por medio de la ciencia dura de la neurobiología. Me permito citar ampliamente el artículo debido a su importancia.

Existen indicios de que esta discusión lleva más de dos siglos, ya Diderot en 1757, en su obra La paradoja del comediante sostenía: "el talento (del actor) consiste, más que en sentir, en volcar todas las señales externas de la emoción de manera tan rigurosa que el público entra en el juego". La contrapartida a estas afirmaciones llegó de la mano de Stanislavski quien investigó el nacimiento de la emoción en el actor y la utilización de ésta como elemento central en la composición del personaje. (Catalano, p. 38).

Este artículo nos habla de la respuesta de la Neurobiología a este tema, Catalano divide en técnicas en dos: internas a Stanislavski y Strasberg. Las externas a Meyerhold, Brecht, Grotowski y Barba. De igual modo, los elementos internos con la Organicidad: sentimiento, emociones, intuiciones, dispositivo de imágenes (memoria). Las externas con la Codificación: Poética, estéticas y marcadores somáticos. Esta última la define como "sensaciones corporales que se producen al transitar una determinada situa<mark>ción o bi</mark>en al plantearse el sujeto una determinada acción para abordar una situación" (Catalano, 203, p. 43), notamos la coincidencia entre esta definición y el Método de las acciones físicas en cuanto a una acción que se plantea para abordar una situación. Catalano menciona que es gracias a los marcadores somáticos que los estudios científicos pueden rastrear los caminos para la sugestión de la emoción. Así mismo menciona que se puede comprobar su camino opuesto "podemos afirmar que pueden inducirse estos mecanismos emocionales desde la conciencia, evocando sensaciones y memorias, como lo propuso el gran maestro ruso quien sentó las bases para nuestra discusión" (Catalano, 2003, p. 44). El mismo autor refiere que es así como podemos comprobar que las propuestas de Stanislavski estaban en lo correcto. No permitimos citar la conclusión del artículo:

Como conclusión a todo lo expuesto y con ayuda de los descubrimientos científicos y la formidable intuición de los maestros del siglo XX, podemos

determinar que la mente de cada individuo, desde el momento de su gestación, se construye desde su subjetividad y desde la relación con su entorno; además, sabemos que el desarrollo de las historias personales preparan el futuro actor tanto genéticamente como socialmente, para comenzar su camino de comprensión y adiestramiento. Es indistinto el espacio donde el proceso inicie. Será entonces obligación de los maestros de actores evaluar y diagnosticar la predisposición socio genética de los alumnos. Habrá quienes se inclinen a comenzar el trabajo desde la observación de su entorno y habrá quienes necesiten ahondar en su propia historia emocional. De esta forma la pedagogía teatral podrá asociarse a la naturaleza de cada sujeto y acompañarla en su desarrollo (Catalano, 2003, p. 45).

Rescatamos la aportación de este artículo en cuanto a que propone que el uso de las emociones en el actor depende de su genética, construcción social e historia personal, siendo este un aspecto fundamental para la pedagogía teatral. Así mismo la conclusión continúa refiriéndose a la confusión entre técnica y poética.

Uno de los problemas más generalizados en el caso del arte del actor, ha sido no separar técnicas de poéticas. Tal vez esta confusión haya comenzado con Stanislavski, dado que él no tuvo la necesidad de distinguir su propuesta técnica de su definición poética. Después de él, no tenemos conocimiento de que algún otro investigador teatral haya abordado el problema. Lo cierto es que la técnica prepara al actor para su trabajo orgánico y codificado, lo que da a su funcionamiento la credibilidad necesaria en cualquier estética propuesta y determina que la diferencia reside en las estéticas y no en la técnica que las sustenta (Catalano, 2003, p. 45).

Tal vez no podemos afirmar que después de Stanislavski no haya otro investigador que se dedique a explorar las emociones en el actor, pero, si resaltar la necesidad de profundizar en ello. Así como rescatar de la conclusión el hecho de que el sistema puede enfrentar varias poéticas y estilos, razón por la que tal vez predomina su uso.

#### 2.2 Conclusión sobre el primer sistema de actuación

En la etapa histórica donde se creó el sistema hubo diversos avances significativos para la disciplina actoral y su pedagogía, debo mencionar que aparte de lo antes descrito en cuanto a materia teatral se refiere, los actores-estudiantes del *Teatro de Arte de Moscú* llevaban distintas materias necesarias para su formación tales como: "ejercicios de adiestramiento, y la práctica de danzas, gimnasia, esgrima, impostación de la voz (canto), dicción y temas científicos" (Stanislavski, 2010, p. 222), esto muy similar al formato y materias que se llevan en las universidades contemporáneas. Cabe mencionar que este sistema engloba técnicas y métodos antes descritos y los une en un proceso y procedimiento dirigido, esto es un valor agregado puesto que en general las técnicas de actuación pertenecen ya sea a lo corporal, vocal o interpretación de texto. Considero que esta es una de las razones por las que este sistema es aplicado como una pedagogía en múltiples universidades actualmente (2020), puesto que toma en cuenta todo el ser del actor. Quisiera citar las palabras del traductor Saura para poder reflexionar acerca del uso contemporáneo del sistema:

[...] la idea de que el sistema de Stanislavski, al estar basado en las leyes de la naturaleza, era inaplicable en obras simbolistas, surrealistas o absurdas, ha ido perdiendo fuerza con el paso del tiempo [...] han mostrado que toda obra teatral en la que exista un conflicto permite el empleo de dicho sistema (Stanislavski, 2010, p. 304).

Primero enfatizar que las aportaciones de Stanislavski parten de la exploración y los descubrimientos que realizo Stanislavski sobre la naturaleza humana, en este caso aplicada al oficio actoral. Este elemento hace al sistema atemporal puesto que estas "leyes" naturales no se caducan. Lo otro, es el hecho de que el sistema se ha aplicado a obras que no pertenecen al realismo, por el contrario, son lejanas a este. Estas razones son de peso para justificar el uso de un sistema creado alrededor de 1930, pero, que no ha caducado. Sin embargo, es lamentable no usar otra herramienta pedagógica, de formación actoral o estudio sobre dichas leyes naturales para la formación del actor contemporáneo, esto está bloqueado debido a las múltiples interpretaciones, malos entendidos o falta de interés hacia el llamado *teatro vivencial*, pues es bien sabido que los continuadores del sistema son

los discípulos directos del maestro ruso, y aplicados contemporáneamente como lo son: Lee Strasberg, Michael Chejov, Evgueni Vajtángov y el mismo Meyerhold, que sustentan sus aportaciones en los descubrimientos de Stanislavski. Por lo tanto, para poder seguir con este progreso de la técnica actoral es necesario en primera instancia resolver las confusiones y controversias del sistema con el fin de que en un futuro podamos crear otra pedagogía y técnica explorando las posibilidades del actor.

Más que exponer al sistema como el más óptimo, es evidenciar la falta de una exploración rigurosa y científica sobre las leyes de la naturaleza del actor. Cuestiones que todavía hasta la fecha son incomprensibles, temas en lo que gira el sistema.

#### III. La profesión y técnica del actor en Aguascalientes

Antes de continuar debo mencionar que este apartado sería muy difícil de realizar si no fuera por la investigación de Carlos Adrián Padilla Paredes, quien en su tesis doctoral hace un trabajo de estructuración histórica del teatro en Aguascalientes de la mitad del siglo XX, antes inexistente. El objetivo de este apartado es contextualizar sobre las técnicas de actuación en Aguascalientes, su llegada y enseñanza.

Uno de los primeros referentes que se tiene del teatro en Aguascalientes a nivel nacional fue la obra *Chin Chun Chan* del dramaturgo José F. Elizondo (1880 – 1943), que también tuvo diferentes representaciones dentro y fuera del estado, según Padilla fue un punto de partida para la profesionalización del teatro en Aguascalientes, así lo menciona:

[...] es uno de los grandes antecedentes en donde actores, escritores, músicos, y equipo creativo tuvieron reconocimiento de su oficio como profesionales, así como remuneración constante, organización de agenda de presentaciones, bajo el marco de la creación de la sociedad de escritores (2019, p. 64).

Alrededor de los años 1930 en Aguascalientes surgen dos posturas ideológicas que se reflejan el teatro, por un lado, el teatro conservador que reflejaba los valores morales del tiempo con Antonio Leal y Romero, por el otro, el teatro

#### TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

anarquista o de protesta con Alfonso Guerrero y Elías Rivera (Padilla, 2019, p. 105). También el grupo "Hamlet" que existe hasta la fecha (2020), fue parte de los inicios del teatro en Aguascalientes, sin una posición política definida.

El referido maestro normalista es el precursor pero el organizador del Grupo Cultura Racional fue Alfonso Guerrero, quien fundó la Unión de Carpinteros y Similares de los Ferrocarriles de Aguascalientes, un taller de costura para obreras en 1924, una imprenta donde editaba los periódicos anarquistas *Grupo Rojo*, *Aurora Roja*; fue encarcelado tres días en 1927 por seguir editando sus publicaciones a pesar de que las autoridades aguascalentenses no le quisieron registrar el periódico; fundó el Grupo Cultura Racional y hacia la década de los años treinta del siglo XX fue uno de los fundadores de la Cámara de Trabajo en Aguascalientes (Padilla, 2019, p. 115).

Es Elías Rivera quien por invitación de Enriqueta Pérez realizó giras artísticas por todo el país, al regresar conforma el grupo Hamlet, con un elenco establece varias personalidades como "Juan Manuel Rodríguez, Rafael Muro, David Reynoso, el Trío Nocturnal, Las Hermanitas Martínez, Saturnino Barrón, Arnulfo de Luna, Víctor Sandoval, Bebé Candelas" (Padilla, 2019, p. 121), entre otros. En cuanto a las técnicas teatrales en ese tiempo esa época, Padilla menciona lo siguiente:

No había una teoría escénica, las cosas que los actores aprendían eran sobre la marcha, de acuerdo a lo que el director les iba indicando en cada escena, cuadro, acotación, intención de la obra a presentar en turno. No se hablaba de género dramático, ni de método de las acciones físicas de Stanislavski, ni de estilo o corrientes. Dice un ex miembro del Conjunto, Javier Plascencia, que la intuición y la improvisación eran herramientas fundamentales. (2019, p. 128).

No existía una metodología, método o técnica la actuación, el oficio actoral se daba por medio de "imitación" como lo menciona Padilla, también se tomaban como referentes a los actores de telenovela mexicana y el cine clásico de

Hollywood. El grupo Hamlet fue fundado en 1933 sigue hasta la actualidad con el actor Zenaido Muñoz (2019, p. 129-131).

Leal y Romero fue el que trae la primera metodología en la actuación en Aguascalientes, con *Diez Lecciones de técnica de actuación teatral* de Salvador Novo, Leal y Romero fue un personaje que defendía las costumbres y los valores religiosos aguascalentenses. Romero preocupado por la cultura fue apoyado por el INBA con el teatro institucional en los 1950 implementó los conceptos de Salvador Novo en las representaciones Aguascalentenses, sin embargo, no conocía otras metodologías. Salvo a lo antes mencionado el teatro en Aguascalientes seguía haciéndose sobre "las tablas".

El teatro en Aguascalientes durante este periodo no dialoga con lo que estaba aconteciendo en la Ciudad de México y en el Extranjero. Las razones tienen que ver con la difusión de las teorías, de la bibliografía, que en aquellos tiempos no era tan inmediata como en la actualidad, con el internet y la globalización; por otro lado, los maestros desconocían las teorías, pues Leal y Romero sólo trabajó con las *Diez Lecciones de técnica de actuación teatral*, de Salvador Novo. No conocía o no dominaba a Artaud, Brecht, Stanislavski ni otros de sus contemporáneos. Tampoco a Grotowski, Barba, Arrabal o Brook (Padilla, 2019, p. 143).

Es hasta finales de los años sesenta que, se puede afirmar que llegó el "sistema Stanislavski" con el maestro Jorge Galván desde su propia interpretación. Galván es un actor que se formó bajo un proceso pedagógico en la ANDA, hay que mencionar que conocía el sistema, otras metodologías y conceptos del sistema de Stanislavski (Padilla, 2019, p. 195). Es importante rescatar la preocupación por Galván y la importancia que daba al sistema, puesto que, siendo el un actor ya formado con trayectoria y reconocimiento, seguía interesado por el sistema, esto a pesar de conocer las metodologías de la actualidad. Esto es lo que menciona Galván sobre su manera de entender el teatro:

Dos pilares sustentan la configuración de mi propia manera de concebir mi profesión: Stanislavski, cuyas propuestas sigo tratando de desentrañar (conocidas en México gracias a la traducción de *Mi vida en el arte*, por

Dagoberto de Cervantes); escuela puesta en práctica a partir de los años cuarenta [del siglo XX] por Seki Sano. A fin de establecer qué situaciones de estímulo desencadenador despiertan determinados impulsos, para evitarlos o buscarlos según sea conveniente. Y Bertolt Brecht, quien nos capacita a distanciarnos y prever las consecuencias al escoger entre distintas acciones y comprender los mecanismos en que se basa nuestro comportamiento. (Galván, 2001, p. 16).

El formó y dejó un legado teatral en Aguascalientes que continua hasta nuestros días, en cuanto a su forma de enseñanza Galván enseñó conforme a "la marcha", puesto como él menciona formar actores quería de otras materias como historia del teatro, composición dramática, escenografía, dirección, actuación, análisis de texto, decidió no hablarles de teoría en un principio sino para "no asustarlos", lo hizo conforme el proceso de montajes.

A pesar de que Jorge Galván tenía conocimientos sobre Stanislavski y Meyerhold, quizá como ningún otro en la época en Aguascalientes, recordemos que él mismo asumió que pasados los años aún seguía "desentrañando" el sistema; y dadas las circunstancias, su manera de enseñar a los actores, era "hacerlos" en el escenario (Padilla, 2019, p. 183).

El maestro Galván formó *Los teatristas de Aguascalientes* en 1969 y hasta 1984, (Padilla, 2019, p. 207). En 1985 se formó la *Columna de Aguascalientes* bajo la dirección de Velasco, que sigue hasta la fecha (2020). Por la columna de Aguascalientes pasaron diversas personalidades del Estado como José Claro Padilla, Luis Colín, José Concepción Macías, Fernando López, Daniel Viveros, entre otros.

Cabe destacar que las propuestas independientes; fuera del gobierno, abonaron en gran medida a la enseñanza en Aguascalientes como el caso de Formación Actoral Al trote fundada por José Claro padilla en 2006, en la cual fui parte en mis primeros años de formación artística, Al trote es una asociación civil centrada en la formación del actor, por medio de talleres y montajes escénicos.

Su trabajo lo ha llevado a experimentar diversas teorías escénicas y de dirección como la vivencia, la encarnación y las acciones físicas de

Stanislavski; el Teatro del Oprimido de Augusto Boal; el Teatro Pobre de Jerzy Grotowski; la biomecánica de Meyerhold, la Imaginación de Chéjov; el Método de Strasberg, el Teatro Épico y el *verfrendungseffekt* de Brecht, el Teatro de la Crueldad de Artaud; la transparencia de Brook, la ritualidad, el parateatro y el teatro pobre de Grotowski; la Antropología Teatral de Eugenio Barba; el Teatro de la Muerte de Kantor, entre otros. Su enfoque considera el proceso y la persona (Padilla, 2019, p.p. 275 y 276).

El proceso de profesionalización y legitimización del arte del actor en Aguascalientes se dio mucho después que en la capital. Puesto que no existía un proceso pedagógico completo antes de la incursión de las Universidades en la enseñanza de la actuación y el teatro en Aguascalientes; antes de esto el conocimiento se transmitía con forme a "la marcha" o con talleres. Es en la llegada de la estructura institucional que se propone un perfil de egreso del actor, que a su vez desemboca en un plan de estudios y programas de materia. Esto sin duda mejoró el quehacer escénico en el estado puesto que las carreras de actuación llevan un proceso pedagógico. Según Cantú la enseñanza de la actuación se impone como una disciplina aparte de la literatura y busca legitimización por medio de las escuelas de actuación.

El proceso de legitimización que empezó desde la formalización de las primeras escuelas de actuación, y nace de la necesidad del teatro por tener un lugar en la sociedad, que lo dignifique y le de rigor académico, puesto que el teatro no aparece dentro de la lista clásica de las bellas artes, puesto que, se consideraba como parte de la literatura como un género: épico, lirico y dramático (2014, p. 25).

Hay registro de la institucionalidad de actuación en la Ciudad de México con la Escuela de Arte Teatral en 1949 (Padilla, 2019, p. 142). De la misma manera con la Universidad Veracruzana en 1952, mientras en Aguascalientes existían solamente talleres de actuación y de teatro.

El teatro universitario en Veracruz existe, pues, a partir de 1952. Tendrían que pasar casi 50 años para que esto se pudiese decir en Aguascalientes, con la creación de la carrera de Técnico Superior en Actuación de "Los Arquitos".

En Aguascalientes en la década de 1950 recién estaba creado el Instituto Aguascalentense de las Bellas Artes, el director era Leal y Romero, y también dirigía los talleres de teatro (Padilla, 2019, p. 159).

En el caso de provincia el proceso de academización del teatro es reciente, tal es el caso de Aguascalientes en 2009, Raúl Capistran investigador de la UAA hace referencia a la misma situación en la carrera de música en el estado de Aguascalientes.

Universidad Nacional Autónoma de México, máxima casa de estudios del país abrió la primera licenciatura en música en 1968 (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], s. f.). No fue sino hasta el año 2009 (41 años después) cuando la Universidad Autónoma de Aguascalientes ofreció una licenciatura en música y otra en artes escénicas (2018, p. 4).

De igual manera Padilla hace una historización de las etapas que la enseñanza del teatro ha tenido, y cómo transita desde lo empírico a la educación superior, la academización data de 1994 con el Técnico Superior en Actuación hasta la incursión de las universidades en 2004/2009 (2019, p. 216).

En el periodo de Rodríguez Varela en el Instituto Cultural de Aguascalientes, hacia 1994, se crea el Centro Cultural Los Arquitos, donde se impartió por primera vez un programa académico relacionado con el teatro: Técnico Superior en Actuación.

La Licenciatura en Teatro de la UA se creó en 2009, y tiene su antecedente en el programa de Técnico Superior Universitario en Actuación, de 2008 y más aún, en la carrera de Técnico Superior en Actuación, de 1994; ambos del Centro Cultural "Los Arquitos" del Instituto Cultural de Aguascalientes. Para su formación se trajo a docentes foráneos que tuvieran el grado de licenciatura como: Rafael Santacruz Langagne, Lupita Zaragoza y Alcibíades Saldívar, este último según Padilla no encontró papeles que abalaran su grado; él menciona que pudiera ser que se quedaron en Cuba. En las entrevistas que realicé a los maestros de actuación de las dos Universidades de actuación en Aguascalientes, este personaje sale a colación, es en la entrevista a Mariana Torres quien menciona a Alcibíades Zaldívar:

¿Alcibíades manejaba lo vivencial? Por qué se cree que solamente era performance y posdrama. 

Nada que ver, eso es de las cosas muy curiosas que hay; esta idea de lo que él hacía, lo que pasa es que él experimentaba muchísimo, pero, si alguien entendía el proceso de un actor desde una circunstancia, desde entender una escena, desde entender los impulsos y las motivaciones de los personajes era Alcibíades (M. Torres, comunicación personal, 12 de enero 2020).

Podemos decir que las influencias del sistema Stanislavski llegaron como interpretación con Galván y en parte con Alcibíades por lo mencionado con Mariana Torres, otra fuerte influencia en Aguascalientes fue *Casa del Teatro* dirigida por Luis de Tavira en ese tiempo, que enseñaba *teatro vivencial*, quien profesionalizó a maestros de Aguascalientes como: Mariana Torres y Sergio Alonso, entre otros.

## 3.1 Planes de estudio y programas de la materia de actuación de las dos universidades

En este apartado revisaremos el plan de estudios y perfiles de egreso de las dos universidades de Aguascalientes que actualmente (2020) ofrecen la carrera de Actuación. Revisaremos primeramente de lo general a lo particular, Empezando por el objetivo de las universidades, el perfil de egreso, el plan de estudios y los programas de la materia de actuación. En este último solamente revisaremos los planes de estudio de la UAA, debido a que los de la UA no se tienen en esta investigación. Explicare este suceso más a detalle, los planes de estudio se pidieron a la coordinadora Alexa Torres de manera personal, explicando mi proyecto de investigación, a lo que ella respondió con una negativa diciendo que esos solamente son para los estudiantes. Procedí a pedirlos a los estudiantes conocidos, dos estudiantes de primer semestre, y tres egresados de la Universidad, que preguntaron a sus jefes de grupo por los programas, me respondieron que solamente ellos conocen el plan de estudios y no los programas de las materias de actuación, sin embargo, no puedo afirmar o negar su existencia, dado que necesitaría investigar más a fondo. Lo que sí puedo afirmar es que a los dos grupos que me dirigí no los conocen. Empezaremos por orden de antigüedad con la UA.

Cuadro 3. Objetivos de los planes de estudio de las dos Universidades (2009 y 2010)

A continuación, se presenta una tabla elaborada por el investigador con los objetivos y perfiles de egreso 2009 y 2010 de las dos Universidades que ofrecen la licenciatura en teatro.

	Universidad de las Artes	Universidad Autónoma de
		Aguascalientes
	Plan de estudios 2009	Plan de estudios 2010
Objetivos	Formar actores profesionales	Formar profesionales en Artes Escénicas:
	que desarrollen habilidades	Actuación con una preparación académica
	corporales, vocales y	escénica que les permita desempeñarse
	emotivas, así como el manejo	con calidad en las diferentes formas de
	de conocimientos teóricos y	representación actoral, contando con
	metodológicos que les	variadas herramientas para incrementar
	permitan la realiza <mark>ción</mark> de	las posibilidades en su desempeño
	propuestas escénicas de	profesional como: gestor cultural, creativo
	calidad en el ám <mark>bito teatr</mark> al.	en las áreas de: dirección, producción,
		escenografía, maquillaje, vestuario y
		diseño sonoro, diseño de imagen y
		emprendedor de proyectos
		multidisciplinarios, conduciéndose
		siempre con responsabilidad y
		compromiso social.
	El alumno egresado contará	El egresado obtendrá los conocimientos,
Perfil de	con principios éticos sólidos	desarrollará habilidades y generará
egreso	que le permitan responder al	actitudes que contribuyan en su
	compromiso que implica el	desempeño laboral de manera integral,
	teatro en su sociedad, así	permitiendo responder a las necesidades
	mismo obtendrá una visión	del entorno laboral y social.
	clara que lo identifique como	
	un actor crítico y creativo,	
	generador de propuestas	

resis tesis tesis tesis tesis

artísticas acordes a las necesidades de su entorno.

El objetivo de la UA es formar actores con un alto nivel técnico y teórico para llevar a cabo montajes, es decir se enfoca en formar ejecutantes. Mientras que el objetivo de la UAA es formar profesionales en las artes escénicas, es decir, se enfoca en crear actores con diversas herramientas en dirección, escenografía, gestión cultural, pedagogía y dramaturgia, es importante destacar esto, debido a la recolección de información por medio de las entrevistas pude obtener un panorama de las vastas problemáticas del arte escénico en la república y en particular en Aguascalientes. Una grave es el campo laborar del actor, sumado a que no hay un estudio sociocultural sobre el impacto del teatro en el público aguascalentense, quiero destacar que durante la estancia con Edgar Ceballos enfatizaba una y otra vez la importancia de encontrar el interés de la gente por ir al teatro, que según sus palabras "La tradición mexicana es mayor que argentina e incluso España", pero actualmente el público y su tradición se ha perdido. Esto viene a colación debido a que las posibilidades laborales para los egresados de las licenciaturas en teatro en Aguascalientes son difusas, las posibilidades como ejecutante de actuación en Aguascalientes son pocas, sería importante cuestionar si es viable formar solamente ejecutantes y sí esto contesta a las necesidades del estado, o por otro lado es mejor dotar a los actores de herramientas para crear sus propios montajes y ampliar el campo laboral de los egresados como se propone en la UAA.

El perfil de egreso de la UA habla de ética, compromiso con la sociedad, y una visión clara que lo identifique como actor, dividiremos en dos partes el objetivo para poder analizarlo, la primera dice "El alumno egresado contará con principios éticos sólidos que le permitan responder al compromiso que implica el teatro en su sociedad" es decir formar actores que con una ética sólida que responda al compromiso que tiene el teatro en su sociedad ¿Cuál es el compromiso del teatro con la sociedad? ¿Cómo serviría la ética del actor para responder a ese compromiso? Considero que el teatro puede tener varias funciones: divertir, transmitir ideas, exponer contextos, hacer reflexionar, la finalidad meramente artística, etc. No pienso que a esto se le pueda llamar "compromiso", de hecho,

### resis tesis tesis tesis tesis

entraríamos en el debate si el teatro es necesario, como podríamos hacer lo mismo con otras disciplinas, (la danza, la música, etc.). Esta frase acerca del compromiso aplicaría a otras profesiones, como la del periodista que con su ética puede llevar a cabo el compromiso que tiene con la sociedad, el cual sería exponer la verdad y los sucesos como son. Lo mismo platicaría con el investigador. Tal vez lo que se quiso decir es el compromiso que tiene el teatro a ser de calidad, sigamos con la segunda parte "obtendrá una visión clara que lo identifique como un actor crítico y creativo, generador de propuestas artísticas acordes a las necesidades de su entorno.", en cuanto a las necesidades de su entorno como se ha mencionado con anterioridad, hace falta un estudio que dé respuesta a esto en Aguascalientes, es una necesidad del estado, saber qué es lo que quiere y necesita el público, esto aunado a los cambios tecnológicos en la actualidad.

En cuanto a la UAA "El egresado obtendrá los conocimientos, desarrollará habilidades y generará actitudes que contribuyan en su desempeño laboral de manera integral, permitiendo responder a las necesidades del entorno laboral y social" pretende unificar conocimientos y habilidades obtenidas en la carrera para responder a las necesidades tanto laboral como social, esto último es importante, pues se toma en cuenta las demandas laborales, y las necesidades de la sociedad, es decir, también forma profesionales del arte escénico para el medio comercial.

Pasaremos a los planes de estudio, antes de exponerlos quiero puntualizar algunas complejidades que esta investigación lo que ha brotado con las entrevistas, la investigación bibliográfica y las asesorías tanto con mis tutores como con Ceballos. En primero, la gran carencia del teatro en cuanto a una pedagogía formal, las confusiones teóricas con los diversos autores que tienen varias versiones del único sistema que existe, y las prácticas; con los actores que aplican elementos que la teoría niega, actores que no saben de donde provienen los conceptos y para qué sirven, todo esto tal vez debido a la reciente profesionalización académica de la disciplina teatral, por ello es necesario entender los planes de estudio en varios aspectos, el primero, el proceso pedagógico que ofrece, y en segundo los conceptos que maneja que claramente se pueden rastrear en su origen, esto es el avance de la Universidad, pues al tener objetivos, perfil de egreso, planes de estudio y programas de materia permea el rigor académico, se evita la enseñanza "sobre las tablas" donde

el maestro daba lo que sabía cómo podía, sin embargo, a pesar de existir las universidades de actuación esto puede seguir existiendo.

A continuación, revisaremos el plan de estudio de la UA y de la UAA solamente de la materia de actuación, debido a que estudiar todo el plan de estudio sería tema central de otra investigación. Para los fines de esta investigación es necesario enfocar esfuerzos en las materias de actuación.

En el plan de estudios de la UA (2009), la materia de actuación del primer semestre al sexto semestre, en el primer semestre "desinhibición y sensibilización". En segundo semestre "Estructura de la ficción", en tercero "Acciones psicofísicas", en cuarto "Encarnación de personaje", quinto "Personificación" y en sexto "Montaje escénico". En primer semestre materia de actuación tiene como finalidad preparar al actor para un proceso emocional y expresivo, abriendo sus sentidos. De entrada, podemos ver que esta materia se orienta a que el actor trabajo sobre sí mismo, pongamos un ejemplo, sí quisiera hacer actores de teatro formal, teatro físico o postraumático ¿por qué materia empezaría? En el formal el trabajo iría enfocado en la técnica de actuación sobre el escenario; posiciones, perfiles, espacios del escenario y reglas del teatro. En el caso del teatro físico se empezaría con la conciencia corporal para poder desarrollar una técnica, el postraumático sería un perfil multidisciplinario enfocado en dramaturgia y dirección, este perfil empezaría con el laboratorio y experimentación. El actor vivencial empieza abriendo su sensibilidad y conociéndose a sí mismo, cabe destacar que solamente hablamos de la materia de actuación, puesto que el proceso pedagógico va de la mano con diversas materias que apoyan estos perfiles, si volvemos a revisar el objetivo de esta universidad nos daremos cuenta de que no plantea un perfil concreto sino desarrollar habilidades, también debo aclarar que de los anteriores perfiles mencionados ninguno es mejor o peor. Podríamos concluir que la materia de actuación en primer semestre está orientando a las bases de un perfil vivencial. En segundo semestre ven Estructura de la ficción, esto significa; enseñar a "friccionar", es decir, poder crear un ambiente sin ayuda de la escenografía, vestuario e incluso un texto escrito, es la capacidad del actor para construir la circunstancia imaginaria que le dé el estímulo necesario. Es por ello una cuestión de construcción interna que se lleva a la escena. Primero se enseña a entrar en

circunstancias, que no es más que saber: ¿dónde estoy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? y ¿quién soy? a esto se le llama Circunstancias dadas, antes descritas en el marco teórico, de ahí se le enseña al actor a seguir un objetivo o tarea en escena, de ahí seguiría enseñarle al actor a reaccionar a los estímulos del otro actor. Sin embargo, quiero destacar que existen muchos conceptos implícitos en esta materia como el de la cuarta pared, la concentración, los focos de atención, ética y disciplina, el conjunto de todo esto es la estructura de la ficción. Dependiendo del grupo o de la decisión del maestro se trabajen a fondo o superficial diversos conceptos o se refuercen algunos. En tercero es más evidente el perfil del actor con Acciones psicofísicas, que es: accionar con una carga sensorial por parte del actor y construir una estructura de acciones para llegar al súper objetivo de la obra, por ejemplo, en esta materia el actor al tomar un cuchillo piensa en su objetivo en escena, siente el peso, piensa en lo que va a hacer, tal vez duda, esto ocasiona que las acciones tengan "vida" por así decirlo, y no se hagan las acciones como una coreografía o mecánicas, como en algunos caso de la danza o los atletas, he aquí una diferencia fundamental en las diferentes artes, al actor se le enseña a interpretar las acciones. Para esta materia ya se tuvo que aprender a ficcionar. Todo esto nos lleva a los principios de la construcción del personaje. En cuarto semestre, se enseña Encarnación del personaje, encarnación; es hacer físico lo interno, claro que esta palabra tiene una connotación visceral en nuestro idioma. En esta materia el actor va a transportar todo lo que ha experimentado sensorial, emotivo, reflexivo, etc. A lo físico; caracterización, ritmo, modulación, forma de caminar, etc. Siendo esta la construcción de personaje.

En quinto se ve *personificación*, en esta materia tiene que ver con el llamado "no-realismo", se representa objetos, arquetipos, ideas o metáforas. Más cerca no al teatro de calle, comedia del arte, circo, títeres, máscaras o carnaval. La materia de actuación termina con la materia de montaje escénico donde se emplea todo lo aprendido.

En el plan de estudios de la UAA (2019) se encuentra en el siguiente orden: primer semestre sensibilización y entrenamiento físico, segundo construcción de la ficción, tercero Método de las acciones físicas, cuarto el método de Strasberg y quinto actuación no-realista. Los programas que presentamos a continuación

pertenecen al año 2019. En el programa está estructurado con los datos de identificación, descripción general de la materia, objetivos generales, contenidos de aprendizaje, unidades de materia que en ellas contiene: título, objetivos, contenidos y fuentes de consulta. Así como Metodología de la enseñanza, recursos didácticos y evaluación de los aprendizajes. Se analizará desde el primer hasta el quinto semestre que es donde aparece la materia de actuación.

#### **DESCRIPCIÓN GENERAL**

Desarrollo de la base del trabajo del actor a través de dinámicas de sensibilización y entrenamiento físico que lo lleve a un trabajo pre-expresivo para una conciencia de sí mismo. Planteamiento y resolución de ejercicios dramáticos de manera grupal e individual que le permitan entender los principios que rigen la ficción.

#### OBJETIVO (S) GENERAL (ES)

El alumno reconocerá y explorará sus capacidades expresivas y potencial creativo a través de un trabajo físico y mental consciente que potencie su presencia escénica.

#### CONTENIDOS DE APRENDIZAJE

Principios fundamentales de la formación actoral con diferentes dinámicas que estimulen su disposición a la libertad de juego, desestructuración de esquemas corporales y comportamientos cotidianos. Ejercicios de disociación de movimiento, oposición y contrarios, situación dramática, pensamiento en escena, circunstancia, impulso, estímulo, intención, acción, reacción, obstáculo y proyección, así como tareas escénicas.

En primer semestre se ve sensibilización y entrenamiento físico enfocado al trabajo del actor sobre sí mismo, siendo este último concepto el tema y título de la unidad uno; El actor y el trabajo sobre sí mismo, dentro de esta unidad encontramos conceptos como: la neutralidad, concentración, desinhibición, energía tensión y relajación, entre otros. En la segunda unidad titulada: El actor y la escena, gira en torno a las cualidades físicas, psíquicas y energéticas para la representación. En ella se enseña una introducción a estructura de la ficción, la presencia escénica, acción, reacción y la verdad en la escena. La última unidad; practicas final, e emplea lo visto en la materia. Como fuentes de consulta tenemos cuatro libros Antropología teatral y acciones físicas, indeterminación de Morris Savariego y Ética y disciplina de Stanislavski.

**DESCRIPCIÓN GENERAL** 

Conocimiento y práctica de la estructura del estilo realista de la actuación mediante escenas dramáticas en las cuales el alumno es él mismo en una situación ficticia, para desarrollar y reafirmar conceptos como concentración, atención, relación, conflicto, sentido de verdad, ficción, acciones psicofísicas.

**OBJETIVO (S) GENERAL (ES)** 

Aplicar los elementos básicos para la construcción de ficción, a través de situaciones dramáticas que serán resueltas a partir de la estructura de pensamiento del actor.

**CONTENIDOS DE APRENDIZAJE** 

El calentamiento del actor como base para la construcción de la escena Acciones psicofísicas y el sentido de verdad El universo de la ficción

El conflicto en escena

En segundo semestre, se especifica la enseñanza de actuación realista en la que se refuerzan los conceptos vistos en primer semestre, va enfocado a la construcción de la ficción, En la unidad uno; *El calentamiento del actor como base para la construcción de la escena*, se enseña al actor a prepararse anímicamente para el trabajo en la escena, en la segunda unidad; *Acciones psicofísicas*, se enseña este método de manera introductoria puesto que es el tema principal del semestre tres. Tercera unidad; *El universo de la ficción*, se trabajan los estímulos del actor para la construcción de personaje, digas que es una introducción a la construcción de personaje. La última unidad; Ejercicios finales, se emplea lo aprendido en clase. En cuanto a los contenidos bases tenemos cuatro libros de Stanislavski que son: *Un actor se prepara, Manual del actor, el arte escénico y el arte del actor*.

DESCRIPCIÓN GENERAL

Materia teórico- práctica que desarrolla el conocimiento y la aplicación de las acciones psicofísicas mediante la experimentación con distintos materiales y procedimientos que favorezcan el análisis activo de sus recursos imaginativos, sensoriales, físicos y emotivos aplicados a la creación de personaje.

OBJETIVO (S) GENERAL (ES)

El estudiante llevará a cabo un proceso que le permita descubrir el fundamento de la acción dramática como el eje central del trabajo actoral, partiendo del autoconocimiento, la concentración, relajación activa y autogestión, así como de la aplicación del método de las acciones físicas en la creación de personaje.



En tercer semestre se ve a fondo el *Método de las acciones psicofísicas* enfocado a la construcción de personaje. En este programa el contenido de aprendizaje está en blanco, al igual que los títulos de las unidades, tal vez por descuido del maestro. La unidad uno, tiene como objetivo comprender el método, en la unidad dos se experimenta con el método y se enfoca a una introducción a la construcción de personaje. Por último, en la unidad tres se presenta un ejercicio donde se apliquen lo visto en el taller aplicando conceptos como: circunstancias dadas, sucesos, súper objetivo, monologo interno, caracterización, atmósfera creativa, entre otros. En cuanto a la bibliografía podemos destacar; *El último Stanislavski, Más allá del espacio vacío, hacía un teatro pobre y ética y disciplina*.

En cuarto semestre se enseña el Método de Lee Strasberg, así como algunas técnicas de actuación del siglo XX, esta materia, según el programa toma las bases Stanislavskianas de la construcción de personaje para enseñar su objetivo. Unidad

#### DESCRIPCIÓN GENERAL

Estudio y ejercicio de corrientes contemporáneas de actuación englobadas en lo que es conocido como "el método", basado en la memoria sensorial.

#### OBJETIVO (S) GENERAL (ES)

Conocer y practicar las técnicas de actuación surgidas y desarrolladas en el siglo XX para enriquecer el aprendizaje adquirido en las materias predecesoras.

#### CONTENIDOS DE APRENDIZAJE

"El método" desarrollado por Lee Strasberg y replanteado por Stella Adler, Sanford Meisner y Uta Hagen.

uno; fundamentos del "método", se enseña las propuestas de Strasberg sobre la DESCRIPCIÓN GENERAL

Materia práctica que desarrolla en el estudiante las habilidades para el trabajo de técnicas actorales extracotidianas y le otorga el conocimiento de conceptos teóricos sobre los estilos de actuación no realista.

OBJETIVO (S) GENERAL (ES)

Al final del semestre el estudiante poseerá una respuesta más amplia en la escena, al abordar un ejercicio estilístico no realista y asimilará diversos recursos para representar un personaje extracotidiano.

#### CONTENIDOS DE APRENDIZAJE

Contenidos conceptuales: Conocimientos teóricos y construcción de pensamiento crítico sobre los principales estilos extra cotidianos de la actuación.

Contenidos procedimentales: Práctica de dinámicas de preparación actoral encaminadas al no realismo. Ejercicios actorales en juglar, bufón, comedia del arte, teatro del oprimido y teatro de calle.

relajación y concentración, capacidad de auto observación, ejercicios de control imaginación, etc. La segunda unidad, Transferencia: técnicas de actor, enseña memoria emotiva, memoria sensorial, impulso, contra impulso, movimiento energético, e interiorización. Tomando el método y otras propuestas actorales. La tercera unidad, Aplicación de fundamentos, el alumno realizará un ejercicio escénico con un texto mexicano donde aplique lo visto en la materia. Las fuentes de consulta son: Sueño de pasión de Strasberg, El último Stanislavski, El actor sobre la escena y El arte secreto del actor.

En quinto semestre se enseña la actuación no-realista, diversos temas; teatro de calle, comedia del arte, Grotowski, Ataúd y teatro del absurdo. La unidad uno; Principios teóricos y experimentación no realista, aborda géneros, personajes y actuación no realista. Unidad dos; estilos clásicos extra cotidianos, hace un repaso en la historia del teatro y técnicas desde los griegos hasta el romanticismo. La unidad tres; Estilos en la vanguardia, tiene temas como absurdo, biomecánica, teatro de la crueldad, súper marioneta y teatro Épico. Unidad cuatro; teatro para espacios abiertos y participación, toma temas en torno al performance y social. Unidad cinco; Aplicación de los términos y ejercicios, se aplica lo visto a ejercicios teatrales. Las fuentes de consulta básicas son: Análisis del drama, Más allá de las islas flotantes, teatro de lo oprimido, juego para actores y no actores, La actuación dramática creativa, la comedia dellárte, Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva y Nuevos rumbos del teatro.

#### 3.1.1 Similitudes entre los planes de estudio.

Las dos universidades tienen un plan de estudios muy parecido. Empiezan con sensibilización y desinhibición, después estructura de la ficción y construcción de la ficción en la UAA, después acciones psicofísicas (UA) y acciones físicas (UAA), hasta primero a tercero es casi igual, en cuarto la UA ve encarnación de personaje y la UAA entra al método de Strasberg, en quinto UA se va a personificación y su homólogo teatro no-realista. Resulta muy parecido a primera vista salvo que en la UAA se ve el método y en las artes encarnación de personaje, sin embargo, la diferencia de las universidades radica en los contenidos de las materias, sin embargo, resulta difícil hacer una comparación precisa debido a la falta de programas de la UA de las cual los alumnos que entreviste no saben nada

### resis tesis tesis tesis tesis

de ellos, esto podría ser una falta de rigor académico o falta de interés de los alumnos, o ambas. Las dos escuelas preparan un actor en base al trabajo del actor sobre sí mismo, que sepa modificarse y trabajar sobre él en la ficción, estas junto con la ficción, el personaje y las acciones psicofísicas son bases Stanislavskianas de las dos universidades, claramente expuestas por la UAA. Para después construir lo extra-cotidiano. En teoría el actor aprende a construir la ficción y crear personaje partiendo del trabajo interno para llegar a lo físico.

#### 3.2. Entrevistas a maestros de actuación

Se realizaron entrevistas a los docentes de actuación de las Universidades de Aguascalientes. A Daniel Viveros, Juan Pablo Acevedo y Sandra Rosales de la Licenciatura en Teatro, de la UA. A Mariana Torres, Martín Layune, Sergio Alfonso Alonso, de la Licenciatura en Artes escénicas: Actuación de la UAA. Cabe mencionar que la maestra Sandra Rosales da clase de Actuación en las dos Universidades. La forma de la entrevista se desarrolló en cooperación con los tutores Carlos Padilla y Francisco Fernández con cuatro finalidades para contribuir con esta investigación: la primera, conocer los orígenes de su formación; la segunda, saber su opinión sobre las técnicas de actuación; la tercera, recopilar y registras las controversias entorno al teatro vivencial en Aguascalientes; la cuarta y última, conocer su perspectiva pedagógica del teatro en Aguascalientes (de ellos mismo y sus colegas).

Las entrevistas nos brindan un panorama amplio, sin embargo, por efectos de la investigación nos enfocaremos en la concepción que muestran sobre las técnicas de actuación, las controversias, así como la pedagogía que utilizan. Las conclusiones de las entrevistas, como las del laboratorio se encuentran en el apartado cinco: *conclusiones generales*.

#### 3.2.1 Sobre la técnica de actuación en Aguascalientes.

Con el fin de darle un orden a los entrevistados empezaremos con los maestros de la UA, para después seguir con los docentes de la UAA, de la siguiente manera: Daniel Viveros, Juan Pablo Acevedo, Sandra Rosales, Mariana Torres, Sergio Alfonso y Martín Layune.

El maestro Daniel Viveros nos menciona que aprendió lo vivencial y formal pero las dos se le hacen una falsedad, piensa que el actor debe despertar su sentido crítico y político, sin embargo, admite que es necesario aprender una técnica para despertar las habilidades del actor cualquiera que esta fuese "Sí, es necesario, pero no para actuar, no para ser buen o mal actor sino para moldear, para sacar su naturaleza crítica" (D. Viveros, comunicación personal, 16 de diciembre 2019). Viveros entiende las técnicas como un proceso pedagógico y no como una herramienta para la actuación, puesto que considera de importancia el despertar el pensamiento crítico del actor. Desde su postura piensa que la técnica no crea al actor, sino que el actor ya trae una naturaleza, incluso dice que la escuela no enseña a actuar.

Por otro lado, Juan Pablo Acevedo considera que en la técnica están las bases del trabajo del actor, "Si no tiene las bases podrías llamarle que todo lo que hace son puras ocurrencias" (J. Acevedo, comunicación personal, 16 de diciembre 2019). Considera que más que aprender alguna en concreto se debe de aprender conceptos, a los que menciona: "la lógica, la verdad escénica, el contacto con el otro, el contacto emocional, el contacto con lo que sucede en la historia, conocer la historia ", pues esto según su postura permite entrar a otras corrientes. Al preguntarle qué pasa con intentar separar el cuerpo, mente y emoción contestó lo siguiente:

Lo que pasa es que tiene que ser un proceso integral, tiene que ver todo, un cuerpo no preparado, un cuerpo no entrenado, evidentemente afecta en tu emoción, y viceversa, un actor que no esté entrenado emocionalmente difícilmente podrá acceder a un trabajo corporal, va de la mano, es una herramienta, la herramienta del actor es su voz, es su cuerpo, son sus emociones, es su pensamiento, es todo. No podemos separarlos, es inherente, todos los elementos.

De esto podemos recatara en primer lugar, la idea de entrenar las emociones, puesto que se habla de entrenar al cuerpo y mente, pero casi no de "entrenar las emociones", en segundo lugar, la propuesta integral de que todos los elementos están unidos, sin embargo, su idea de entrenamiento establece que un actor puede tener mayor habilidad en alguno de los aspectos. Es importante resaltar que para

Acevedo es necesario el manejo y el trabajo emocional, a diferencia de Viveros que considera que las emociones en escena son "una tomada de pelo".

Sandra Rosales piensa en la licenciatura se dan las bases por medio de las técnicas para una ruta de trabajo. Enfatiza en la importancia en el proceso pedagógico que ofrece la universidad en torno al estudio de las técnicas actorales, en una posición donde se resalta la importancia de las técnicas de actuación en la formación del actor, siendo la Universidad un estudio de técnicas, las cuales ofrecer un panorama amplio al alumno para enfrentar el campo laborar.

Yo creo que en una escuela ciertamente hay un diseño curricular, evidentemente hay un plan de estudios, evidentemente hay fuentes teóricas, técnicas concretas, hay una visión de actor, un perfil de egreso, en fin, yo creo yo creo que la técnica se convierte en una escuela en una academia, como la posibilidad de ir ofreciendo un bagaje de herramientas prácticas para el trabajo del actor. Diversidad de técnicas que pueden estar oscilando en la Universidad también es muy importante en dos o tres, depende de los docentes y de la visión institucional que se ocupa, del perfil de egreso (S. Rosales, comunicación personal, 12 de enero 2020).

En un sentido parecido la maestra Mariana Torres considera que es necesario aprender varias técnicas para resolver los conflictos que presenta la escena. Sí un actor quiere explorar la construir personajes es necesario aprender del sistema de Stanislavski, hace una referencia a otros perfiles como el Clown o teatro físico donde mencionado autor no es necesario.

[...] Silvia Ortega Bettoretti es directora de escena y demás, ella dijo algo que a mí me intereso muchísimo, justo que si Stanislavski viejo y demás, dijo una realidad es que lo que nos abona Stanislavski en esta fecha es entender al actor desde volver a ese "ser" y esa persona que se va encontrar con el cuerpo, con la voz, en un estado consciente del uso de las emociones, y aun aunque sea un biodrama, es decir no hay esa construcción de personaje, hay una "densidad escénica", y esa densidad escénica si te la da el reconocimiento de este actor a partir de conocerse como actor, que es lo que hace Stanislavski, dice por lo menos para que alguien se plante en un

### resis tesis tesis tesis tesis

biodrama y sea consciente de la densidad escénica (M. Torres, comunicación personal, 12 de enero 2020).

Lo que menciona Mariana Torres es importante destacar puesto que la historia del teatro nos enseña que, las técnicas actorales nacen de los fenómenos que experimenta el actor en su ser integral, esto fenómenos llevaron a todos los teóricos del teatro que propusieron técnicas actorales, desde Aristóteles hasta la fecha a desarrollar sus propuestas a partir de las capacidades del ser humano, utilizando la observación u experimentación; técnicas de voz, cuerpo y psique, no surgen meramente del mundo de las ideas sino se sustentan es lo posible, caso contrario las vanguardias artísticas como el Biodrama y el Posdrama que inventan sus propias reglas desde el mundo conceptual intentando evadir en algunos casos las reglas de las técnicas de actuación, que se basan en los fenómenos de la actuación. Lo que menciona Torres a través de las palabras de Silvia Ortega Bettoretti es la idea que las nuevas teatralidades no podrán ignoran estos fenómenos, en este caso le llaman densidad escénica, como al intentar darle un nombre al ambiente que se genera en escena, este fenómeno dentro de la teoría teatral se menciona como "irradiación" según Stanislavski. Otra idea que también menciona Torres y Acev<mark>edo es</mark> que no se puede separar el ser en el acto escénico. De igual manera, Torres hace referencia a "un estado consciente del uso de las *emociones*", siendo esta la imp<mark>ortanci</mark>a del sistema Stanislavski actualmente pues es la primera técnica actoral que intenta llegar a las emociones de manera consciente. Usaremos la respuesta de Torres ante la pregunta de la actuación que solamente se centra en la forma.

No hay manera que un actor se distancie de sí mismo porque es él quien está en escena, y el material, él es el lienzo del pintor, el instrumento del músico, él es mármol del escultor, no hay manera de que un actor se distancie de sí mismo para actuar, por lo tanto evidentemente va a trabajar consigo mismo, incluso aunque no sea en una técnica Stanislavskiana, pero si es un actor de teatro físico ¿qué brazos va a usar? los suyos ¿Qué pensamientos de construcción de partitura? Los suyos. Ósea no hay otra forma, otra manera. Si te refieres a que el trabajo del actor sobre sí mismo se refiere, ahí sí a

partir de poner sobre la mesa su creación emocional a partir de sí, evidentemente en un trabajo de tipo realista así tendrá que ser.

Esto nos hace reflexionar que, así como el actor no puede separarse del cuerpo, tampoco puede hacerlo de la mente y las emociones. Por consecuencia ningún ejecutante escénico como un bailarín o músico puede separarse de proyección escénica del cuerpo, las emociones y el pensamiento que se producen sobre el escenario, es este caso ¿no sería mejor aprender el funcionamiento del tren de pensamiento y la irradiación de emociones sobre la escena? Esto es algo que habré el panorama de la actuación a otras disciplinas.

Sergio Alfonso piensa que es importante aprender lo más posible de todas las técnicas no solo las del plan de estudio de la universidad sino también de las propias técnicas que los maestros han adquirido con el tiempo, menciona que en otras escuelas un sólo maestro da actuación toda la carrea, por ello, él considera que es importante nutrirse de diferentes maestros y técnicas, pues esto permite abordar otros géneros y estilos, menciona una problemática que sucedía en el estado:

Aquí en Aguascalientes se daba el caso de que estaba la escuela de los arquitos, era una escuela intensa pero no manejaban una comedia, a veces Jesús Velasco los invitaba a actuar en una comedia en otro tono, y había un pánico porque no sabían actuar en una comedia (S. Alfonso, comunicación por videollamada, 16 de diciembre).

Sergio hace referencia al peligro de formar meramente actores de estilo, es decir, intérpretes que solamente se muevan en un estilo o género como podrían ser: realismo, tragedia, comedia, posdrama, biodrama, puesto que esto limita el campo artístico del actor, también agregar que son las técnicas las que se adecuan a los estilos, con una técnica se puede enfrentar varios estilos.

Sergio menciona que, si es posible ir creando una técnica propia partiendo de los conocimientos y conceptos que le sirvan al actor, en este punto el actor según sus palabras puede creas sus propios conceptos.

Martín Layune considera que es necesario conocer las técnicas básicas y también nutrirse de otras no tan comunes, para construir una técnica o metodología propia. Menciona la importancia de conocer los orígenes de las técnicas. Layune

### TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

destaca la posibilidad de tomar de las técnicas solamente lo necesario dependiendo del montaje, entrenamiento o preparación, así lo menciona:

Yo creo que cada propuesta que conocemos acerca de la técnica actoral tiene origen en otra anterior, y de ahí rastreamos y esa anterior tiene origen en otro anterior, entonces todo ha sido derivado de una historia evolutiva de la actuación. Nos podemos ir desde los orígenes más remotos. Podríamos destacar que muchas cosas siguen presentes o solamente se han transformado y en la actualidad no se podría decir que hay una técnica limpia pura... Creo que conocer una técnica es reproducir lo que me conviene para las circunstancias que estoy viviendo con el personaje, con mi preparación o con mi entrenamiento (M. Layune, comunicación personal, 10 de diciembre 2019).

#### 3.2.2 Controversias con la construcción de personaje

La técnica actoral ha evolucionado en base a los descubrimientos a lo largo del tiempo, siendo la culmine de esta el uso de las emociones, que como hemos planteado provienen del inconsciente, dentro de esta disyuntiva se encuentra la construcción del personaje teatral. Puesto que en nuestro tiempo no queda claro si el actor puede influir en sus impulsos inconscientes a voluntad está construcción a veces se ejerce como una representación superficial de lo que pudiera ser el personaje. En este contexto resulta necesario revisar las opiniones de los docentes a este tema. ¿Qué es el personaje? Esto fue lo que se preguntó a los maestros de actuación de las dos universidades.

Daniel Viveros piensa que el personaje no existe, que toda la práctica, el análisis, la construcción psicológica y "sentir como el personaje" es mentira, considera que lo que hace el actor es "ordenar su capacidad de sentir y pensar", a esto agrega que el personaje tiene que ver con "como ordenas la forma en que esta energía sale y el público la contacta". En contraste todos los demás profesores entrevistados afirman la existencia de la construcción del personaje. Sin embargo, como hemos revisado anteriormente el personaje puede considerarse de diversas maneras. Layune y Rosales mencionan que es mediante una disciplina y valiéndose de varios aspectos como: la investigación, el análisis, el uso de determinadas

herramientas físico corporal, vocal, de creación, de imaginación, análisis psicológico e histórico circunstancial. Layune hace una diferencia hacia este tema:

Entonces la construcción está implícita, ahora, la manera en cómo se construye es eso lo interesante. Sí hay un razonamiento si hay una justificación, una base para construirlo o se genera por mera intuición. Si es por mera imitación como hace un bebé cuando va creciendo e imita a las personas, pues no le encuentro mucho sentido al trabajo del actor, o la preparación del actor.

Hace una diferencia entre la imitación y el trabajo planeado y razonado, aunque no menciona una "transformación" o "convención" podemos concluir que propone la disciplina y el trabajo profundo del actor para el trabajo en el personaje. Para Acevedo el personaje es "asimilar una forma de pensamiento, más allá de crear un cuerpo, de crear una voz, es crear un pensamiento, es decir cómo piensa el personaje" esta idea va más acorde al concepto de Stanislavski Tren de pensamiento. En la entrevista se le preguntó qué opinaba de los autores que afirman que no existe el personaje, esta fue su respuesta:

Sí, bueno en el momento en que tú estás viviendo una historia que no te corresponde, estás viviendo situaciones que no te corresponden, pues ya le corresponden a otro y ese otro, es un personaje. Sí hay controversias, pero creo yo, en el momento en el que cuentas una historia que está muy lejana de ti ya estás haciendo un personaje. Tú no eres Hamlet ¿Quién es Hamlet? pues un personaje que está en la ficción, que está en un texto, al momento que tú lo haces, lo llevas a cabo, le das cuerpo y voz, porque tú no eres Hamlet.

Es en este pensamiento que podemos observar un claro concepto del realismo en la idea del personaje; el personaje como algo vivo. Por otro lado, Torres nos ofrece un panorama general sobre las controversias hacia la construcción de personaje, que considero de importante reflexión, esta fue su respuesta:

Yo creo que, con todo este horizonte contemporáneo de la escena, donde no se habla del personaje, pero incluso del actor, ahí sería un poco carente de sentido ponerme a discutir si existe o no el personaje, si la escena

### resis tesis tesis tesis tesis

contemporánea se construye a partir de personas que deciden usar la escena para generar diferentes maneras de encuentro, pues yo te diré que acaso esas personas se convierten en seres de la escena, no personajes. Y te lo estoy diciendo ahorita a boque pronto, un ser escénico, porque al final es un ser que está habitando un espacio en una convención, la que sea que, en este caso, incluso lo no convencional es una convención, pero creo que si el quehacer escénico de origen es la representación por supuesto que existe el personaje. Algo que me gusto en una ocasión, una maestra fue a la universidad Silvia Ortega Bettoretti es directora de escena y demás, ella dijo algo que a mí me intereso muchísimo, justo que si Stanislavski viejo y demás, dijo una realidad es que lo que nos abona Stanislavski en esta fecha es entender al actor desde volver a ese ser y esa persona que se va encontrar con el cuerpo, con la voz, en un estado consciente del uso de las emociones, y aun aunque sea un Biodrama es decir no hay esa construcción de personaje, hay un densidad escénica, y esa densidad escénica te la da el reconocimiento de este actor a partir de conocerse como actor, que es lo que hace Stanislavski, dice por lo menos para que alguien se plante en un Biodrama y sea consciente de la densidad escénica.

Torres es muy puntual al ofrecer un panorama de la controversia el choque de estilos, ideas y conceptos, ente esta problemática se encuentra el actor, también nos aporta una idea interesante, el hecho que las nuevas teatralidades no pueden escapar de la naturaleza del teatro, puesto que estos fenómenos son parte de la naturaleza del teatro. Ella menciona "densidad escénica" al igual que viveros "la energía" considero que ambos hablan del mismo fenómeno.

Sergio compara las propuestas de Stanislavski y David Mamet hacia el personaje, según Sergio, Mamet dice que el personaje es un rol que da el texto, y que proviene de las reacciones del texto que, entre los actores, es decir, el personaje es una reacción. Sin embargo, Sergio afirma que "los actores son hacedores de personajes" y no se puede escapar de la construcción de personaje. Cabe destacar que Mamet es una propuesta contemporánea que niega las emociones y los conceptos aportados por Stanislavski.

#### 3.2.3 El trabajo del actor sobre sí mismo.

Stanislavski se dio cuenta que para llevar a cabo la "vida en escena" era necesario que el actor trabajará en sí mismo con la finalidad de obtener control, dentro de los límites que el propio Stanislavski encontró; el uso de las emociones y los estados de ánimo, que no pueden ser provocados a voluntad, sino que era necesario estimularlos. Este trabajo es punto de discusión pedagógico, ético y moral, pues siendo un oficio ¿Qué tanto el actor debe mezclar su vida con el teatro? Analizaremos las respuestas de los docentes a este tema.

"Tiene que haber un conocimiento propio" así empieza la respuesta de Acevedo acerca de este tema, menciona que tiene que existir una indagación y un autoconocimiento del actor para "poder acceder a otro, entiéndase personaje o como quieran llamarle, pues tengo que entenderme quien soy yo, por eso mis miedos, por eso mis anhelos, cuáles son mis fantasmas", menciona que la herramienta del actor para hacer su arte es él mismo, por lo tanto debe conocer su instrumento y saberlo manejar. Torres menciona lo mismo es necesario este proceso para el actor puesto que "No hay manera que un actor se distancie de sí mismo porque es él quien está en escena, es el material", hace énfasis en la idea que las emociones que el actor usa en el trabajo escénico provienen de este mencionado trabajo. De igual manera Rosales menciona "No se puede desasociar tu vida de lo que haces" a la controversia de que tanto el actor debe mezclar su vida con el teatro, en este sentido y al igual que Torres propone que el trabajo de la escena proviene de la vida del actor y su trabajo para usar sus recursos. Cuando se le pregunto a Rosales que opinaba sobre los actores egresados que no se involucran es sus personajes respondió "Es personal. ¿ Cuál es tu aspiración como actor? Aquí lo que está pasando es que hay una aspiración en torno a la profesión del actor". Por otra parte, Alonso nos habla de las circunstancias pedagógicas en torno al trabajo del actor sobre sí mismo, menciona que es "complicado emocionalmente pues es una confrontación contra ti, tus creencias, tus teorías de vida" esta problemática según su opinión se debe a que los alumnos "llegan de dieciocho años o diecinueve años y el trabajo de sí mismo no se ha dado, sobre su personalidad y construir una personalidad verdadera" comenta que muchas veces vienen condicionados por la sociedad y la moral en las que la mayoría de las veces choca con el quehacer teatral,

esto ocasiona que el proceso sea fuerte debido a que se "redescubren" como personas, desde su punto de vista el teatro modifica su personalidad, ambiente y vida cotidiana.

Esta controversia en la que el actor se involucra personal, emocional y corporalmente en el teatro parecería que es un oficio de tiempo completo e incluso un estilo de vida. Aunado a esto existe otro tema de controversia ideológico con las nuevas teatralidades. Viveros responde al tema del "trabajo del actor sobre sí mismo" con una comparación con el budismo Zen a lo que él llama "estudio científico de la mente", que utiliza en el teatro, en ello menciona que el estudio de Stanislavski es todo lo contrario al Zen, uno busca transformar al actor y el otro poner en estado de observación al actor, dentro de esta analogía podemos entender la posición que tiene hacia el actor "ya no es algo especial dentro de la escena" sino se vuelve una entidad más en la escena como la escenografía, el vestuario, etc. Viveros hace mención la Escena expandida en donde "se borra esta línea entre la ficción y la realidad, pero sigue habiendo teatro", un estilo contemporáneo de teatro que intenta "deconstruir". Ante esto pues se intenta negar todo lo anterior hecho por el teatro; las técnicas, conceptos, dramaturgia, etc. Ante esta ideología pues no es concebible el trabajo del actor sobre sí mismo. Layune hace referencia a las nuevas teatralidades que intentan saltarse el proceso del "trabajo del actor sobre sí mismo", cito la entrevista a continuación:

Actualmente se trata de omitir ese paso y los nuevos trabajos se enfocan mucho a trabajar con la persona, de ahí que surjan las ideas. Hacer este tipo de teatro más programático... el teatro documental, es una teatralidad valida, pero para mí el trabajo sobre sí mismo es una cosa, trabajar con la persona es una cosa y trabajar con el personaje es otra. No tienes porque necesariamente mezclarlo, algo de tu ser siempre tiene el personaje, eso va a ser inevitable. Pero si hay que saber distinguir entre lo que es el personaje y lo que es el actor, lo que la persona, el ser humano, el que siente realmente y contra eso lo que no está en la realidad.

Layune nos hace una separación importante en la que podríamos entender a todas las teatralidades como válidas. Sin embargo, para Acevedo no es así,

menciona que un actor debe de pasar por las bases a pesar de hacer nuevas teatralidades:

Habrá que ver, todo es válido, pero ciertamente tenemos que partir de las bases, un actor que haga *Posdrama* o estas nuevas teatralidades si no conoces las bases ya son puras ocurrencias.

#### 3.2.4 Discusión entre cuerpo y psique.

La discusión que planteaba Diderot en La paradoja del comediante sobre el actor técnica frio y el actor emocional perdura hasta nuestros días, el sistema Stanislavski llegó a lo que parece los límites de las posibilidades de control emocional e inconsciente, que tiene el actor para poder manipular el inconsciente. Tema de controversia y debate, en los que existen diversas posturas, aunado a esto las nuevas teatralidades que proponen al actor no como centro de la escena, hablar de técnicas y formación artística dentro de este contexto sería innecesario, sin embargo, dentro de este choque conceptual es necesario entender las distintas aristas del teatro, cosa que no sucede frecuentemente en la comunidad teatral, estas confusiones y falta de hacer un inventario y "poner cada cosas en su lugar" es necesario. Al negar el uso de las emociones y la falta de mayor exploración más allá los planteamientos de Stanislavski en México, ha ocasionado que a los actores les quedé regresar a las técnicas corporales y de voz, volviendo de laguna manera a la disyuntiva planteada por Diderot, esto mismo lo mencionó Ceballos durante la entrevista. Estas confusiones teórico-prácticas en el teatro ha ocasionado que la antigua discusión se reviva, planteando que el actor no tiene porqué sentir lo que actúa ¿Será esto una evolución o un retroceso para el teatro? ¿No será que ese teatro ya sea ha hecho y explorado mucho antes? ¿Cuáles son los nuevos linderos de la técnica de actuación y su futuro ante nuestros tiempos? Son preguntas que surgen, por ello sería necesario explorar los aspectos psicológicos de la técnica del actor con la finalidad de comprobar los dichos teóricos, esto es un tema recurrente en la academia de las dos Universidades en Aguascalientes, puesto que a través de las entrevistas se pudo constatar de entre varias problemáticas esta división entre sentir y actuar. A continuación, se analizará las ideas entre la separación del cuerpo y psique haciendo hablar a los docentes de actuación.

### TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Abriremos con la respuesta de Torres que menciona que admira a las personas que poseen un virtuosismo corporal en la escena, pero que en algunos casos existe un uso excesivo de "técnica y eso genera una barrera que a mí no me permite conectar, es decir cuando veo demasiado virtuosismo se vuelve tan aséptico, [...] que no me provoca nada". Hay que aclarar que estamos hablando del teatro y no de danza, en que no entraría este debate si debe de estar el cuerpo por encima de la emoción, sin embargo, en el teatro es un tema de discusión. Layune menciona que si se "trata de simular calidad o naturalidad eso está caduco, es algo que ya caducó" es decir, que para Layune el actor debe de buscar la naturalidad en escena, por otro lado menciona que en otros géneros como "la extra-cotidianidad es otra cosa, la forma si se trabaja desde el cuerpo desde lo que se siente", Layune siendo un maestro de teatro de calle afirma que incluso en personajes extra cotidianos existe en el actor un proceso de "sentir" y luego de llevar a la forma, sin embargo, enfatiza en que solamente sentir no basta, es necesarios según sus palabras "la forma es importan<mark>te porqu</mark>e <mark>eso</mark> da la estética, eso es lo que percibe el espectador, no solamente lo de adentro". Acevedo es muy concreto al afirmar que no existe tal separación "no puedes separar el cuerpo de la emoción y la mente" puesto que en cada movimiento el actor trabaja con todo su ser, de igual manera, Rosales piensa parecido. Viveros nos habla acerca del teatro físico una rama que pudiera ir más encaminado a la danza, esto es lo que menciona:

La gran aportación de Decroux, creo yo desde mi experiencia tantos años ya con esta técnica es que, lograr como técnica para actores, lo que el zen ha venido diciendo desde hace miles de años, mente y cuerpo no son cosas diferentes.

Alonso hace referencia a la calidad, si es teatro físico, realista o cualquier otro género tiene que estar bien actuado, en el sentido de que tiene que hacer sentir al espectador, dice que se puede contar una historia con el hecho de sentir y expresarlo con el cuerpo.

#### 3.2.5 El fenómeno de la irradiación.

Chejov define la irradiación como "la capacidad de emitir la esencia invisible de cualquier cualidad, emoción o pensamiento" (2011, p. 57) también menciona que

se puede "irradiar" la presencia del personaje. Este fenómeno es un tema teatral que se puede poner en duda su existencia, es un tema poco documentado o tratado, quizás porque los conceptos psicológicos o científicos no llegan a explicarlo, o, por otro lado, puede ser solamente parte de la subjetividad del individuo. Debido a la complejidad para explicar este fenómeno es necesario que el lector conozca distintas opiniones, para acercar a los que no conocen o han experimentado este fenómeno, al que se le ha llamado: presencia, energía, emoción intensa, etc. Anatoli Vassiley habla sobre este fenómeno el cual adjudica a la naturaleza del actor:

Un actor puede tener mucha pasión, pero a la vez puede no tener ninguna energía. Por lo tanto el temperamento depende del exterior y del interior del actor. Por el contrario la energía remite únicamente al interior. La energía siempre es más profunda que la acción, más profunda que el movimiento (Barba et al. 2003., p.150).

Así mismo, Peter Sellars (2003) menciona "la energía es algo que se siente entre los individuos. Cuando aparece algo que transmite energía a las personas se nota" (p. 150). Una vez más nos encontramos en los límites de la teoría y la técnica, pero frente a un fenómeno que la mayoría de los actores la conocen. Esta es la respuesta de Layune al tema:

Los seres humanos estamos hechos para sentir, pero no podemos definir muchas cosas de esas que decimos sentir. Todavía no hemos alcanzado ese nivel de percepción, de definición hacia la percepción que podemos tener, algunas de esas parecen más metafísicas, místicas, pero en realidad son cosas naturales. Se percibe la energía, se percibe la tensión, se percibe la alegría, la tristeza, el dolor, aun sin verlo, hay una irradiación de eso en la escena y cuando sucede eso atrapa.

Para Layune la irradiación es algo natural, aunque se le dé una connotación mística, Acevedo menciona como lo que el actor puede provocar en su interior afecta al espectador "mi vividura va a afectar al otro que es el espectador, va a irradiar algo, es a lo que se refiere Stanislavski". Así mismo Acevedo hace una referencia a otras disciplinas. Así lo menciona:

En el momento en el que él lo sienta los demás lo sentimos, no hay vuelta de hoja. Vemos un bailarín, si transmite algo, una emoción, si su cuerpo hay un contenido emotivo, nos va a conmover, sino es solamente un virtuosismo corporal. Lo mismo sucede con el actor, una muy buena dicción, muy buena corporalidad, pero a los cinco minutos se agota ¿y luego?

Torres afirma que la irradiación existe y es parte del mundo cotidiano cuando el nivel emocional que experimenta la persona es tan intenso que llega a "un nivel escénico" a pesar de no existir movimiento y acción "el actor no tiene por qué estar por fuerza en movimiento para que exista la acción dramática, porque hay acción dramática interna", este sería el punto de debate puesto que si el teatro es acción ¿Cómo puede existir teatro sin acción y que provoque algo tan intenso en el espectador? Cuando le pregunte a Torres porque es un fenómeno no muy explorado o poco común, esta fue su respuesta "la cantidad de compromiso" emocional que demanda. Seamos honestos tocar lo emocional implica entrar a un tema muchas veces doloroso", para Torres lo actores que logran este fenómeno pueden usar recursos emotivos tan intensos que pueden provocar la "irradiación", pero este fenómeno no es solamente propio de los actores, Torres nos narra su experiencia en un parque donde observó este fenómeno en una banca de un parque con una mujer que estaba sentada, pero lo que "irradiaba" era tan intenso que Torres sabía que algo le sucedía: "alg<mark>o llam</mark>ó poderosamente mi atención, pues era una chica a dos bancas, no estaba berreando, estaba intentando contener el llanto, era una escena, ella irradiaba [...] un conflicto interno". El problema de este fenómeno es comprobarlo formalmente y para ello es necesario saber provocarlo, es de como poder provocarlo de lo que nos habla Rosales:

Hay una serie de aspectos que pueden influir o contribuir para que ocurra, en fin, uno podrías ser por los distintos estados por los que sucede ese fenómeno, tiene que ver con los estados por los que atravesamos mientras estamos en ficción. Estados emotivos, de percepción de la situación, estados de conexión conjunta de los que participan, la concentración como punto central en el ejercicio escénico, la energía como un flujo que se encuentra en movimiento permanente mientras se realiza determinada ejecución, y lo que influye, todos los estímulos que influyen en el cuerpo físico, a nivel del

cuerpo energético, a nivel del cuerpo emocional, también a nivel de la estética, pero también a nivel de plástica escénica, pero también al nivel del objeto, todos estos elementos que confluyen para que ocurra.

De igual manera Torres piensa que de alguna manera se puede comprobar "yo creo que si en la escena, en la mirada del actor, en la palpitación del cuerpo ahí es donde se comprueba".

Por otro lado, Alonso adjudica este fenómeno con la recepción del espectador, es decir, como es que el espectador se conmueve o se identifica con el espectáculo, más que entenderlo como la presencia o energía del actor. De manera similar Viveros lo adjudica a las atmósferas provocadas en escena, que explica como las convenciones en las que se crean espacios escénicos (Estados conviviales).

#### 3.2.5 La inspiración intensa.

El último fenómeno registrado en esta investigación es el mismo al cual se le adjudica el origen del teatro el "trance", en este fenómeno el actor experimenta un estado inusual emotivo-perceptivo, el mundo de la ficción llega a ser tan intenso que el actor siente como verdad lo que vive, pero sin perder la bifrontalidad. Tema de debate entre la locura y el misticismo, que pocos actores experimentan en breves momentos durante su carrera.

Layune afirma que es posible, hace una distinción de los aspectos en torno a este fenómeno; el trance y la bifrontalidad del actor, "A es esa línea que nos pierde entre lo consciente y lo irracional, lo inconsciente", piensa que todos los actores han experimentado este fenómeno por instantes, sin embargo, menciona que llegar a esos niveles es difícil, que se requiere de un entrenamiento y una formación actoral. Así lo menciona:

Ver un actor en trance por supuesto que te genera una sensación diferente. Cuando está bien trabajado, cuando está bien construido, cuando el actor está entrenado para eso sí es interesante, cuándo no, es peligroso.

Para Acevedo lo que sucede en escena es un acto inconsciente, "en el momento que estás en la práctica constante, el resultado en escena es inconsciente", para Torres el trace es: "cuando sientes que la ficción es verdad, eso

### TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

es para mí. Yo lo llamo: cuando el actor deja de pensar y quien piensa es el personaje". Para Rosales es un estado donde la energía está dispuesta, un estado de percepción donde no se deja de tener control de sí mismo. Esto es lo que menciona:

Sí, es un estado de la percepción, si hablamos de estado de consciencia tiene que ver el estado de la percepción. Pero también creo que no dejamos de tener consciencia del otro, porque pareciera que esto sucede. [...] Pero es un estado de autodeterminación, tu actor decides ir en busca de, tú lo vas a buscar, no se da por gracias de dios, hay un trabajo muy particular y que te puede llevar a tener un grado de concentración de tal manera que experimentas quizás un estado de tu ser distinto.

Sergio menciona que el actor experimenta esto el actor nunca sale de las acciones, el texto y el transcurso de la obra, de ser así hay una confusión muy grande "No se existe esto de que te puedas ir a otro lado, en cuanto se acaba el personaje tienes que cortar. Cuando sales de la escena ahí se corta todo".

Por otra parte, Viveros menciona todo esto como "payasadas" y menciona los peligros "en primera el actor debe de estar bien sano como para poder asumir esas payasadas porque si no lo vas a tener en estado neurótico".

#### 3.2.5 Pedagogía teatral.

Anteriormente analizamos los objetivos de cada Universidad, perfiles de egreso, plan de estudios y programas de materia de actuación (este último solamente de la UAA), resulta interesante saber la opinión de los docentes a la forma en que responden las Universidades a las exigencias actuales de Aguascalientes y todo México, en especial porque existe una problemática grabe en el campo laboral de los licenciados en actuación, pues es muy poco el trabajo como actor en Aguascalientes.

Viveros piensa que existen problemáticas en el plan de estudio, por un lado se refiera a la carrera de actuación de la UAA que en principios de su constitución "tiraba más para crear dramaturgos en vez de actores o actores para cine daba como ese aspecto, ese perfil de egreso", por otro lado, en la carrera de la UA da "demasiada prioridad a un teatro representacional frente a grandes cambios dentro del arte teatral como es lo posmoderno, lo transversal, lo expandido", Viveros considera que existe la necesidad de modificar el plan de estudios en

relación a las nuevas teatralidades, falto precisar a qué se refería con "grandes cambios", si a un enfoque artístico, laboral, pedagógico o social. Por otro lado, Alonso menciona los enfoques de las universidades, según sus palabras la UA se concentra en formar intérpretes, y la UAA ofrece herramientas de interpretación en cine, teatro y televisión, así como principios de dirección, pedagogía y dramaturgia, en lo que él considera una respuesta al contexto de Aguascalientes, de esta manera lo menciona:

En la UAA existen más herramientas de dirección, pedagogía, es un contexto de Aguascalientes donde no nada más puedes vivir de actor. No hay muchos castings, no hay muchos proyectos, tienes que hacer dirección escénica, por supuesto en la pedagogía. En distrito federal como el CUT o la ENAT, donde la apuesta es totalmente al actor de teatro, no hay materias de pedagogía escénica o principios de dirección, hay un contexto diferente, hay más compañías, hay más casting.

De igual manera, Layune y Torres enfatizan en la apuesta por crear actores analíticos y pensantes, Torres comenta: "En la autónoma hay una clara apuesta a que sea un actor pensante, con un bagaje de teoría y análisis que le permita que el actor sea un ser integral".

En cuanto a los procesos pedagógicos para Acevedo las bases de la UA se dan en los primeros tres semestres, que son: "el trabajo consigo mismo, el trabajo de la ficción y el trabajo de las acciones psicofísicas", después considera que se refuerzan otros conocimientos y otras habilidades. Para Rosales y Torres las bases se encuentran en el trabajo del actor sobre sí mismo. Con anterioridad hemos concluido que el plan de estudios de las dos universidades es muy parecido hasta el tercer semestre.

En cuanto a la calidad del egresado Viveros, Rosales y Acevedo consideran que hace falta mayor calidad puesto que solamente salen con bases. Layune considera han salido buenas generaciones, y esto ha ayudado a Aguascalientes despunte en teatro.

La escena en Aguascalientes estaba muy escasa, era la mayoría amateur y las propuestas estaban un poco detenidas. Ahora se generan cada vez más

propuestas, hay más oferta, hay más necesidad de convocar al público y se están generando más necesidades para los teatristas, como llegar a esa gente y como competir con estos muchachos que están saliendo y que traen ideas nuevas y como ellos tienen que competir con los que ya tienen tiempo y ya se han ganado un lugar, esa competencia es buena, y ha despuntado bastante el teatro en Aguascalientes.

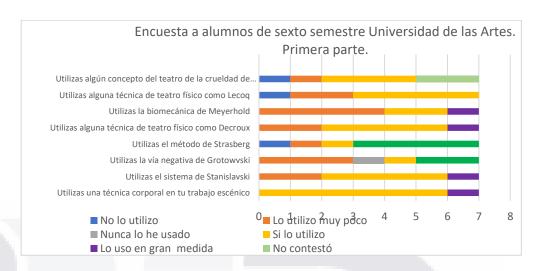
Torres considera que hay mejoría en la formación de actores, por otro lado, Alonso considera que salen con buenas bases para una posible especialización, con un plan de estudios "fresco". También menciona la importancia de las Universidades para el teatro en Aguascalientes como una renovación del teatro, así mismo nos menciona de la demanda por estudiar la carrera "No sabíamos que tantos querían hacer teatro", Y toca la problemática laboral diciendo que cada vez se irá generando más compañías y fuentes de empleo.

Por último, en cuanto a la pedagogía que usan Layune menciona que "la pedagogía del docente-artista debe de estar abierta y aprovechar su capacidad de observación, su sensibilidad para irse adaptando a la necesidad del grupo", Rosales destaca el trabajo del actor sobre sí mismo, ética y disciplina y los enfoques de Barba como parte de una pedagogía. Por otro lado, Viveros trabaja el teatro fisco y el posmodernismo en la actuación como bases pedagógicas. Alonso se enfoca en los conceptos de *Indeterminación* de Morris Sabariego y Peñuñuri, Torres usar las motivaciones de los alumnos y el trabajo sobre sí mismo.

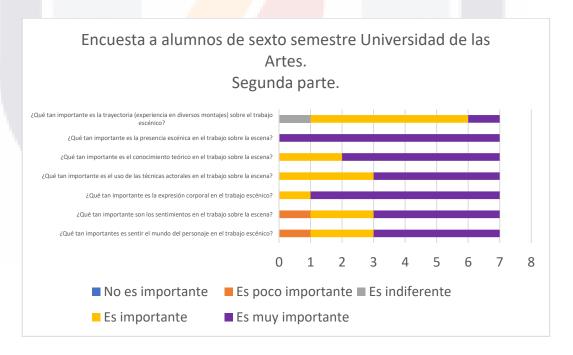
# 3.2 Encuestas a sexto 2016 – 2020 y octavo semestre generación 2015 – 2019 de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y Universidad de las Artes.

Pensamos que era importante, además de entrevistar a los profesores, sondear a los alumnos avanzados de las carreras relacionadas con el teatro y la actuación en las universidades que hemos seguido en esta tesis. Se realizaron encuestas como diagnostico a sexto 2016 – 2020 y octavo semestre generación 2015– 2019, tanto en sentido cuantitativo como cualitativo. En la primera parte se les preguntó sobre el uso de las técnicas actorales, en la segunda parte sobre los aspectos más importantes del trabajo escénico, y en la tercera su opinión sobre qué es actuar y sobre teoría teatral.

#### 3.2.1 Sexto semestre Universidad de las Artes.



En la tabla podemos observar que lo más usado son las técnicas corporales en el trabajo del actor, esto se refiere a las calidades de movimiento en el trabajo actoral, después de ello se usa el sistema de Stanislavski lo cual refleja los aprendizajes esperados en el plan de estudio. Por otra parte, encontramos mayor desconocimiento al método de Strasberg y el teatro pobre de Grotowski.



En la segunda parte se les preguntó qué tan importante son algunos aspectos en el trabajo escénico. Podemos observar que todos piensan que la presencia escénica es muy importante para el trabajo escénico, seguido del trabajo corporal y después el



### resis tesis tesis tesis tesis

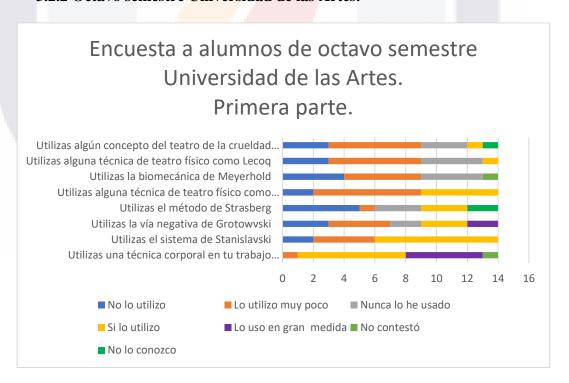
teórico. Por otro lado, consideran que la experiencia no es tan importante en el trabajo escénico.

En cuanto a las respuestas cualitativas el grupo respondió comentarios que tienen que ver con la asimilación de su persona o tener conciencia de sí mismo, mientras que la minoría tiene que ver con la presencia o mostrar algo ausente.

#### Respuesta de los alumnos sobre qué es actuación.

- Asimilar mi persona en su totalidad para así poder ser otro ser.
- Entrar a un mundo nuevo y jugar en él.
- Es traer al presente lo ausente.
- Hacer, estar, presencia.
- Entrega total de alma vida y sabiduría.
- Ser yo, mostrar lo que soy.
- Jugar, tener conciencia, crear. Exponer una parte propia con otro nombre.

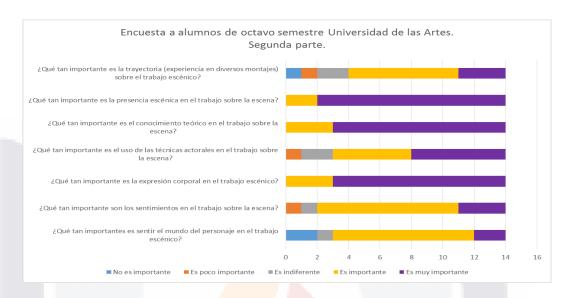
#### 3.2.2 Octavo semestre Universidad de las Artes.



En este grupo podemos encontrar por un lado opiniones más dispersas hacia las técnicas actorales y por el otro un desconocimiento de algunas de ellas, por con siguiente encontramos que lo más usado son las técnicas corporales, después el

### TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sistema de Stanislavski y la vía negativa de Grotowski. Encontramos un mayor desconocimiento en el método de Strasberg, Biomecánica de Meyerhold y el teatro de la crueldad, aunque estos últimos dos cuentan con alumnos que pesar de conocerlo nunca lo han usado.



En la segunda parte podemos observar que la presencia escénica tiene una mayor importancia, seguido del conocimiento teórico y la expresión corporal. Por otra parte, la trayectoria es la que menos registra importancia.

En cuanto a las respuestas cualitativas encontramos respuestas muy variadas, desde opiniones que toman al teatro como acción en una problemática, otras que tomar el cuerpo como el centro de la actuación, otras que hablan de ser en la actuación, otras que es jugar y dialogar o comunicar.

#### Respuesta de los alumnos sobre que es actuación.

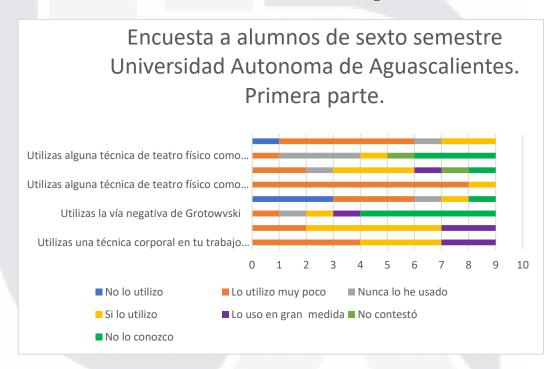
- Tomar acción sobre una problemática.
- Presentar un ser humano en una situación.
- No contestó
- Accionar es ser y sentir.
- Poner la mente, cuerpo, emoción en un estado no cotidiano, elevar la persona.
- Jugar.
- Un diálogo a partir de una postura a través de la ficción.



#### resis tesis tesis tesis tesis

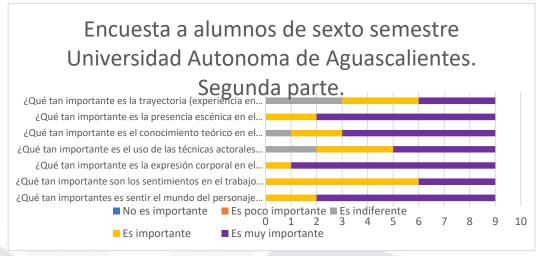
- Poder transmitir o dialogar con la sociedad por medio de este tipo de arte.
- No contestó
- Constante aprendizaje y un método de comunicación.
- Ser un ente vivo, expresivo y corporal.
- Vivir la escena.
- Jugar, crear desde lo más profundo de ti.
- Una necesidad de contar.

#### 3.2.3 Sexto semestre Universidad Autónoma de Aguascalientes.



En este grupo de la UAA podemos ver que el más usado es el sistema de Stanislavski, seguido de las técnicas corporales. También podemos observar que la técnica más desconocida es la vía negativa de Grotowski esto sucede de manera parecida con el teatro físico de Lecoq.

### TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



En la segunda parte podemos observar que consideran que la expresión corporal es muy importante, seguido de sentir el mundo del personaje y la presencia escénica. Por otro lado, opinan que no son importantes los sentimientos en la escena y la trayectoria.

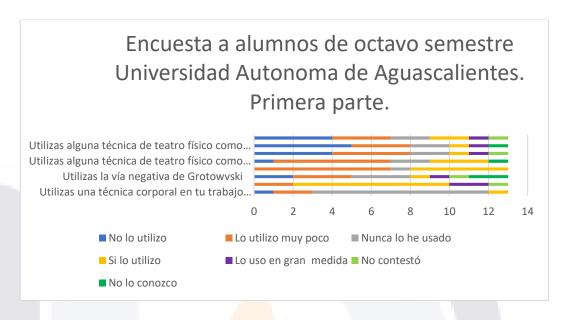
En cuanto a las respuestas cualitativas encontramos respuestas que tienen que ver con un análisis del personaje, brindar cualidades del actor al personaje o la vida del personaje, por consecuencia podemos ver que las respuestas tienen que ver con una construcción del personaje.

#### Respuesta de los alumnos sobre qué es actuación.

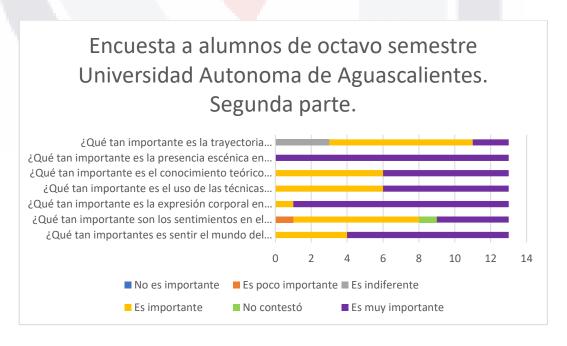
- Es brindar las cualidades de tu persona u otro personaje, teniendo consciencia del cuerpo y la voz.
- Con un análisis previo representar a un personaje utilizando diferentes técnicas corporales, de voz y trabajo escénico.
- El transmitir sensaciones, emociones e ideas a todo tipo de personas de una manera que es satisfactoria para mí y otros.
- Sobre la escena representar la vida de un personaje
- Es darle vida a alguien más y a mí misma, sintiendo sus experiencias.
- Llevar vivencias tanto propias como de los personajes a la escena.
- Representar, crear algo o alguien que no soy yo.
- Para mi actuar es ser compartido, humilde y empático.
- Prestarle el cuerpo a un personaje para poder contar una historia.



#### 3.2.4 Octavo semestre Universidad de las Artes.



En octavo semestre de igual manera encontramos una tendencia al uso del sistema de Stanislavski, pero sin encontrar otra técnica que se use en gran medida. Por otra parte, encontramos algo inusual al no usar las técnicas corporales en el trabajo del actor. De igual manera encontramos que hay alumnos que nunca han usado alguna de las técnicas excepto el sistema de Stanislavski. Encontramos un mayor desconocimiento en la vía negativa de Grotowski.



### resis tesis tesis tesis tesis

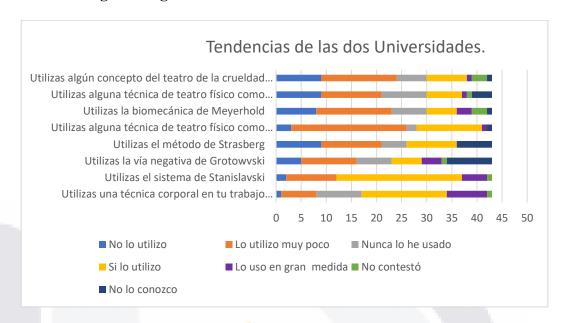
En la segunda parte encontramos totalmente una opinión muy importante hacia la presencia escénica, seguido de la expresión corporal y seguida de ella sentir el mundo del personaje. De igual modo que los grupos anteriores, encontramos menos relevante los sentimientos en el trabajo del actor y por último la trayectoria.

En cuanto a las respuestas cualitativas la palabra que se repite más es ficción y lo que gira en torno a ella. Seguida de expresar o trasmitir, seguida de jugar.

#### Respuesta de los alumnos sobre qué es actuación.

- El ser libre y poder jugar algo mágico o imposible.
- Ficcionar una situación.
- Ficcionar una situación.
- Ficcionar, transmitir.
- Expresar, comunicar.
- Reflejar las esencias de distintas perspectivas de vida.
- Habitar las emociones, corporalidad, experiencias del personaje, adentrarse en su mundo.
- Es hacer acciones...
- Entrar en ficción.
- Jugar
- Es la oportunidad de darle voz a quienes no la tienen. Expresión, manifestación.
- Es prestarle mi cuerpo a un personaje que solo existe en papel.
- Dar vida a un personaje ficticio o inspirado en alguien importante o significativo.

#### 3.2.5 Diagnostico general.



En los resultados finales podemos observar que la técnica corporal es la que es más empleada en gran medida, seguida del sistema de Stanislavski, sin embargo, el sistema de Stanislavski es mucho más utilizado que la técnica corporal, es decir, aunque existen alumnos que usan en gran medida la técnica corporal se usa más el sistema de Stanislavski. La técnica más desconocida es la vía negativa de Grotowski seguido del método de Strasberg. Podemos concluir que las encuestas reflejan los temas del plan de estudios en los que se enseña aspectos del sistema de Stanislavski, cabe destacar que en las dos carreras existe un uso y conocimiento de otras técnicas.



En la segunda parte tenemos que el aspecto con mayor importancia según la opinión de los alumnos es la presencia escénica seguida de la expresión corporal. Por otro lado, los aspectos con menos importancia es la trayectoria seguida de los sentimientos en el trabajo del actor.

En cuanto a las respuestas cualitativas encontramos opiniones diferentes, y enfoques tanto al teatro físico como al teatro vivencial, en las que cada actor aborda la actuación desde una perspectiva propia basado en la teoría teatral.

#### 3.2.6 Conclusión sobre las encuestas y las entrevistas de los docentes.

Las entrevistas aplicadas como diagnostico a los alumnos de sexto y octavo semestre de las dos Universidades de teatro en Aguascalientes nos ofrecen un panorama de los dos perfiles que ofrecen las carreras. Para empezar, debemos mencionar que en los cuatro grupos analizados el *sistema Stanislavski* es el más usado para enfrentar el trabajo escénico, esto contando que en las encuestas se propuso técnicas contemporáneas como: Grotowski, Lecoq o Decroux entre otras. Las causas de esta razón en primera estancia se deben a los temas del plan de estudio, sin embargo, cabe destacar que a pesar de haber técnicas más recientes el sistema Stanislavski sigue siendo el más usado para resolver el trabajo escénico.

Una de las diferencias más significativas entre las licenciaturas que podemos observar a través de las encuestas es que, para la UA, la expresión corporal tiene una importancia mayor para los alumnos, por otro lado, para los alumnos de la UAA entrar al mundo del personaje tiene mayor relevancia, esto es coincidente con el debate entre usar solamente al cuerpo para actuar o sentir lo que se actúa. Esto mismo lo podemos comprobar con las respuestas a la pregunta ¿Qué es la actuación para ti? Debido a que encontramos respuestas de índole vivencial como: entrar a un mundo nuevo y jugar en él, es traer al presente lo ausente, presentar un ser humano en una situación, vivir la escena, es brindar las cualidades de tu persona u otro personaje, teniendo consciencia del cuerpo y la voz, el transmitir sensaciones, emociones e ideas a todo tipo de personas de una manera que es satisfactoria para mí y otros, es darle vida a alguien más y a mí misma sintiendo sus experiencias, llevar vivencias tanto propias como de los personajes a la escena, representar, crear algo o alguien que no soy yo, ficcionar una situación, reflejar las esencias de distintas perspectivas de vida, habitar las emociones, corporalidad,

experiencias del personaje adentrarse en su mundo, dar vida a un personaje ficticio o inspirado en alguien importante o significativo. Muchas de estas respuestas ligadas a la construcción de personaje de manera vivencial, que como recordaremos es un tema de debate entre los maestros de actuación. Otras respuestas como: tomar acción sobre una problemática, accionar es ser y sentir, poner la mente, cuerpo, emoción en un estado no cotidiano, elevar la persona, jugar, un diálogo a partir de una postura a través de la ficción, poder transmitir o dialogar con la sociedad por medio de este tipo de arte, constante aprendizaje y un método de comunicación, con un análisis previo representar a un personaje utilizando diferentes técnicas corporales, de voz y trabajo escénico, para mi actuar es ser compartido, humilde y empático, prestarle el cuerpo a un personaje para poder contar una historia, el ser libre y poder jugar algo mágico o imposible, expresar, comunicar, es hacer acciones... es la oportunidad de darle voz a quienes no la tienen. expresión, manifestación, es prestarle mi cue<mark>rpo a</mark> un personaje que solo existe en papel. Estas posturas hacia la actuación tienen que ver con acciones, esto nos lleva más al cuerpo, por otra parte, encontramos posturas relacionadas al teatro como una herramienta de comunicación social. Dentro de estas posturas el personaje se percibe no como un ser vivo sino como una representación que se encuentra en papel. Es interesante que si analizamos las opiniones es el tema del personaje es un punto de disyuntiva entre las diferentes posturas, esta razón podría deberse a que en el trabajo del personaje es donde convergen de manera más evidente la teoría y la práctica, lo cual evidencia el choque teórico-práctico tema de esta tesis. Cabe destacar que Stanislavski no alcanzó a completar su tercer libro El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creativo de la encarnación, siendo este el que se enfocaría en la construcción de personaje, así mismo Michael Chejov en su libro Sobre la técnica de actuación aborda la construcción de personaje, incluso propone hacer una serie de dibujos o bocetos para visualizar al personaje, Chejov une con el concepto de irradiación con el personaje. Estas posturas cuentan al personaje como algo vivo. Sin embargo, las propuestas de Michael Chejov son poco sabidas en la academia en Aguascalientes por no decir casi desconocidas, es por esta razón que es necesario un mayor enfoque acerca de las técnicas y procedimientos para poder crear un personaje de forma vivencial, lo cual podría abonar al actual debate sobre este tema.

TIESIS TIESIS TIESIS TIESI

Uniendo las entrevistas de los maestros con las encuestas realizadas a los alumnos podemos ver una congruencia de respuestas acorde a las posturas de los docentes, es de esta manera como podemos plantear un panorama en el que el estudiante al encontrarse tanto en la academia como el gremio teatral con el debate teóricopráctico pudiera encontrarse con más preguntas que respuestas, esto aunado a que algunos maestros de las dos universidades desconocen que el libro un actor se prepara de Editorial Diana es una mala traducción al español y sigue tomándose como un libro fundamental para la pedagogía actoral, estas problemáticas pude constatarlas al inicio del laboratorio actoral, puesto que los participantes expresaron su preocupación a la falta de conceptos y respuestas a dudas en el trabajo actoral. Cabe destacar que en conversaciones personales tanto con los participantes del taller como los alumnos encuestados no pudieron responder de manera puntual en qué consistía el Método de las acciones físicas, puesto que muchos relacionaban este método como "hacer acciones en escena" respuesta que es imprecisa, esto me parece un punto grave en la educación académica puesto que dicho método es la base de la enseñanza.

El panorama que viven los estudiantes es una brecha en la que, habiendo otras propuestas conceptuales o poéticas teatrales, se han insertado conceptos "nuevos" en cuanto a la postura del actor sobre la escena, el personaje y las emociones. Tal como el maestro Viveros nos mencionó sobre las nuevas fronteras del teatro o Torres explico la postura del actor ante las *nuevas teatralidades*. Es necesario para la pedagogía teatral clarificar estas confrontaciones de posturas y ubicar en su lugar a cada propuesta, puesto que una cosa en la técnica teatral, la pedagogía guiada por el plan de estudios y otra las poéticas o propuestas conceptuales de dirección.

#### IV. Intervención.

Esta investigación arrojó varias problemáticas del teatro en la actualidad, en un principio la investigación iba solamente dirigida solamente a Aguascalientes, sin embargo, durante el desarrollo y gracias al encuentro con Ceballos puede comprobar que muchas de las problemáticas aquí planteadas tienen similares comportamientos dentro de diversas latitudes de la República mexicana; sin embargo, nos enfocaremos en Aguascalientes debido a la naturaleza del taller y los resultados, pudiendo en un futuro extender la investigación.

A continuación, expondremos las problemáticas encontradas con la finalidad de encontrar la mejor forma de intervención.

Stanislavski dejó un sistema en torno a la emotividad e inspiración del actor, no comprobado en su efectividad, donde a partir de sus descubrimientos se generaron nuevas propuestas siendo el centro de toda la controversia; el uso consciente de una técnica para manipular el inconsciente, en la que Grotowski asegura que Stanislavski "echó marca atrás a esto" al darse cuenta que las emociones no se pueden controlar, sin embargo no existe prueba de que esto sea verdad, por otro lado los fenómenos encontrados y registrados pertenecen al uso del inconsciente y son hasta el momento no comprobados formalmente. Por otra parte, hay pocas exploraciones que indaguen la efectividad de la psicotécnica y sus límites, esta práctica de emociones se sigue dando en las universidades y en el ambiente teatral. Stanislavski no se ha caducado debido a que existen demasiadas preguntas en torno al primer sistema de actuación que se usa como herramienta para la formación de actores puesto que integra aspectos corporales, emotivos, vocales, teóricos en un proceso de formación. Es necesario comprobar si el actor tiene la capacidad de manipular el inconsciente y a qué grado, tal como lo dice Stanislavski o esto es simplemente un invento teórico, de ser comprobado esto podríamos abrir la técnica hacia el inconsciente, y poder explicar en un futuro los fenómenos todavía sin explicación, como la irradiación o la construcción profunda de personaje de manera formal. En este sentido la contribución abriría posibles formas de interpretación y ayudaría a la pedagogía teatral para saber que tanto se puede involucrar en los aspectos inconscientes, así mismo, de ser esto falso proponer otra pedagogía hacia lo corporal o vocal.

La pedagogía es la más afectada por las confusiones teórico-prácticas del teatro, en las que las nuevas teatralidades se confrontan ideológicamente con lo antes propuesto por el teatro. Pues al haber está controversia solamente nos queda "creer" en lo que propone Stanislavski, en los nuevos teóricos o las nuevas teatralidades, es necesario comprobar la teoría y los dichos por los docentes. Por lo tanto, la propuesta del investigador es hacer un Laboratorio actoral que compruebe las posibilidades que tiene el ser del actor para desempeñar su oficio por medio de la técnica teatral, en los aspectos inconscientes.

#### 4.1 Diseño de laboratorio

Este laboratorio podría ser con dos tipos de integrantes: docentes de actuación y actores profesionales. El primero se plantea como el menos efectivo debido a la dificultad para encontrar a los entrevistados, además de ideas, conceptos y estilos ya formados, esto pondría en duda que tanto el participante esté dispuesto a experimentar lo que no concuerde a sus ideas. La segunda opción es formar un grupo de actores profesionales que hayan pasado por un proceso pedagógico, eso quiere decir que pudieran ser de las dos Universidades, que tuvieras la habilidad actoral para poder indagar en la técnica de actuación, debido a que un recién estudiante no tiene la práctica ni la habilidad física, emocional y e intelectual para afrontar esta tarea, razón por la que nos inclinamos por esta última.

El proceso se hará por invitación en los grupos de sexto y octavo semestre, así como a los egresados de las dos universidades que cumplan con las habilidades, destreza emocional, formación pedagógica, entrenamiento físico y conocimiento teórico.

Se realizaron planeaciones basadas en las conclusiones de las entrevistas con los docentes, así como de la teoría del sistema de Stanislavski, principalmente, apoyado de la teoría de Michael Chejov y Lee Strasberg. Así mismo para tener mayor fundamento en ejercicios escénicos se tomará como ejemplo tres libros pedagógicos; *Cada quien su método* de Enrique Pineda, Taller de actuación de Francisco Breverido Duhalt y *Manual y método sencillo de actuación* de Carmen Montejo, siendo un ejemplo de la teoría y la práctica de los procesos pedagógicos del actor. Los temas de debate a explorar y comprobar son: uno *El trabajo del actor sobre sí mismo*, dos *La construcción de personaje*, tres *El fenómeno de la irradiación*. Pero el integrante no sabrá cuales son los temas abordados, autor o teoría para evitar prejuicios. A continuación, se explican los problemas que engloban estos tres elementos:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Cuadro 4. Los temas de debate a explorar y comprobar

Elemento	Especificación de las controversias	Teoría en que se basa la
		exploración
El trabajo	• El uso de la voluntad para	Sistema Stanislavski,
del actor	influir en las emociones, las	teoría Chejov, apoyado del
sobre sí	posibilidades de la técnica de	artículo: Organicidad y
mismo	actuación.	codificación en la
		formación y
		entrenamiento del actor
		en el siglo XXI. Aportes de
		la neurobiología del Dr.
		Juan Carlos Catalano
		(2003).
La	• Las posibilidades de actuar	Sistema Stanislavski,
construcción	co <mark>mo persona, intérp</mark> rete y	teoría Chejov y apoyado
de personaje	p <mark>ersonaje.</mark>	del artículo: Arte y oficio
		del acto de Santiago
		Trancón (1999).
El fenómeno	• Observar y registrar las	Teoría Chejov, Sistema
de la	posibilidades de este	Stanislavski.
irradiación	fenómeno, así como la	
	recepción del espectador.	

Cabe mencionar que en el caso de *El actor sobre sí mismo*, no se abordará su sentido ético debido a que se llegó a una conclusión anteriormente, donde los excesos en la "mezcla del teatro con la vida cotidiana" ocasionó aberraciones y daños a la salud del actor, por ello, aprendiendo de este dato histórico este tema de abordará de manera profesional, ética y rigor académico, no traspasando los excesos de la vida personal, sino que viendo este arte como un oficio artístico y no como una secta o una religión como anteriormente pasó. Así mismo la discusión entre

cuerpo y psique quedó cerrada, siendo este un tema de calidad actoral más que una "separación" por ello estos temas no se abordarán en el laboratorio.

La metodología se realizará por medio de bitácoras de los integrantes y del investigador en la que se podrá contrastar lo experimentado por el participante y lo observado por sus colegas e investigador, al final se vaciaran las conclusiones de las controversias.

#### 4.2 Aplicación del laboratorio

Las entrevistas y casting se realizaron el mes de marzo 2020, el taller en un principio se estimó durará de marzo a abril del mismo año, pero debido a la contingencia del Covid-19 no fue posible desarrollarlo en su totalidad, por lo que el proceso se vio suspendido; sin embargo, detallaremos lo observado durante la implementación.

En la primera etapa se realizará una entrevista y un ejercicio práctico por parte del integrante, con la finalidad de medir su conocimiento teórico con la entrevista y habilidad practica con el ejercicio, mencionado ejercicio constaba de una escena en la que el participante generar una emoción partiendo de cualquier técnica o estilo. La entrevista duró alrededor de media hora minutos, así como el ejercicio escénico alrededor de 10 minutos, las preguntas las realizaron profesionales en el tema teatral como el maestro Sergio Alfonso Alonso, el Dr. Carlos Adrián Padilla, la actriz Andrea Ulloa (egresada de la UA) y el presente maestrante. Las participantes fueron en su totalidad mujeres, cuatro egresadas de la UAA, y una estudiante de la UA.

Durante el ejercicio se observó que todas las participantes pudieron sugestionar la emoción, cabe destacar, que no todas usaron el mismo estilo, tres integrantes de la UAA tuvieron un estilo vivencial, mientras que las últimas dos fue por medio del teatro físico. Sin embargo, el primer grupo pudo llegar a una emoción intensa.

En el trascurso de la entrevista, cuando se les pregunto qué recursos o técnica usaron para poder generar la emoción tuvimos una aportación sobresaliente. Tres participantes del grupo vivencial usaron su *historia de vida* como una herramienta para generar emociones, mientras que la última de este grupo mencionó que uso la imaginación para ponerse en situación usando el mágico sí,

profundizando en su respuesta se le pregunto por qué no usaba su historia personal, a lo que ella respondió que era dañino para ella y durante la carrera nunca pudo lograrlo, puesto que al hacerlo se "bloqueaba" y le era imposible actuar. Las dos integrantes del grupo de teatro físico coincidieron en que se les dificultaba poder generar la emoción, por lo que a veces sucedía y a veces no.

Durante las primeras sesiones las participantes coincidieron en que ninguna de ellas sabía que era el *método de las acciones físicas* a pesar de a veces decir usarlo o haberlo visto en la carrera, también enfatizaron en la carencia de la conceptualización de lo enseñado durante su carrera, debido a que habían visto técnicas, métodos o herramientas actorales que no sabían nombrar. Las primeras sesiones estaban dedicas a la teoría y explicación del taller, fue en esta etapa donde la contingencia del COVID-19 se presentó y fue imposible continuar debido a la naturaleza práctica del taller.

#### V. Conclusiones generales

Podemos dividir las conclusiones en cuatro partes elementos; el primero, pedagogía teatral. En segundo, la relación entre técnica y las posibilidades del cuerpo (Voz, cuerpo y emoción). En tercero, el choque teórico práctico de las reglas de los estilos vanguardistas con las técnicas de actuación. El cuarto, los fenómenos de la técnica actoral en controversia. Esto nos puede dar un panorama completo de las controversias teórico-prácticas del teatro en Aguascalientes, sin embargo, debido a la contingencia del Covid-19 no se pudo proseguir con la comprobación práctica por medio del laboratorio; a pesar de esto se ofrece una reflexión sobre los temas que quedaron abiertos y los que con base a las entrevistas y teoría se puede hacer afirmaciones. A continuación, las conclusiones.

#### 5.1 Pedagogía teatral

La pedagogía actoral está ligada con la enseñanza de las técnicas de actuación, en su evolución han pasado desde el trabajo con la voz, el trabajo con el cuerpo y han llegado hasta el trabajo con la psique donde el inconsciente entra en juego, por ello, es necesario que el actor en formación conozca lo más posible de todas las técnicas, metodologías y sistemas de actuación, no como una técnica única puesto que como he mencionado anteriormente las técnicas surgen de los fenómenos que se suscitan en la escena y el trabajo del actor: posibilidades que tiene el cuerpo. Por ello

resultaría inútil estudiar una como ley siendo que lo que hay que estudiar son los fenómenos y las capacidades del cuerpo, pues como lo menciona Acevedo, también la emoción se entrena. La exploración de estas posibilidades emocionales abriría nuevos senderos hacia la evolución de la técnica y por lo tanto a la enseñanza, siendo esta la involucrada con el inconsciente y aparece como un enigma en varias etapas de la historia como un atributo divino, capacidades especiales con las que nace la persona o talento. Cabe destacar que tomando la opinión de los docentes no se puede concebir la pedagogía actoral sin técnica.

Los procesos en la Universidad pueden llegar a ser complejos para el alumno debido a la naturaleza del arte teatral donde su persona es expuesta y explorada, esto en lagunas ocasiones puede chocar moral, social o personalmente, a pesar de haber debate es una realidad que viven los estudiantes de actuación, más en procesos tan fuertes como la llamada "desestructuración" o "desinhibición" temas en los que se puede debatir y cuestionar su práctica.

El trabajo del actor sobre sí mismo es un proceso necesario para la formación del actor. A diferencia de otras profesiones el actor tiene por necesidad auto-conocerse y trabajar con sus emociones, recuerdos, estados anímicos, es decir el aspecto psicológico en el trabajo es fundamental, hay que destacar este hecho debido a que no muchas veces se visibiliza el hecho de que la vida personal del actor va implícita en su profesión, siendo esta la materia prima del trabajo emocional. Siempre hay un trabajo del actor sobre sí mismo, puesto que él es la herramienta para llevar acabo el teatro, el grado de profundidad es predilección del ejecutante y es siempre una decisión personal. Qué tanto mezcla su vida personal con el teatro, puede variar desde un trabajo superficial o profundo sobre sí mismo, que no significa que sea negativo o positivo, sino depende si eso le sirve para representar las obras en las que transite.

Existen problemáticas artísticas y socioculturales en el teatro, por un lado, podemos reflexionar sobre las exigencias artísticas del teatro actual, sin embargo, esas exigencias artísticas pueden o no coincidir con las demandas sociales y culturales, todo esto en función de la formación de los actores. Sin embargo, considero que el punto de unión entre estos dos aspectos es el campo laboral del actor, actualmente casi nulo. Sería necesario realizar una investigación más a fondo

## resis tesis tesis tesis tesis

sobre los campos de trabajo que tiene el egresado de actuación, así como la justificación de las universidades hacia este tema, pues resulta extraño porque existen tantas personas interesados en estudiar actuación y no existe un público teatral. Tendría que ver con un tema sociocultural o de calidad artística. Así mismo, considero que, como menciona Alonso, el contexto de Aguascalientes exige que el actor tenga más herramientas para poder generar espectáculos por cuenta propia que ser un solamente intérprete, y para ello, necesita saber dirección y dramaturgia, así como pedagogía actoral, puesto que también la enseñanza artística es un campo de trabajo para los egresados. El enfoque de formar solamente un intérprete serviría para la capital mexicana, pero no para Aguascalientes. También es necesario generar un público ofreciéndoles un tipo de teatro o proyecto que sea de su interés, y no del interés meramente del artista, puesto que el teatro no puede ser un arte de minorías sino es un arte de masas y sin público no puede existir el teatro.

En cuanto a lo que corre<mark>sponde</mark> a los procesos de formación del actor en Aguascalientes, queda muy claro que en las dos Universidades se tienen sus bases en el sistema Stanislavski. Cuando le pregunté a Ceballos la razón por la cual en la mayoría de las escuelas aparece Stanislavski como una de las bases fundamentales de la enseñanza de la actuación, él respondió "porque no tenemos nada más para la formación pedagógica"; esto se debe a que, a pesar de haber muchísimas otras propuestas recientes, todas ellas están fundamentadas a partir de los descubrimientos que hizo Stanislavski; aun así, comprobar esta afirmación sería otro tema de investigación. Es por esta razón que es necesario profundizar en los fenómenos y posibilidades del ser del actor para poder generar avances prácticos y pedagógicos en la disciplina actoral. En esta tesis lo realizamos en un pequeño campo en la enseñanza superior en Aguascalientes. Estas bases vivenciales también las podemos observar con la pedagogía que utilizan los maestros puesto que aparece en varias ocasiones el trabajo del actor sobre sí mismo, seguido de ética y disciplina. Es necesario crear nuevas propuestas para la formación de actores de manera profesional que involucre todo el ser del actor (cuerpo, mente, psique, emociones, pensamiento), crear pedagogías teatrales que sumen al proceso del arte escénico, pero para ello, es necesario resolver el tema que gira al uso del inconsciente del actor.

ESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## PESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

#### 5.2 Separación entre cuerpo y mente

La idea de que la separación entre cuerpo, mente y emoción existe, es falsa: no es posible separa la integridad del cuerpo humano. Sin embargo, el entrenamiento de alguno de estos elementos es en lo que radica los estilos y especialidades en el teatro, pero las nuevas exigencias del teatro requieren de un actor que pueda interpretar diferentes estilos y géneros no solamente realismo, o teatro físico, o circo, etc. El actor contemporáneo debe tener la habilidad y el manejo de diversas herramientas vocales, corporales y emocionales, siendo esta última el tema central de controversia. Dentro de este entrenamiento las emociones son las menos entrenadas, al no haber tantas fuentes que sustenten este trabajo, salvo: el Sistema de Stanislavski y el Método de Strasberg propuestas que nacieron a la par y a raíz de los descubrimientos de Stanislavski, por esta razón es que mencionado sistema es obligatorio para el tema de las emociones. Lamentablemente existe una negación al sistema en este aspecto bloqueando la posibilidad de nuevas propuestas que aborden el inconsciente.

Podemos dar por cerrada la discusión de Diderot, aunque teóricos como David Mamet planten que no es necesario que el actor sienta lo que hace en escena, o las nuevas teatralida<mark>des propongan un</mark> teatro-danza, en lo que respecta a Aguascalientes está discusión está superada, en la técnica de actuación no existe una separación entre cuerpo y psique. Sin embargo, hay que dejar claro que esto aplica meramente en el teatro, puesto que en otras disciplinas como la danza puede o no el bailarín generar una emoción en escena, pues la destreza corporal se le da una mayor importancia. Esta es una de las diferencias entre el teatro y la danza, incluso del teatro físico; el actor interpreta escenas, construye circunstancias ficticias, maneja emociones y las expresa por medio del cuerpo; tiene la capacidad de comportarse de diversas formas. En cuanto al aspecto de la calidad, un buen actor tiene la capacidad de conmover al público, independientemente si él siente la escena o no, el punto está en que el público crea y se conmueva de lo que sucede en la escena, independientemente de cualquier género, estilo o técnica de actuación, puesto que este aspecto al que se refiere Torres como "no me provoca nada" tendrá que ver más con la falta de herramientas de interpretación por parte del ejecutante que con una separación del cuerpo y psique.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

#### 5.3 Nuevas teatralidades

Las vanguardias planten sus propias reglas en algunos casos rechazan lo anterior y se proclaman como portadoras de lo "nuevo" donde el actor deja de ser el centro de la escena, esto ocasiona que no sea indispensable la técnica actoral, llevándonos a un teatro de concepto. Esto lo podemos observar con Viveros que le da más peso al mensaje político que a la actualidad, rechazando las técnicas como algo fundamental. Esto abona a la confusión entre estilo y técnica.

Las nuevas teatralidades en algunos casos intentan "deconstruir" las formas hechas anteriormente representan más incertidumbres acerca de la formación del actor, pues niegan todo lo anterior tal vez con la finalidad de buscar nuevas formas de hacer teatro, pero bien pudieran confluir sin implantarse como la "nueva verdad". Pues en vez de acumular el conocimiento intenta empezar de nuevo desde cero, nos hace pensar ¿Qué sentido tiene formar actores si las nuevas teatralidades no ven al actor como el centro de la escena? ¿No sería mejor hacer una escuela de directores escénicos? ¿Acaso pueden escapar de los fenómenos que se suscitan en el escenario? Considero que el teatro con sus nuevas teatralidades existe una tendencia social en muchos casos mucho mayor que la artística, esto nos haría preguntarnos que: el teatro al convierte en una herramienta social ¿Qué tanto se aleja de su función artística? Considero que este es el factor que provoca alejarse de las técnicas teatrales, personajes, estructura, etc. Puesto que las nuevas teatralidades están bajo otra perspectiva que muchas veces no es la artística o no la que tiene más "peso". Entender que las nuevas teatralidades son un estilo más que se pudieran abordar con una o diversas técnicas, esto es fundamental para evitar confusión entre técnica, estilo y géneros. Así mismo, en lo que a la formación artística corresponde las técnicas son fundamentales, en especial la que obrada la cuestión emocional.

#### 5.4 Fenómenos en controversia

En cuanto a la construcción de personaje Diderot lo entiende como una convención que con ayuda del físico, personalidad y cultura del actor se representa, mientras que para Stanislavski es una "transformación". Ante las nuevas teatralidades como el biodrama, el teatro documento y el posdrama que en algunos casos intentan imponer sus reglas negando las anteriores, como menciona Torres, reglas que

provienen de conceptos e ideologías, en cambio, en el caso de las técnicas de actuación se basan en las posibilidades del cuerpo humano y fenómenos que claramente tienen una evolución. También existen teóricos que niegan la existencia del personaje como Strasberg donde el actor no se modifica para crear un personaje si no que trabaja con su personalidad, o David Mamet que tacha de "Charlatana" la construcción de personaje. Nos encontramos con un choque de ideas y conceptos que confunde al actor en su formación y en su práctica, si reflexionamos en torno a esta problemática no podríamos afirmar una verdad como absoluta, sino entender las propuestas, estilos y teatralidades que existen, en cuanto al trabajo del actor podemos generar la hipótesis o propuesta a comprobar, la posibilidad de que el actor pueda construir el personaje de diversas formas, es decir, que el actor aprenda a construir un personaje en la representación, sobre sí mismo y modificarse para construir un personaje, sin embargo, considero que durante décadas el manejo de las emociones y la construcción "viva" del personaje ha sido tema de debate y lo sigue siendo. No existe una única manera de construir el personaje, la transformación de la que Stanislavski habla es un fenómeno que sucede en el trabajo actoral, y ha sucedido desde el origen del teatro, sin embargo, no es una regla que el actor tenga que buscar este camino. Pero de igual manera, considero erróneo negar la psicología profunda en el personaje, o el "sentir" el mismo, siendo este el límite de la técnica. La controversia se encuentra en el control de este estado psicológico y la necesidad del trabajo emocional del actor. Hay que recordar que este es un oficio, los actores a lo largo del tiempo han buscado recursos para lograr una interpretación sobresaliente, desde provocar el cansancio, las vías psicológicas y hasta el esoterismo, pero, hay que destacar que el trabajo de la actuación se ha apoyado en esto recursos debido a los fenómenos que pasan en el actor durante la representación, y es en este tiempo que ante la falta de conceptos psicológicos y energéticos el actor tiene que buscar apoyarse en los que está más allá de lo ahora explicable para darle nombre a sus experiencias; llamarlo espiritual por ejemplo. Puesto que no existe mucha información que nos hablé sobre el control de las emociones, el uso de la bioenergía, las posibilidades de la concentración en la práctica teatral nos quedan solamente los aportes de Stanislavski, sería necesario sustentar de manera científica esto dichos que han creado toda una controversia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Otra problemática en el teatro es que por falta de investigación formal el actor tiene que valerse de conceptos que no están aceptados y comprobados por la ciencia, que sin embargo no podemos negar que existen y que el actor los practica, son esto los límites de la teoría y la técnica del actor. Saura reflexiona acerca del problema del actor para desempeñar su arte, hace una analogía entre las herramientas con las que cuenta un músico para llevar acabo su oficio, así lo menciona:

Casi todas las artes cuentan con el manejo de una herramienta cuyo aprendizaje separa al artista del común de los mortales, le transforma en un privilegiado, en poseedor de una técnica aprendida con esfuerzo durante años, algo que le hace digno de respeto y admiración, pues no todos están dotados para aprender el manejo de tan compleja herramienta. En el arte del actor tal herramienta no existe, o, mejor dicho, es la más inmaterial, rebelde y caprichosa que existe: los sentimientos humanos. El actor no cuenta con algo tan preciso como un piano de cola ni tan obediente como un pincel. La herramienta del actor es él mismo o, mejor dicho, la parte de él mismo que no se ve: el espíritu. Se trata de una herramienta que a menudo se resiste a ser controlada y cuando el control se consigue, puede perderse con extraordinaria facilidad. (2001, p. 37).

Este es el gran problema para explicar el arte del actor y su relación con conceptos como "energía" o "espíritu" puesto que a diferencia del psicólogo el actor experimenta lo que teoriza en el mismo, explora, encuentra límites y se involucra con su subconsciente en la práctica, pero al no haber conceptos suficientes el actor solamente puede llamar a estos fenómenos "transformación", "energía" o "espíritu". Es posible que la psicología no haya alcanzado a explicar lo que el actor experimenta en el teatro. Claro que todo esto desconocido y no comprobado formalmente da como primera respuesta el miedo y la incredibilidad puesto que quien no logra experimentarlo lo llama "Falsedad". Este arte misterioso hasta la fecha hace creer que el actor es un ser dotado de naturaleza especial, esto hasta ahora no se puede afirmar o rechazar.

El fenómeno de la irradiación es entendido de diversas maneras por los teóricos, actores y maestros de actuación. De los seis maestros entrevistados cuatro

lo adjudica al interior del actor y dos a la recepción del espectador. A pesar de Stanislavski mencionarlo en alrededor de 1930 sigue siendo un enigma que se presenta no solamente en el teatro sino en la cotidianidad, siendo el teatro una extensión de la vida cotidiana es donde logra verse con mayor facilidad. Sin embargo, es un fenómeno poco usual que requiere de una emoción intensa, este último tema es el punto donde empieza la controversia en la técnica del actor; el uso consciente de emociones sobre la escena, siendo estas de origen de inconsciente, algunos actores se involucran con su inconsciente e intentan estimularlo por medio de la técnica psicología, de ello se derivan muchas preguntas como ¿Qué tanto puede esto afectar al actor? ¿Es posible tal cosa? ¿El actor nace con esa habilidad? Lo que no podemos negar es que hablar de actuación es hablar de emociones. La irradiación sería el grado intenso de esta emoción, sin embargo, Chejov menciona que no solamente es posible irradiar emoción sino cualquier calidad; pensamiento, emoción o presencia del personaje, menciona que es una actividad de la "voluntad" que se proyecta de forma intensa, así mismo menciona que existen actores que poseen esta habilidad de forma natural y existe también su contrario "recepción" (2011, p.p. 57-58). Es un fenómeno no comprobado formalmente y que de alguna manera se le adjudica a lo místico, la energía o la meditación. Por otra parte, encontramos dentro del debate la idea de que puede ser una experiencia subjetiva. No existe un estudio formal para saber qué tan efectiva puede ser la "irradiación" en el espectador. Lo que podemos afirmar según las entrevistas y la intervención es que para que el actor pueda provocarla necesita de una destreza emocional, y por lo tanto un autoconocimiento e indagación profunda. Pero al haber incertidumbre acerca de la técnica de actuación, las emociones y la capacidad el actor para manipular su inconsciente, esto resulta todavía un misterio que pocas veces se observa en la escena. Habría que comprobar primero que tanto el actor puede provocarse la emoción a voluntad, para después indagar sobre este fenómeno y su recepción con el espectador.

En cuanto a la inspiración intensa o el llamado "trance" existen muchas especulaciones acerca de este tema del cual se necesita un fundamento formal, pero considero, que un elemento para entender este tema es el concepto de: bifrontalidad, un término meramente teatral que se ha registrado en esta investigación, dicho término se refiere a la capacidad del actor para "vivir dos conciencias", es decir;

entrar en aspectos inconscientes sin perder el consciente, esta capacidad es necesaria para el actor, puesto que su oficio requiere del uso de varios factores, emotivos, cognitivos, motrices e intelectuales. Partiendo de este principio, y como se ha mencionado con anterioridad mucho de la actividad del actor depende de aspectos inconscientes, de la que podemos organizar de menor a mayor grado siendo este fenómeno de los más altos. Al estar en conflicto el uso inconsciente a voluntad en la técnica del actor este fenómeno como el de la irradiación aún son inexplicables. Esperemos que esta investigación abra paso a nuevas experimentaciones en torno a los límites psicológicos de la técnica de actuación, puesto que la historia de la humanidad nos ha enseñado que cuando creemos haber encontrado los confines, llegan nuevos descubrimientos que revolucionan y nos hacen tener nuevas preguntas y nuevos senderos.



#### Bibliografía

- Aristóteles. (2003). Poética. Buenos aires, Argentina: Editorial Losada, S. A.
- Barba et al. (2003). El teatro frente al desconcierto del mundo. *Ade teatro*. N. 95, 149-156
- Cantú, M. (2014). La ciencia en Stanislavski. Una relectura desde sus influencias científicas. DF., México: Universidad Autónoma de Baja California / Paso de Gato (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica) / Escuela Superior de Artes de Yucatán.
- Capistrán, R. W. (2018). Reflexiones sobre la educación artística a nivel básico en Aguascalientes: Implicaciones para la educación superior. *Revista Electrónica Educare*, 22(2). 1-14. Recuperdo de <a href="http://dx.doi.org/10.15359/ree.22-2.19">http://dx.doi.org/10.15359/ree.22-2.19</a>
- Carballido. E. (1976). Entrevista con Seki Sano. Tramoya, abril/junio (3), 8-11.
- Catalano. J. C. (2003). Organicidad y codificación en la formación y entrenamiento del actor en el siglo XXI. Aportes de la neurobiología. *La escalera*. N. 13. 37-46.
- Ceballos. E. (1999). *Técnicas de actuación*. D.F., México: Escenología, A. C.
- Ceballos. E. (2015). Las técnicas de actuación en México. D.F. México: Escenología, A. C.
- Chejov. M. (2011). Sobre la técnica de actuación. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Diderot, Denis. (1999). *La paradoja del comediante. Ediciones elaleph.com.*\*Recuperado de: <a href="https://www.elaleph.com/libro/La-paradoja-del-comediante-de-Denis-Diderot/441/">https://www.elaleph.com/libro/La-paradoja-del-comediante-de-Denis-Diderot/441/</a>
- Galván. J. (2001). De memoria. Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Guerrero. J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Revista internacional de trabajo social y bienestar. N. 3, 237-242.*

### TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

- Jiménez, S. (1990). El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. Distrito federal, México: Grupo editorial Gaceta, S.A.
- Jodorowsky. A. (2005). *La danza de la realidad*. Ciudad de México, México: Random House Mondadori, S. A de C. V.
- Macgowan, K., y Melnitz, W. (1964). *Las edades de oro del teatro*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica S. a. de C.V.
- Marín, A. (2010). El actor naturalista: sobre Los episodios reveladores de François Delsarte. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas,* 5(2), 9-28.
- Monterroza. Á. El papel retroalimentador de la interacción con los artefactos en el desarrollo de las técnicas humanas. *Trilogía Ciencia, Tecnología y Sociedad.* 5(21), 49-65.
- Oliva. C. (1994). Pedagogía teatral: conceptos y métodos. *Artes gráficas nueva.*Cádiz, España: Universidad de Cádiz. (Única edición y sin paginado)
- Padilla. A. (2019). Historia del teatro en Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XX: rupturas, sociedad y cultura (Tesis doctoral).

  Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, México.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Buenos aires, Argentina: Editorial Paidós, SAICE.
- Rocamora, N. (2015). La super-estrategia de Stanislavski: motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo. (Tesis de doctorado). Universidad de Granada, Granada, España. Recuperado de: <a href="https://digibug.ugr.es/handle/10481/43554">https://digibug.ugr.es/handle/10481/43554</a>
- Ruelas. E. (2012). Historia del Arte Escénico. D.F. México: Escenología, A. C.
- Ruelas. E. (2018). Historia del Arte Escénico vol II. D.F. México: Escenología, A. C.
- Saura, J. (2006). *Actores y actuación, vol. I.* Madrid, España: Editorial Fundamentos Caracas.

### TESIS

### TESIS TESIS TESIS TESIS

- Stanislavski. C. (1985). *La construcción de personaje*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.
- Stanislavski. C. (1988). *Un actor se prepara*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Diana S.A. Y Javier Vergara Editor S.A.
- Stanislavski. C. (1993). *Mi vida en el arte*. Buenos aires, Argentina: Editorial Quetzal S.A.
- Stanislavski. C. (1994). *Ética y disciplina*. Distrito Federal, México: Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- Stanislavski. K. (2010). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona, España: Alba Editorial.

Vega. L. (2001). Lo fingido verdadero. Ade teatro. N. 87, 103-139.

#### **Entrevistas**

Edgar Ceballos 18 de enero de 2020

Daniel Viveros 16 de diciembre 2019

Juan Pablo Acevedo 16 de diciembre 2019

Mariana Torres 12 enero de 2020

Martín Layune 10 de diciembre 2019

Sandra Rosales 12 enero del 2020

Sergio Alfonso Alonso 16 de diciembre