

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

PRISCILA ANAYA IMAZ

Sobre la formación del artista escénico en México- reflexión de una artista pedagoga en diálogo con la vertical del papel, propuesto por Jurij Alschitz.

CDMX 2021

PRISCILA ANAYA IMAZ

Sobre la formación del artista escénico en México- reflexión de una artista pedagoga en diálogo con la vertical del papel, propuesto por Jurij Alschitz.

Disertación presentada para la obtención del título de Maestría en Pedagogía del Teatro – Departamento de Artes Escénicas, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo, dentro del Programa MINTER CAC/ECA-CUT/UNAM. Área de concentración: Pedagogía del Teatro Orientadora: Profa. Dra. María Thaís Lima Santos

CDMX 2021

Agradecimientos:

Agradezco al programa Universidad de São Paulo, dentro del Programa MINTER CAC/EACUT/UNAM por el espacio y la oportunidad que me brindaron para desarrollarme en la rama de investigación dentro del arte teatral, especialmente agradezco a los maestros que participaron durante el proceso acompañando con su calidez y sabiduría, a todos y cada uno de ellos.

Agradezco a quienes fueron mis compañeros durante este proceso, y especialmente a Tania González quien con su guía y complicidad me permitió no dejarme caer a lo largo del desarrollo de mi disertación.

Agradezco a mi orientadora la Dra. María Thaís Lima Santos, quien con su paciente guía, escucha sensible y sabia de su danzar de la vida en su mirar, me mostró que el teatro está más allá de lo que se alcanza a ver.

Agradezco a Mario Espinosa Ricalde que me ha enseñado a observar el bosque completo y que con amor se avanza en el compromiso con el teatro y la vida. Gracias Mario por animarme e impulsarme en cada momento,

Agradezco al CUT que ha sido mi espacio de vida creativa y de crecimiento profesional y humano, así como a todos los que conforman la comunidad, y especialmente a Gema Aparicio por su apoyo.

Gracias a mis amadas maestras Emma Dib y Laura Almela, por su sabiduría y por mostrarme el camino de la pedagogía y del arte teatral tan amorosamente.

Agradezco de manera especial a mi mamá Bertha Imaz, quien ha sido el faro de luz y el abrazo permanente a lo largo de esta disertación, gracias mamá por siempre estar.

Agradezco con amor a Fernando Nava, quien con su infinita paciencia y escucha me acompañó en la cercanía y en la lejanía. Gracias bochichornio.

Agradezco a Erika Anaya que entre desvelos, comidas y acompañamiento siempre me ha animado a continuar y no caer.

Agradezco a mis hermanos Luis y Jorge que siempre están presentes en mi corazón.

Agradezco a mi papá que ya no está físicamente, pero vive en mi despertar cada mañana.

Agradezco a todos y cada uno de los que me han acompañado para lograr este paso importante que estoy dando, ya que sin su ayuda hubiera sido un camino sin alma.

Resumen

ANAYA IMAZ, Priscila. Sobre la formación del artista escénico en México- reflexión de una artista pedagoga en diálogo con la vertical del papel, propuesto por Jurij Alschitz. Disertación (maestría en Pedagogía del Teatro). Departamento de Artes Escénicas, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de Sao Paolo. Programa MINTER CAC/ECA CUT/UNAM.

Esta disertación es el resultado de un ejercicio de reflexión sobre *La vertical del papel* de Jurij Alschitz, método de auto preparación para el actor, que pretende ahondar en algunos de sus componentes. Por un lado, la investigación se desarrolla hacia el análisis de dichos ejercicios, hace una revisión del funcionamiento y las posibilidades que ofrecen al proceso creativo; en especial, a la relación actor-papel, y la necesidad que plantea de que el actor ha de trabajar con mayor persistencia y profundidad en el terreno creativo, y así asumirse plenamente como un artista. Por otro lado, la investigación busca en la historia del teatro mexicano, en sus movimientos y demás manifestaciones aisladas, los orígenes del Centro Universitario de Teatro, una escuela que se caracteriza por sus constantes actualizaciones y su carácter experimental. Este trabajo busca ser una primera aproximación al valioso trabajo de Alschitz, para los artistas docentes de teatro.

Palabras clave: auto preparación, deconstrucción, energía creativa, experimentación.

Resumo

ANAYA IMAZ, Priscila. Sobre a formação de um artista cênico no México - reflexão de um artista pedagógico em diálogo com a vertical do papel, proposta por Jurij Alschitz. Dissertação (mestrado em Pedagogia Teatral). Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Programa MINTER CAC/ECA CUT/UNAM.

Esta dissertação é o resultado de um exercício de reflexão sobre *A vertical do papel* de Jurij Alschitz, método de autopreparação para o ator, que visa aprofundar alguns de seus componentes. Por um lado, a pesquisa se desenvolve no sentido da análise desses exercícios, faz uma revisão do funcionamento e as possibilidades que oferecem ao processo criativo; em especial, à relação ator-papel, e à necessidade que ele gera de que o ator trabalhe com maior persistência e profundidade no campo criativo e, assim, assumo-se plenamente como artista. Por outro lado, a pesquisa busca na história do teatro mexicano, em sus movimentos e outras manifestações isoladas, as origens do Centro Universitário de Teatro, uma escola caracterizada por suas constantes atualizações e o seu caráter experimental. Este trabalho pretende ser uma primeira abordagem à valiosa obra de Alschitz, para os artistas do ensino de teatro.

Palavras – chave: autopreparação, desconstrução, energia criativa, experimentação.

Abstract

ANAYA IMAZ, Priscila. About the training of the scenic artist in México- An artist pedagogue thought on an ongoing dialogue with Jurij Alschitz's proposed *Vertical of the Role*. Dissertation (Masters in Theater Pedagogy.) Department of Performing Arts, School of Communications and Arts, Sao Paulo University. MINTER CAC/ECA CUT/UNAM Program.

This dissertation is the culmination of the study of *Vertical of the Role, a method for the actor's self-preparation*, by Jurij Alschitz, in which we aim to expand on some of its components. On the one hand, our research analyzes the exercises contained in this book by reviewing how they work and the ways in which they open different possible approaches to the acting creative process; paying particular attention to the relationship of the actor to the role, and the need for the actor to work with greater persistence and depth in the creative realm, becoming this way a complete artist. On the other hand, we explore within the history of Mexican theater – its trends and many isolated expressions – the origins of Centro Universitario de Teatro (Center for Theater at the National Autonomous University of Mexico), a school that is characterized by its continuous innovations and experimental character. This work aims to be a first look at the valuable work by Alschitz for the benefit of docents in the theater arts.

Keywords: self-preparation, deconstruction, creative energy, experimentation.

Hoja de Evaluación

Nombre: Anaya Imaz Priscila

Título: Sobre la formación del artista escénico en México- reflexión de una artista pedagoga en diálogo con la vertical del papel, propuesto por Jurij Alschitz.

Disertación presentada para la obtención del título de Maestría en Pedagogía del Teatro – Departamento de Artes Escénicas, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo, dentro del Programa MINTER CAC/ECA-CUT/UNAM.

Área de concentración: Pedagogía del Teatro

Orientadora: Profa. Dra. María Thaís Lima Santos

Aprobada en: Maestría en pedagogía del teatro _____

Banca Examinadora:

Prof. Dra. _____

Institución: _____

Juicio: _____

Profa. Dra. _____

Institución: _____

Juicio: _____

Prof. Dr. _____

Institución: _____

Juicio: _____

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPITULO 1.....	11
LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN MÉXICO, UN ACERCAMIENTO A LAS RAICES DEL TEATRO UNIVERSITARIO.	12
1.1. Antecedentes históricos y culturales.	13
1.2. Grupos y movimientos que fueron referentes directos para la formación del Centro Universitario de Teatro.....	17
CAPÍTULO 2.....	33
EL CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO DE LA UNAM – APROXIMACIÓN AL PROYECTO PEDAGÓGICO.	34
2.1. El Centro Universitario de Teatro: breve revisión del proyecto pedagógico.	35
2.2. Algunos aspectos en la formación del estudiante del Centro Universitario de Teatro (generación 1995- 1999).....	51
2.3. Formación y desarrollo como artista docente (2006-2014)	63
CAPITULO 3.....	70
APROXIMACIONES AL ALMA DEL ARTISTA-PEDAGOGO.....	71
3.1. El nuevo rostro del maestro de actuación – proyecto pedagógico intercultural.	72
3.1.2 El desarrollo de la metodología dentro del proyecto <i>El nuevo rostro del maestro de actuación fue la siguiente (apuntes y nociones de la bitácora):</i>	82
3.2. Apuntes, reflexiones y acercamientos sobre la <i>Vertical del papel</i>	93
3.3. Reflexiones acerca de <i>La vertical de papel</i> , hechas a partir del primer ejercicio, y desarrollo del segundo ejercicio	117
COCLUSIONES.....	157
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	162
BIBLIOGRAFÍA GENERAL:.....	165
REVISTAS, PERIÓDICOS Y MATERIAL AUDIOVISUAL.....	165
ANEXOS.....	167
Anexos # 1.-.....	167
Anexo # 2.....	168
Anexo #3	170
Anexo #4.....	171
Anexo #5.....	174
Anexos #6.....	175

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene su origen en el año 2006 cuando fui invitada por el maestro Antonio Crestani, quien era el director del Centro Universitario de Teatro, para ser parte del cuerpo de maestros. En aquellos años la formación como docente en el arte teatral se llevaba a cabo como parte de los usos y costumbres de una comunidad con tradiciones que son transmitidas de generación en generación. Esta fue la posibilidad y el camino que seguí en mi formación como formadora, teniendo la fortuna de ser parte y acompañar en la figura de maestra adjunta los procesos formativos en el área de actuación de las maestra y actrices Emma Dib Mercado y Laura Almela, quienes ha dedicado su vida a la escena y a la enseñanza; y más adelante acompañé al maestro Mario Espinosa, pero en figura de maestra que comparte cátedra. En cualquiera de los casos la formación como formadora se ha hecho más presente.

La inquietud por la docencia estuvo presente durante mis años de formación como actriz en el CUT, ya que por alguna razón los que conformábamos la generación 1995-1999 compartíamos la curiosidad distinguir y profundizar en los procesos creativos; quizá también el hecho de ser hijos de padres y madres que se dedicaban a la docencia nos hacía tener una inquietud por el conocimiento y los detalles que emanan de las preguntas. Durante las clases observábamos atentamente la ejecución de los ejercicios para descubrir el misterio de la actuación y nos aventurábamos a distinguir las diferencias para modificar en nuestra propia ejecución como actores/actrices. Hacíamos de las clases un laboratorio y experimentábamos una y otra vez.

El CUT ha sido mi espacio formativo tanto como actriz, así como formadora, ya que en este Centro se sigue investigando y reconociendo las bases y fundamentos del teatro, así como también se observa el devenir del teatro y su transformación, para poder articular desde una pedagogía artística, el desarrollo de propuestas que indaguen en nuevos métodos de enseñanza del arte escénico y los procesos creativos escénicos.

Si bien es cierto que en el Centro Universitario de Teatro se enseña la profesión de manera puntual y desde los fundamentos del teatro, prácticamente no existe un sistema de enseñanza para los que somos formadores y es posible que no sea la búsqueda de este trabajo el establecer o crear un sistema de enseñanza, -debido a la naturaleza de cambio que constituye el hecho escénico- pero he considerado de vital importancia el reconocer las raíces y fundamentos del

CUT para poder tener una idea del mapa que se ha de seguir. Dice mi maestra María: que si no sabes dónde estás no sabes a donde vas, y no puedes reconocer en dónde estás si no sabes de dónde vienes.

Este documento es el resultado de la suma de esfuerzos por parte de la Universidad de Sao Paulo (USP) y el Centro Universitario de Teatro, y de maestros que laboramos en una y otra Institución que se realizó este ejercicio de reflexión para generar procesos de aprendizaje para el arte teatral que sean parte de la experiencia y la práctica, que se base en el ejercicio de la reflexión como un contante diálogo.

En este documento se quiere encontrar los orígenes teóricos que han dado sustento a las formas de aprendizaje y enseñanza que existen en el CUT, para poder las líneas de investigación que se han generado en la transmisión de conocimiento; y además propone una reflexión un método de enseñanza teatral que no forma parte de la formación que hemos recibido los actores mexicanos y que apunta al desarrollo de formas de aprendizaje que abarquen también la formación de formadores.

Esta es una transformación que viene efectuándose claramente desde el año 2012 hasta el día de hoy: de Centro de Extensión a Escuela Nacional.

Como en toda transformación los cambios deben comenzar por alguna parte y en el CUT se ha dado en el cuerpo académico que es ese elemento de mediación y concatenación. La tarea es, por un lado, mantener vivos los fundamentos que han dado vida a casi 60 años de trayectoria del CUT, y por otro lado investigar y desarrollar nuevas líneas de investigación pedagógicas que hagan sentido con el devenir del teatro proyectado en las nuevas generaciones en formación. En este contexto, se dio la inmediata respuesta de la promoción de estudios de un programa de maestría en Teatro para profesores del CUT, en convenio con la Universidad de Sao Paulo, Brasil.

Este trabajo reúne tres elementos centrales: primero, un acercamiento a la historia y evolución del Centro Universitario de Teatro (CUT) como escuela de actores; en segundo lugar, *The Mexican Master Programme, The New Face of Acting Teacher*, el cual fue incluido como parte de un programa de actualización docente, coordinado por AKT_ZENT, un centro de investigación de teatro con sede en Berlín, y convocado en nuestro país por tres de las escuelas

de teatro más importantes en México, entre ellas el CUT, del cual por cierto hacemos una revisión de sus planes de estudio; por último, en tercer lugar, y como producto de un acercamiento a *La Vertical del papel*, se exponen algunos ejercicios realizados durante *The Mexican Master Programme, The New Face of Acting Teacher*, su desarrollo y el modo en el que fui relacionándome con las enseñanzas de Alschitz.

La primera parte, reúne apenas la información indispensable que nos permite darnos una idea de cómo es el teatro en México a principios del siglo XX, y comprender en qué contexto se generan las condiciones para que aparezca uno de los Centros de estudio y práctica de teatro a nivel profesional, sobre todo una escuela como el CUT, la cual obedece desde sus orígenes a necesidades pragmáticas; es decir, a diferencia de otras escuelas profesionales, el CUT nace como un espacio de extensión formativa, en el que más que *estudiar* teatro, se buscaba *hacer* teatro; y no porque en los otros espacios de formación no se hicieran ambas cosas, sino porque en el CUT predominaba la experimentación, la preocupación relacionada más con la técnica y el desarrollo del artista como una pieza en que ha de dar continuidad al devenir del arte teatral. Por ello, identificamos que no es extraño que haya elementos entre los primeros movimientos significativos de teatro en este país, que se relacionen con el CUT, tales como la interdisciplinariedad, la búsqueda, la preocupación en la técnica del uso de la voz y el entrenamiento del cuerpo, entre otros aspectos. Eso lo encontramos en *Los Ulises* y en algunos montajes que se llevaron a cabo en el marco de *Poesía en Voz alta*; miembros de este último movimiento, se convirtieron después en fundadores del CUT. Y si bien esto que surge como Centro de extensión formativa se convierte en una escuela a nivel profesional, con un programa de estudios que, desde luego, incluye materias teóricas, no por ello deja de lado su espíritu experimental. Esto es justamente lo que nos lleva a la segunda parte de este estudio, la necesidad que desde 2012 encuentra Mario Espinosa, como director del CUT, a buscar nuevas formas de hacer teatro; si bien era algo que ya antes José Ramón Enríquez había enfatizado, esa necesidad de enriquecer el área docente, es Espinosa quien por fin encuentra en AKT_ZENT, centro de investigación de teatro con sede en Berlín, un aliado que le permite dar un paso significativo.

El resultado de este encuentro fue *The Mexican Master Programme, The New Face of Acting Teacher*, en el que del lado mexicano participaron docentes de teatro del CUT, del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (perteneciente también a la UNAM) y de la Escuela

Nacional de Arte Teatral, ENAT, del Instituto Nacional de Bellas Artes. Eso que, si bien representaba un reto, porque suponía un grado más alto a nivel profesional, nos había parecido a la mayoría de los participantes algo atractivo; sin embargo, a medida que empezamos a adentrarnos en el programa, las enseñanzas de Jurij Alschitz y su *Vertical de papel*, nos condujeron por caminos insospechados, nos obligaron a ver el mundo del teatro de una manera diferente, en especial la parte creativa del actor, todo aquello que nos remite a la relación actor(artistista)-papel. En esta parte de la investigación, es importante destacar que para Alschitz, al igual que para Mario Espinosa, era fundamental que los participantes fueran, además de docentes, artistas; la experiencia era clave también. En resumidas cuentas, se trataba de seguir de algún modo la tradición del teatro desde sus orígenes, donde los más experimentados enseñaban las técnicas a los jóvenes.

En la tercera y última parte, se exponen algunos de los ejercicios que los participantes de *The Mexican Master Programme*, *The New Face of Acting Teacher*, llevamos a cabo, y que tenían como finalidad desarrollar el modo en el que Jurij Alschitz pone en práctica sus enseñanzas sobre la *Vertical del papel*; sin entrar en detalles sobre la conceptualización de los componentes, se reflexiona sobre ellos estableciendo vínculos y conexiones con otras voces para entender y lo que en la experiencia resultó ser revolucionario en mi manera de observar, escuchar y accionar como artista pedagoga los proceso artísticos pedagógicos

CAPITULO 1

**LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO EN MÉXICO, UN ACERCAMIENTO A
LAS RAICES DEL TEATRO UNIVERSITARIO.**

1.1. Antecedentes históricos y culturales.

Para iniciar este estudio, partimos de una imagen sin la cual sería difícil hablar de cualquier arte en nuestro país, pero en especial de las artes escénicas, entre ellas el teatro: El Palacio de Bellas Artes. No sólo por ser considerado el elefante blanco durante mucho tiempo, sino además por todos los factores históricos, culturales y artísticos que representa. Construido en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y originalmente mandado a hacer nada menos que por el general Porfirio Díaz, un dictador en cuyo gobierno había muy poca o ninguna conciencia del fomento a las artes; sin embargo, curiosamente, se pretendía que la Ciudad de México se proyectara como una de las grandes metrópolis europeas, como París. Por tal motivo, desde sus planos originales, el Palacio de Bellas Artes resulta una construcción desproporcionada, si se la compara con la situación por la que atravesaban las disciplinas artísticas; salvo casos excepcionales, su enseñanza y sus producciones era prácticamente nulas.

Decidimos iniciar en el porfiriato, por considerarlo un punto de partida en lo que se refiere a modernidad, pero, sobre todo, un periodo en el que México termina por definirse como una nación independiente. El cierre de este ciclo da lugar a la Revolución, y con ésta comienza lo que ahora conocemos como nacionalismo. Asimismo, es importante aclarar que los costos para la población en general fueron elevados en muchos aspectos, y que las artes permanecieron en un rezago lamentable.

Durante el porfiriato, período que duró la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910), la ideología que se mantuvo y que dio el impulso necesario para desarrollar la industria y dar espacio a la inversión de capital extranjero, estaba asentada en ideas que venían del positivismo¹. Leopoldo Zea, en su estudio sobre *El positivismo en México, nacimiento, apogeo y decadencia*, expone la ideología operante de la siguiente manera: *“Lo primero que debe hacerse es el adelanto material de un país, las libertades son inútiles en países materialmente atrasados. Cuando se logre este*

¹ **Positivismo**-La sociología de Comte partía del principio idealista de que “las ideas gobiernan el mundo”. Según Comte, la humanidad atraviesa en su desarrollo por tres estadios. Los dos primeros –el teológico y el metafísico– ya habían pasado. Desde la aparición de la doctrina de Comte comienza el tercer estadio, el superior: el científico o positivo, que se caracteriza por el florecimiento de los conocimientos positivos, afirmativos. Estimando que las relaciones capitalistas deben ser eternizadas, trataba de demostrar que el desarrollo gradual, evolutivo, es el único desarrollo “normal” y al negar el valor de las revoluciones, de los saltos en la historia, exigía la lucha resuelta contra las teorías revolucionarias.

adelanto, la libertad en sus múltiples formas se dará por añadidura, por natural evolución"². En ese mismo estudio se hace referencia a un grupo de intelectuales que apoyaba a Porfirio Díaz, y formó una escuela de pensamiento que se autodenominaba conservadores-libres, y daba a conocer sus ideas a través de un periódico llamado *La libertad*, con el lema: "Orden y progreso". Estos pensadores se consideraron como la generación que llevaría a México hacia una meta intelectual y política, y creían que esto sólo se lograría con el sacrificio de ciertas libertades, de manera temporal y en aras de establecer la dictadura que serviría, a su parecer, de maestro con mano firme. Para ellos política y educación iban juntas.

Como podemos observar, el nombre mismo de los intelectuales que apoyaban a Díaz era contradictorio, conservadores-libres; conceptos encontrados, pues uno alude a la preservación de formas y costumbres, mientras el otro suele ser la bandera de quienes buscan nuevas formas e ideologías.

En 1910 la sociedad se levantó en armas, estalló la Revolución Mexicana, y con ella terminó la presidencia de Porfirio Díaz³. Ese mismo año se inauguró la Real y Pontificia Universidad de México, institución antecesora de la Universidad Nacional Autónoma de México⁴ (UNAM). Este movimiento trajo cambios notables pues, por ejemplo, Justo Sierra⁵, quien antes había sido uno de los intelectuales del movimiento de los conservadores-libres, planteó después el proyecto para crear la Universidad Nacional de México.

² **El positivismo en México:** nacimiento, apogeo y decadencia. México. Fondo de Cultura Económica. 1990.

³ **Díaz, Porfirio:** fue el presidente mexicano de mayor duración en el poder. Nació en Oaxaca de Juárez en 1830. Ejerció la presidencia de manera interina en tres ocasiones y luego de manera fija desde 1884 hasta 1911. Redujo las instituciones políticas, persiguió a la prensa, sometió al Congreso y eliminó a sus adversarios políticos. Mantuvo el orden a través de la represión y la fuerza. Fue un régimen de horror dictatorial que, además, abrió una brecha profunda entre pobres y ricos.

⁴ **Universidad Nacional Autónoma de México-** En 1910 el mes de abril, Justo Sierra presentó, primero, la Ley Constitutiva de la Escuela Nacional de Altos Estudios, que formaría parte de la Universidad; después, el día 26 del mismo mes, el proyecto para la fundación de la Universidad Nacional. La nueva institución estaría constituida por las escuelas Nacional Preparatoria, de Jurisprudencia, de Medicina, de Ingenieros, de Bellas Artes en lo concerniente a la enseñanza de la arquitectura y de Altos Estudios. Por fin, después de aprobado el proyecto, el 22 de septiembre tuvo lugar la inauguración solemne de la Universidad Nacional de México. Fueron "madrinas" de la nueva universidad mexicana las de Salamanca, París y Berkeley.

⁵ **Sierra, Justo:** Campeche, 1848 - Madrid, 1912) Escritor y político mexicano, uno de los forjadores del México moderno. Abogado y periodista liberal, luchó al lado de Benito Juárez; con posterioridad adoptó posiciones conservadoras y, durante el porfiriato, fue subsecretario de Instrucción Pública. Apoyó después a Madero, fundó la Universidad Nacional de México (1910) y representó a su país en España (1911-1912).

La Revolución logró cambios en la relación sociedad-estado, pues la presencia con acciones desde los distintos sectores, puso en marcha la aparente inmovilidad de los esquemas de la dictadura del porfiriato. La cultura y el arte no fueron la excepción; para explicar este fenómeno, es pertinente aludir al corrido⁶ como una forma de expresión, ya que éste representa la síntesis de un fenómeno histórico-social, literario y musical.

En el corrido convergen diversos factores que, en conjunto, nos permiten verlo como un producto del mestizaje⁷ que surge durante la Revolución mexicana; es decir, una mezcla que unía la música de guitarra española con historias del pueblo, predominantemente indígena.

En El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario, el escritor Mario Colín expresa: “es un producto netamente mestizo, ya que [...] [los] indígenas no lo cantan; [...] tampoco lo cantan los españoles; por eso tenemos la certeza que es un producto auténticamente mestizo, [pues] hace su aparición en el momento en el que el pueblo que lo crea lucha por su independencia y lo necesita como instrumento de expresión y combate” (LIRA.,2013:33)⁸.

El corrido fue un medio de información con un sistema de valores que eran el reflejo y reproducción de códigos locales y regionales, transmitidos a través de la música y la voz.

La narrativa que el corrido sembró durante la revolución se expande y encuentra una vía de expresión en la literatura, tanto en el cuento como en la novela, a través de las diversas voces que para los años 20 se pronunciaban. La pintura se convirtió también en parte de los andares revolucionarios y su percepción fue evolucionando hacia el registro de detalles de la transformación de un pueblo, tales como escenas de batalla, y de hombres y mujeres luchando por la libertad. En este contexto, el teatro ya era parte de la sociedad desde antes de la revolución; había teatro de carpa, jacalones, teatro de revista, zarzuela, teatro obrero; todos, cada

⁶ **El corrido mexicano**-al ser un medio de expresión de la tradición oral, se concibe como algo complejo y multiforme. “Complejo” por su dinámica y volatilidad, al transmitirse de memoria y de forma cantada, aspectos que lo convierten en algo cambiante y adaptable a diferentes contextos y circunstancias. “Multiforme” en la medida en la que alrededor de él se aglutina una serie de elementos que responden a diferentes mensajes, posturas, modos musicales y regionales específicos, los cuales van particularizando al fenómeno en cada región de análisis. No obstante, como punto de partida, algunos estudiosos de los corridos han planteado un concepto global que integra sus variantes en una sola manifestación.

⁷ La idea de **mestizaje**, así como su uso, sugiere un corte temporal porque se asume como un acontecimiento de cruce biológico al que luego se le reconocerá su contenido cultural, el que tuvo su origen con la inauguración del Nuevo Mundo. Siendo así, se ha pretendido hacer ver que el mestizaje fue propicio en una porción territorial excepcional dentro del sistema mundo capitalista. Con sólo mirar la historia humana desde los tiempos greco-romanos, al menos, veremos que el mestizaje ha sido y es una forma muy natural de asociación entre los seres humanos. Sólo que en nuestra realidad su uso tuvo un fuerte carácter negativo.

⁸ **El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario**, Contribuciones desde Coatepec, núm. 24, enero-junio, 2013, pp. 29-43 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México.

uno en su espacio, tenían un valor significativo para el pueblo y para el estado. Por un lado, la clase obrera y campesina, que era aproximadamente el 51 % de la población y que trabajaba cerca de 14 horas al día, buscaba un momento de alegría y desparpajo para mitigar el cansancio, el hambre y las frustraciones; esto lo encontraba en los jacalones, las carpas, las tandas y el teatro de títeres. De manera simultánea, los obreros comenzaron a tener reuniones para movilizarse hacia la revolución y éstas eran llevadas a cabo en los teatros, donde terminaban socializando y llevando a cabo pequeñas representaciones, con el fin de concientizar a los mismos compañeros sobre el tema de la lucha por la libertad y la equidad sociales. Por otro lado, al estado le convenía tener controlado al pueblo, por lo que brindaba apoyo para cierto tipo de obras que sólo buscaban divertimento. La comedia mexicana tuvo importancia para la sociedad, con repertorios de contenidos de una absoluta libertad creativa y que estructuralmente estaban vinculados al movimiento de las ciudades, porque los escritores de las obras eran periodistas. El teatro del pueblo era de variedad; en cambio, el teatro de arte se exhibía en lugares especiales y, por lo general, era representado por compañías venidas del extranjero, así que las funciones eran pocas y el costo del boleto era accesible sólo para las clases media y alta.

1.2. Grupos y movimientos que fueron referentes directos para la formación del Centro Universitario de Teatro.

Fue hasta muy entrado el siglo XX cuando en nuestro país las artes comenzaron a formar un perfil propiamente dicho, ya influenciado directamente no sólo por la presencia de conceptos que habían permanecido vigentes en Europa, y de manera especial en España, sino también por la fuerte presencia de líneas estéticas y valores que imperaban en estas tierras desde antes incluso de la Conquista.

En 1927 apareció el *Teatro de Ulises*. Su nombre nos hace pensar en ese héroe de la mitología griega que se encuentra en la proximidad de los límites, por ser el último; se dice que después de él comienza la vida sin héroes, donde las historias no ocurren, ya sólo son contadas; Ulises es el héroe con el mayor número de historias en su haber, el guerrero que iba más allá de la batalla. “*Ulises, el maestro de la palabra, fue el último en hacer pensar que no todo es palabra, no mientras faltaba su presa reluciente de historias*” (CALASSO.,1988:3014)⁹. Por ello, *El teatro de Ulises* surge como una especie de navío que atraviesa el océano desde la Grecia antigua.

Los Ulises fue un grupo de artistas, cuyos miembros se habían forjado en el extranjero, algunos porque habían nacido allá, y otros porque se habían ido a estudiar; eran poetas, literatos y artistas plásticos que se encontraban indagando sobre nuevos materiales y buscando reconocer lo que impulsaría su vida artística, la vena que los podía conectar con ellos mismos desde su propio cuerpo. Era una indagación del ser en nuevas formas de expresión, a través de lo visual y con la inquietud de experimentar el expresionismo. Entre ellos estaban: Juan Soriano¹⁰, Leonora Carrington¹¹, Remedios Varo¹², Vicente Rojo¹³, Benito Messeguer¹⁴, Vlady¹⁵ y, posteriormente,

⁹ Calasso Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Compactos Anagrama, Milán 1988 (p314)

¹⁰ Soriano, Juan: Juan Francisco Rodríguez Montoya, pintor y escultor mexicano (nacido el 18 de agosto de 1920, Guadalajara, México. Murió el 10 de febrero de 2006 en la Ciudad de México, México), fue un exponente del movimiento cultural de la Escuela Mexicana, que floreció después del derrocamiento en 1910 del dictador mexicano Porfirio Díaz y se basó en el expresionismo. Soriano era conocido principalmente por sus autorretratos y retratos, en particular una serie de Lupe Marín, la primera esposa de Diego Rivera. Más tarde, Soriano cambió a la escultura, y sus enormes palomas y lunas de bronce adornaban varias plazas en México.

¹¹ Carrington, Leonora: nació en Lancashire, Reino Unido, un 6 de abril del año 1917, expulsada de más de dos escuelas, indomable, con ideas alejadas a su realidad. A los 21 años decide ingresar a la academia de arte Ozenfant en Londres, sin embargo, será Max Ernst, artista plástico alemán quien la introduzca al surrealismo y al mundo de Bretón, Picasso, Dalí, Joan Miró, entre otros. En 1938, Leonora escribió una obra de cuentos llamada *La casa del miedo* y participó junto con Max en la exposición *Internacional de Surrealismo en París y Ámsterdam*.

¹² Varo, Remedios: Nacida en España, un 16 de diciembre del año 1908, Remedios, demostró tempranísimas inclinaciones por el arte. Se merece su producción escultórica absolutamente empapada de

Fiona Alexander¹⁶. Fue el espíritu renovador que traían consigo los poetas y artistas plásticos, en un principio, el que provocó la exploración de la experiencia visual hasta convertirla en una experiencia práctica.

David Olgúin, escribe en el capítulo dedicado al *Teatro de Ulises*, en el libro, *Un siglo de teatro en México*:

“Casi toda la tripulación era joven. El teatro, de manera inherente a su condición, es cuerpo y es libertad; da alas, atenta necesariamente contra el deber ser social, permite a sus tripulantes abrir los márgenes de su imaginación y de su propia moral individual, inevitablemente a contrapelo del orden colectivo. No en vano tantos jóvenes abren sus oídos a las sirenas del teatro en busca de un foro interno para expresar, entre tantas posibilidades de ser que ofrece la escena, su inconformidad” (OLGUIN, 2011:57)¹⁷

Antonieta Rivas Mercado¹⁸ fue quien convocó a los artistas plásticos y poetas que dieron cuerpo y vida a este proyecto escénico, es ella quien inyecta el entusiasmo que traía, luego de haber

surrealismo y vanguardia por donde se la aprecie. Incorporó materiales como huesos, espinas de pescados y otros tantos restos orgánicos a los que combinó con cuerdas y alambres. Ese mix tan singular dio paso a una colección ciertamente única. Rarezas irrepetibles y que por supuesto aportaron su valor a la hora de la estimación mundial de esta gran artista.

¹³**Rojo, Vicente:** Pintor, escultor y diseñador gráfico. Su obra pictórica se caracteriza, principalmente, por sus trabajos seriados." En 1949 llega a México, donde estudia pintura y tipografía. Expone por primera vez en 1958 y, desde entonces, ha mostrado su obra en numerosas exposiciones individuales y colectivas.

¹⁴**Messeguer, Benito:** nació en Mora de Ebro, Tarragona, Cataluña. Durante la Guerra Civil Española, su familia (que apoyaba a la Segunda República Española) dejó su ciudad natal para vivir en Barcelona, donde estudió pintura con Enrique Assad. En 1944, cuando tenía catorce años, la familia se mudó a México y cuando Messeguer se convirtió en adulto, obtuvo la nacionalidad mexicana. En México, amplió sus estudios artísticos en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", siendo estudiante de Diego Rivera y José Clemente Orozco quienes influyeron fuertemente en su trabajo.

¹⁵**Vlady:** *Vladimir Kibalchich Russakov (Vlady)* nació en Petrogrado (hoy San Petersburgo) el 15 de junio de 1920 y murió en Cuernavaca el 21 de julio de 2005. La madre, Liuba Russakov, procedía de una familia de judíos anarquistas emigrados a Francia y había conocido a su futuro esposo, el escritor y anarquista Victor Serge, en el barco que los llevaba a la Unión Soviética. Llegó a México en 1941. Es en nuestro país donde tuvo la oportunidad de desplegar su enorme talento, en parte gracias al apoyo de la mujer con que se casó, Isabel Díaz Fabela. Aun así, darse a conocer no le fue fácil ya que su pintura era un grito contra la ortodoxia nacional-popular en boga.

¹⁶**Alexander, Fiona:** (Inglaterra, 1948-San Luis Potosí, México, 1982) fue una artista plástica diseñadora de escenografía y vestuario integrante de la Compañía Nacional de Teatro en México, país que escogió como su segunda patria. Estudió arquitectura en Portsmouth Polytechnic y pintura en el Royal West of England Academic. Así como grabado en Brighton. Llegó a San Luis Potosí, México, en 1972 como profesora de grabado en el Instituto Potosino de Bellas Artes, donde aprendió a hablar español. Estuvo casada con el escenógrafo e iluminador teatral Alejandro Luna.

¹⁷ **Un siglo de teatro en México.** Biblioteca mexicana. Fondo de Cultura Económica. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Coordinador Olgúin David. 2011

¹⁸ **RIVAS Mercado Antonieta** - Nació en la Ciudad de México y murió en París. Fue hija del célebre arquitecto del Porfiriato Antonio Rivas Mercado y figura prominente en el ambiente cultural del México posrevolucionario. Era gran amiga del pintor Manuel Rodríguez Lozano, quien la introdujo en los círculos artísticos, especialmente al grupo de los Contemporáneos, a quienes financió varios proyectos artísticos como el Teatro

visto el teatro de cámara francés, el surrealismo y el teatro de Jacques Copeau¹⁹; es ella quien tiene la capacidad financiera para procurar un espacio al grupo, y quien administró la materia prima en términos de convocatoria de materiales para echar a andar el barco de los *Ulises*.

Los Ulises dieron un paso significativo en el camino hacia una manera distinta de entender el hecho teatral. Son ellos quienes abren un espacio para dialogar, no sólo con gente de teatro, sino también de otras disciplinas artísticas; en principio, partieron de la exploración de nuevas formas de hacer teatro en la que obtuvieron valiosos hallazgos; por un lado, el trabajo desde la plástica y los colores vivos abrió el camino de la imaginación y dio espacio al diálogo de las emociones, a la exploración de vidas, la expresión y las sensaciones que despertaron el deseo y la curiosidad en la revisión de los textos. De manera complementaria, esto permitió profundizar en la palabra y la emotividad que de ellos emanaba, la percepción adquirió otra dimensión dentro del proceso creativo; además de abrir espacio a imágenes que eran parte del devenir de una sociedad, en los cuerpos de los actores y actrices, lo que redundó en posibilidades de expresión; a todo esto, se sumó también el hecho de integrar el trabajo de otras disciplinas artísticas para la puesta en escena.

El *Teatro de Ulises* es el intento por dar una solución a un problema de forma y contenido, de reorganizar el arte escénico después de la Revolución, ser parte de la revolución. Síntesis, metáfora, convención, sustituirán la realidad para un texto que así lo demanda. Una de las apuestas del *Teatro de Ulises* es el texto, la palabra. Autores de otros países a través de sus textos eran traídos para ser representados. Había un proceso de puesta en escena, de un grupo de personas que se habían reunido para hacer un teatro distinto al existente, un teatro de Arte distinto al que había en la ciudad de México: en carpas, fábricas, o en grandes teatros. Ideas,

Ulises y la publicación de la noveleta de Xavier Villaurrutia *Dama de corazones* y la *Novela como nube* de Gilberto Owen, así como *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa, así como a músicos y conciertos sinfónicos. Participó activamente en la campaña vasconcelista del 29 y de esa experiencia escribe la *Crónica de la campaña política de José Vasconcelos (1928–1929)*. Escribió y tradujo teatro. Ella fue la autora de la primera adaptación teatral de la novela de Azuela *Los de abajo*, representada en 1929.

¹⁹ **Copeau, Jacques-** (1879-1949 París, Francia) fue un relevante actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés, fundador del famoso Théâtre du Vieux-Colombier y anteriormente de la *La Nouvelle Revue Française* en 1909, junto con André Gide, Paul Claudel y Jean Schlumberger. Organizó escuelas de teatro y fundó *Le Cartel des quatre* en 1927 junto a Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty y Georges Pitoëff. Según Albert Camus, el teatro francés se dividió en «antes y después de Jacques Copeau»^[1]

reflexión, traducción, encuentran la traducción de una postura que permitió la renovación en el teatro de arte.

La sede de *Los Ulises* fue ubicada en el número 42 de la calle Mesones, en el Centro Histórico de la ciudad; aunque era un espacio con capacidad para apenas 50 espectadores, estaba dedicado por completo a la creación artística y experimentación escénica. Ahí se decidían los textos, quién haría las traducciones, quién dirigiría la puesta en escena; ahí comían, dormían, ensayaban, creaban universos; ahí nacían los deseos de vivir, de crear, incluso de amar; fue el lugar del principio y del fin. Un espacio que invitaba al reconocimiento de ellos mismos, a través de la búsqueda y el establecimiento de un nuevo orden de las ideas y de las formas. Era el foro de las presentaciones al público. Sólo en una ocasión decidieron cambiar la sede, para las presentaciones de la cuarta temporada, al Teatro Virginia Fábregas, porque tenía una mayor capacidad, pero decidieron regresar a realizar su última temporada a lo que ellos cariñosamente llamaban “el cacharro de Mesones”.

Los Ulises trabajaron con autores extranjeros, por lo que las traducciones fueron hechas por Rivas Mercado, Owen y en otras ocasiones por escritores invitados. Querían que el público conociera un teatro distinto al que se presentaba regularmente en esos momentos, y aunque eran un grupo, siempre estuvieron abiertos a la participación de otros artistas interesados. Por ello, *los Ulises* de pronto fueron más, sobre todo porque entre temporada y temporada el tiempo de montaje era de un mes o mes y medio, además de que llegaron a montar dos obras por temporada. Alrededor de 20 personas fueron *Ulises* y sus trabajos los vieron aproximadamente 800 personas. Todo esto resulta significativo, si consideramos que era un espacio pequeño, y en él se presentaban obras de teatro que la gente no estaba acostumbrada a ver. Como antes hemos visto, la aportación principal de este grupo radica en su actitud, en cómo deciden abordar, teniendo el texto como centro, procesos de montaje más complejos; otro aspecto importante es que también ven el teatro como un todo, en el que convergen otros conceptos como la música, la escenografía, la danza, etc., y que es necesario cohesionarlos. Para tener una idea de esto, veamos una nota escrita por Jacobo Dalevuelta, crítico teatral del periódico El Universal, quien señala:

Resolvieron el tema de la decoración con un éxito rotundo, la nota más moderna y aplicable a nuestro tiempo, la mayor sencillez, la mayor síntesis, se encuentra ahí representada en la serie de biombos que sustituyen a las bambalinas, telones y

tantos otros cachivaches- siempre cursis-, siempre de mal gusto, de los teatros [...] dan la sensación que se requiere: el mar, el campo, la sala, la alcoba, la terraza, el jardín etc., etc. (OLGUÍN., 2011: 60)

En pocos meses, este grupo logró consolidar una serie de puestas en escena, así como la publicación de *Ulises, Revista de curiosidad y crítica*; ésta les permitió dar seguimiento a un proceso de creación literaria, camino que de alguna manera dio continuidad al proyecto; además, gracias al contenido de sus textos, tenemos conocimiento del trabajo creativo y la potencia que tuvo a lo largo del tiempo su esfuerzo. El 17 de julio de 1928, diez días después de que Mesones #42 cerrara sus puertas, concluyó el ciclo de *Teatro de Ulises*.

En un ensayo escrito por Tomás Regalado López, dice sobre los Contemporáneos:

“Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y el resto de miembros del grupo aportaron una visión plural y cosmopolita a la cultura mexicana, a contracorriente con los dogmas nacionalistas que habían contagiado los sectores sociales, culturales y políticos nacionales después de la Revolución. Fueron habituales en el ejercicio de la crónica, el ensayo, la reseña y la columna periodística; coetáneos de la Generación del Veintisiete, se les asoció con las vanguardias; fundaron algunas de las revistas culturales de México Moderno, *Ulises*, *Contemporáneos* o *Examen*; dejaron un legado poético que pertenece por derecho propio al canon mexicano hoy.” (OLGUÍN.,2011--)

Cada uno de los Contemporáneos tomó su propio camino; casi todos continuaron en su quehacer escénico por un tiempo, y luego se dedicaron a la diplomacia y la poesía; sus biografías siguen circulando en la vida del teatro, ya que legaron una impresionante labor cultural y literaria, además de ser ellos pieza clave en la continuidad de la transformación del teatro y su pedagogía.

Aunque en nuestro país estaba lejos la posibilidad de pensar en una escuela para actores, *Los Ulises* resultan de algún modo una piedra angular en este aspecto, pues integran al quehacer teatral, significativamente, cuatro puntos:

- 1.- Rompen la inercia de lo tradicional, los esquemas repetitivos y agotados en buena parte;
- 2.- Si bien traen consigo las nuevas tendencias europeas, sobre todo las relacionadas con las vanguardias, también integran valores estéticos netamente mexicanos; es decir, generan un teatro con identidad propia;
- 3.- Le dan una importancia fundamental a la palabra, al texto como parte medular de una puesta en escena; y

- 4.- la interdisciplinariedad; pues, aunque consideraban el texto como el centro, fueron también los primeros en contemplar la importancia del resto de los elementos que integran una puesta en escena, tales como la escenografía, la música, el trazo escénico.

Años después, en 1934, la Universidad abrió el primer curso de Práctica Teatral a cargo del maestro Fernando Wagner²⁰ en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, que en esos años estaba en el edificio de Mascarones, ubicado en Avenida Ribera de San Cosme # 71; a este hecho siguió la creación de la Cátedra del maestro Rodolfo Usigli²¹, conocida como Composición Dramática; más adelante en el año 1946, Enrique Ruelas²² fundó el teatro Preparatoriano, y en 1947 se creó la Dirección General de Difusión Cultural que contaba con un espacio en el que se llevaban a cabo la organización, administración y planeación de lo que ya era la presencia del Teatro universitario. En 1952 se inauguró el Campus de la Universidad

²⁰ **Wagner, Fernando**-Maestro de varias generaciones de teatristas, Fernando Wagner nació el 7 de noviembre de 1906, en la ciudad de Gotinga, Alemania; sin embargo, contaba con la nacionalidad de mexicano por nacimiento, ya que su abuelo había recibido la naturalización de mexicano en un documento firmado por el entonces presidente de la República, licenciado Benito Juárez y, además, su padre había nacido en la ciudad de México. Se inicia como maestro en nuestra Universidad, impartiendo, a partir de 1932, clases de alemán en la Escuela Nacional Preparatoria. En 1934 aparece la siguiente convocatoria firmada por el secretario general, abogado Artemio del Valle Arizpe: "Facultad de Filosofía y Bellas Artes. Se pone en conocimiento de los alumnos de esta Facultad que, desde el próximo jueves 30 de agosto dará principio en este plantel un curso práctico teatral a cargo del señor profesor Fernando Wagner". En 1935, con estudiantes universitarios, monta, en conmemoración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega, Peribañez y el comendador de Ocaña en el Palacio de Bellas Artes; esta escenificación es considerada como el inicio del Teatro Universitario.

²¹ **Usigli, Rodolfo**- nació en la ciudad de México a las tres de la tarde, el 17 de noviembre de 1905, Hizo estudios en el Conservatorio Nacional de México. En 1933 debutó como director en *El candelero*, de Alfred de Musset, puesta en la que también actuó; y en 1936 y principios de 1937 es becado en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale, en los Estados Unidos, En las dos décadas siguientes Usigli ocupó varios cargos: Profesor de historia del teatro mexicano y Director en la Escuela de Verano de la UNAM, de 1933 a 1947; Director del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública; así como profesor de la Academia Cinematográfica en 1942; Director de Prensa de la Presidencia de la República en 1936; Director del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública (1938) y del Departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes (1938-39), y Director del Teatro Popular Mexicano (1972-75). En el campo del cine, Usigli fue delegado de México en los festivales cinematográficos de Bélgica, Checoslovaquia, Venecia (1950) y Cannes (1949 y 1950).

²² **Ruelas, Enrique** -Enrique Ruelas Espinosa fue un catedrático y director teatral hidalguense. Nació en 1913 en Pachuca, Hidalgo, y murió el 6 de octubre de 1987 en la Ciudad de México. Impartió cátedra en la Universidad de Guanajuato y en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desempeñó diferentes cargos en la administración pública y privada. En 1944 se incorpora al profesorado de la Facultad de Filosofía y Bellas Artes (hoy Facultad de Filosofía y Letras) como profesor de una de las asignaturas optativas que darían pie a la Especialización en Arte dramático de la maestría en Letras. Ruelas junto con Fernando Wagner y Rodolfo Usigli serán los tres pilares que funden y den forma en 1959 a la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, la más antigua entidad educativa teatral del país.

Nacional, y en este momento el Teatro Universitario se hizo presente, ya que simbólicamente obtuvo un espacio físico dentro de la universidad, aunque ya había iniciado su historia años atrás.

Es en esta oficina en dónde se proyectan puestas en escena con elencos profesionales con un repertorio extranjero, dichas puestas se presentaban en los teatros Ródano y Reforma, espacios que se alquilaban. Magaña Esquivel al respecto dice: “Carecían de local propio; adolecían de falta de dirección congruente, les hacía falta un repertorio propio, que no fuese la reproducción de otros grupos o la imitación de compañías profesionales. Eran grupos incipientes, con muy noble actitud de optimismo y fantasía e iguales o parecidos resultados inciertos” (MONCADA; RODRIGUEZ., 2020:7)²³

Estas oficinas estaban desincorporadas del organigrama, pero eso no detuvo a autores contemporáneos, directores e intérpretes reconocidos en el hábito profesional, para presentar el repertorio planeado, alquilaban los teatros Ródano y Reforma²⁴. A la par de este impulso, Difusión Cultural confió al joven dramaturgo Héctor Mendoza²⁵ las temporadas del Teatro Estudiantil de la Universidad, lo que a partir del 1954 sería un semillero de talentos, pues jóvenes provenientes de otras carreras encontraban ahí un espacio de libertad, creación y expresión.

Durante los años 50, los textos norteamericanos estaban en pleno apogeo; Tennessee Williams, Eugene O’Neill, Arthur Miller y Clifford Odets; en esa época, el maestro y director de escena de origen japonés. Seki Sano²⁶ quien durante su estancia en Rusia (1932) fue asistente de

²³ **La obra del CUT- drama documental-** texto en proceso de creación. Moncada Luis Mario/Rodríguez Mega Martha. 2019. Libro en proceso de publicación.

²⁴ **Teatro Reforma-** El Teatro fue construido entre los años de 1861 y 1864 con un intento de réplica del Teatro de Ópera de París. El cual fue inaugurado el 8 de noviembre de 1865 en plena guerra frente al imperio francés; pero eso no impidió dar un majestuoso baile ofrecido por la División del Gral.

²⁵ **Mendoza, Héctor** -Apaseo el Grande, Guanajuato, 1932 - Ciudad de México, 29 de diciembre de 2010) fue un dramaturgo, director de teatro, catedrático y académico mexicano. Dirigió más de 70 puestas en escena y fue autor de más de 40 obras de teatro. Cursó letras hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y estudió en la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Debido al éxito de la puesta en escena su obra *Las cosas simples*, fue becado por el Centro Mexicano de Escritores. En 1957 fue becado por la Fundación Rockefeller para estudiar dirección escénica en la Universidad de Yale y en el Actor's Studio, durante esta época tomó un curso de pantomima con Étienne Decroux y un seminario de dirección con el director de teatro panameño José Quintero. Durante 40 años impartió clases en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en donde coordinó y promovió un nuevo plan de estudios. A lo largo de su trayectoria profesional desarrolló una metodología actoral inspirada en Denis Diderot y Konstantín Stanislavski la cual fue presentando a través de cuatro obras; *Actuar o no*, *La guerra pedagógica*, *Creator principium* y *El burlador de Tirso*.

²⁶ **Seki Sano**-(佐野 碩 *Sano Seki*) (14 de enero de 1905, Tientsin, concesión japonesa en China — 28 de septiembre de 1966, Ciudad de México) hijo de un médico de Tokio, nieto de Gotō Shimpei, y por lo tanto miembro de una minoría privilegiada de Japón. En 1923, fundó junto a otros estudiantes una asociación de estudios de teatro, la Asociación de Estudios Teatrales. Cuando ocurrió el gran terremoto de Kantō, participó como

Meyerhold²⁷, y estudió in situ el método de Stanislavski, por varios años, llegó a México. Fue formador de varias generaciones de actores, fue él quien en principio introdujo la técnica del maestro ruso, y la metodología que comprendía lo que muchos años se conoció como realismo psicológico. En este periodo, la escena nacional modificó su manera costumbrista de hacer teatro, dejó de lado los artificios y las grandes y costosas escenografías, además de las maneras de recitativo que habían sido heredadas del teatro español.

Este momento es significativo para el teatro en nuestro país, sobre todo en lo que respecta a la pedagogía, pues Seki Sano, por haber estudiado el sistema de Stanislavski, es acaso el primero en perfilar un método para la creación de un personaje, a partir de ejercicios concretos. En *El evangelio según Stanislavski*, Sergio Jiménez explica con detalle diferentes ejercicios que éste realiza durante sus procesos de montaje. Sin embargo, a pesar de las grandes aportaciones que suponen para el teatro en el mundo entero las ideas de Stanislavski, apenas puede hablarse en conjunto más que de líneas generales de trabajo, en las que predomina la importancia del trabajo para la creación de un personaje a partir de las acciones físicas; son éstas las que van moldeando al personaje, inciden lentamente en la construcción de *su alma*, y siempre teniendo como base la percepción que el actor tiene del mundo que le rodea y las características del propio personaje; sin embargo, para Stanislavski el actor no puede construir sino es desde sus conceptos personales, y en la medida en que trabaja (con acciones) el personaje comienza a perfilarse.

Por otra parte, en México, como consecuencia de la entrada de textos extranjeros, y de la nueva metodología, surgieron autores mexicanos interesados en crear a partir de su propia cultura, tales como: Emilio Carballido²⁸, Sergio Magaña²⁹, Wilberto Cantón³⁰, Magaña Esquivel³¹, Salvador

voluntario ayudando en Tokio a la recuperación de los heridos. Fue un actor, director de teatro y coreógrafo japonés. Con su obra contribuyó a dar forma al teatro japonés moderno y más tarde, en México, donde sería llamado "padre del teatro de México". Influyó sobre muchos directores y actores de México y de otros países latinoamericanos. También intervino como activista político de orientación marxista, siendo el autor de la traducción al japonés de la letra de La Internacional.

²⁷ **Vsevolod Emílievich Meyerhold**; Penza, 1874 - Moscú, 1940) director y teórico teatral ruso. Fue una de las figuras clave del teatro contemporáneo junto a Stanislavski, del que se separó buscando un camino propio que le llevó a establecer la teoría teatral de la *convención consciente* y el método interpretativo que bautizó como *biomecánica*. Para Meyerhold, el teatro ha de ser diferente de la realidad cotidiana, ya que es un arte puramente convencional. Basa sus ideas en el adiestramiento del cuerpo del actor mediante una serie de ejercicios, encaminados a la traducción inmediata en movimientos, actitudes y gestos de los estados de ánimo y reacciones íntimas del personaje.

²⁸ **Carballido, Emilio**- (Córdoba, 1925 - Xalapa, 2008) Dramaturgo y narrador mexicano. Emilio Carballido estudió en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, especializándose en letras inglesas y en arte dramático. Trabajó en el Ballet Nacional de México como supervisor literario y realizó

Novo³², Mauricio Madaleno³³ y Luisa Josefina Hernández³⁴. Ellos llenaron la escena de textos nacionales. Para 1952 existía un público para el teatro en las facultades de la UNAM, y fue

varias giras por América Latina, Europa y Asia; fue profesor en las universidades de Rutgers, Nueva Jersey y California State de los Ángeles, en Estados Unidos.

²⁹ **Magaña, Sergio**- Nació en Tepalcatepec, Michoacán, el 24 de septiembre de 1924; muere en la Ciudad de México, el 23 de agosto de 1990. Dramaturgo y narrador. Estudió la Maestría en Letras Inglesas en la FFyL de la UNAM. Fue profesor en la Escuela de Arte Dramático del INBA; director de la Escuela de Bellas Artes en Oaxaca.

³⁰ **Cantón, Wilberto**- Nació en Mérida, Yucatán, el 5 de julio de 1925; murió en la Ciudad de México, el 5 de marzo de 1979. Dramaturgo, ensayista, narrador y poeta. Estudió Derecho en la UNAM. Becado por el Gobierno de Francia, se especializó en la Facultad de Letras y en la Escuela de Profesores de Francés para el Extranjero en la Universidad de La Sorbona. Fue jefe de información y director del Departamento Editorial de la UNAM; subdirector de la Escuela de Teatro, jefe de Prensa y Relaciones Públicas, jefe de Difusión y jefe de los departamentos de Teatro y Literatura del INBA; director del programa de televisión "La Hora de Bellas Artes"; fundador, con Luis Echeverría, de *México y la Universidad*; director de *Cuadernos de Bellas Artes*. Entre 1945 y 1970 puso en escena: *Saber morir*, *Escuela de cortesanos*, *Pecado mortal*, *Tan cerca del cielo*, *Murió por la patria* y *Unas migajas de felicidad*.

³¹ **Esquivel, Magaña**- Crítico literario y teatral, escritor, novelista, director de cine, periodista y ensayista mexicano. Nació el 2 de noviembre de 1909 en Mérida, Yucatán (México) y falleció el 5 de octubre de 1987 en México, D. F. (México). Su labor de crítico se ha centrado, sobre todo, en el teatro mexicano. Entre sus obras literarias destacan las novelas *El ventrílocuo* (1944) y *La tierra enrojecida* (1951), ambas "de temas revolucionarios".

³² **Novo, Salvador**- (Ciudad de México, 1904 - 1974) Escritor mexicano vinculado al grupo de Los Contemporáneos. Salvador Novo realizó sus primeros estudios en Chihuahua y Torreón, para regresar a la capital donde, en 1921, se licenció en derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente, en la Facultad de Filosofía y Letras, hizo sus estudios de maestro en lengua italiana. Concluidos éstos, consiguió obtener una plaza de ayudante y, más tarde, de profesor en el Departamento de Idiomas Extranjeros de la Universidad Central de México, por su dominio del francés y el inglés, lengua en la que llegó a escribir algunas de sus obras. Su ardiente defensa de la identidad y los valores mexicanos trascendió la actividad artística y docente para concretarse en un compromiso político que lo llevó a participar en la fundación del Partido Popular Socialista, pero su cauce de expresión fue siempre fundamentalmente literario. En 1946 dio a la imprenta una de sus grandes obras en prosa, *Nueva grandeza mexicana*, que le hizo merecedor del título de "cronista de la Ciudad de México".

³³ **Madaleno, Mauricio**- Nació en Villa del Refugio, Zacatecas, el 13 de mayo de 1906; murió en la Ciudad de México el 30 de junio de 1986. Narrador y ensayista. Inició sus estudios en la Facultad de Altos Estudios de la Universidad Nacional (hoy FFyL) y los terminó en la Universidad de Madrid. Fue jefe del Departamento de Bellas Artes y Bibliotecas; subsecretario de asuntos culturales; profesor de Historia y Literatura en escuelas de la SEP; senador de la República; fundador, junto con Juan Bustillo Oro, del grupo teatral Teatro de Ahora; estudioso de temas relacionados con la revolución mexicana; coordinador de La Hora Nacional. Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y del SCM. Escribió guiones e hizo adaptaciones cinematográficas para las películas *Flor silvestre*, *María Candelaria*, *Río Escondido*, *Pueblerina*, *Maclovía* y *Salón México*. Participó en la campaña vasconcelista. Colaboró en *El Nacional* y *Excélsior*. Premio Nacional de Lingüística y Literatura 1981.

³⁴ **Hernández, Luisa Josefina**- Dramaturga, novelista, ensayista y traductora, Luisa Josefina Hernández (Ciudad de México, 2 de noviembre de 1928) es descrita como una mujer de grandes pasiones, quien ha escrito más de 60 obras de teatro, 17 novelas publicadas, 10 traducciones, prólogos, ensayos y colaboraciones en publicaciones periódicas. Radicada en Cuernavaca, Morelos, desde hace años, es una de las dramaturgas más importantes del siglo XX en México, quien continúa publicando obras teatrales, como *El gran parque* (2014), editada por El Milagro, libro que incluye cinco obras teatrales inéditas: en 2011, *Algeciras*, *puerto de Cádiz* y, en 2007, *Los grandes muertos*, material con el cual la Compañía Nacional de Teatro le rindió homenaje al montar seis de las 12 obras que integran la saga, bajo la dirección de José Caballero. "Luisa Josefina estableció una cátedra tan bien estructurada, en donde se transmitían los principios que había desarrollado Rodolfo Usigli, ella fue muy importante en la formación de diferentes generaciones que se dieron en la Facultad"

entonces cuando se fundó el teatro estudiantil universitario, con Carlos Solórzano³⁵ como el encargado de darle promoción.

Debido a que en la Universidad se abrieron nuevos planteles para recibir a los jóvenes universitarios, se solicitó a la facultad de Filosofía y Letras que convocara a sus alumnos para que impartieran clases en los nuevos planteles. Fue así como Héctor Azar³⁶ llegó a la preparatoria 5, que había iniciado actividades en unos edificios de cinematografía abandonados en Coapa, al sur de la ciudad; al principio impartió la clase de Literatura. El propio Azar cuenta:

Un día, el director de la escuela, mi inolvidable amigo Rafael Lara Navarro, me propuso: Oye, ¿por qué no formas un grupo de teatro? ¿De teatro?, repuse, yo no tengo idea de lo que es el teatro. [...] No, ¡cómo! Además, cómo planteárselo a mi familia [...] y agrégale a esto los conflictos que como adolescente terriblemente problemático yo tenía –problemas intelectuales, problemas económicos, problemas sexuales, problemas existenciales–, y encima les voy a salir con que me quiero dedicar al teatro [...] Pero Lara Navarro, muy sabiamente, me contestó: Tampoco tienes idea de lo que es la literatura y los muchachos están muy contentos con tus clases. Y así fue como empezamos (Azar, 1991: 12)

Es curioso ver cómo, con ese gesto inocente que describe arriba Héctor Azar, inicia uno de los capítulos que darían base a la historia del teatro nacional, especialmente el teatro universitario. En una escuela de nivel preparatoria, con un grupo de personas que poco o casi nada sabían de teatro; y, sin embargo, había dos elementos valiosos a su favor: eran jóvenes todos, y pertenecían a la comunidad de la Universidad más importante del país, la UNAM.

En un contexto de lecturas dramatizadas entre un grupo de profesores y alumnos, surgió espontáneamente, en esta actividad estética opcional y extracurricular, el grupo *Teatro en Coapa*. La manera en que comenzó a organizarse el equipo de trabajo, así como su funcionamiento, fue el de una pequeña comunidad basada en usos y costumbres.

Para organizar la cooperación de los maestros, Azar habló con ellos:

³⁵ **Solórzano, Carlos** -Nació en Guatemala, el 1º de mayo de 1922; murió en la Ciudad de México, el 30 de marzo de 2011. Ensayista, dramaturgo y narrador. Radica en México desde 1939. Estudió el doctorado en Letras en la FFy L de la UNAM y en Arte Dramático en La Sorbona de París. Fue director de teatro y profesor de arte dramático en la UNAM; director del Teatro de la Nación del IMSS; titular del Seminario para la Investigación de las Artes Escénicas, UNAM; presidente del Centro Mexicano del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO; corresponsal de Rendez Vous de théâtre.

[...]Las butacas, pues eran las sillas de los salones, los escenarios, las plataformas donde se paraba el maestro encima de la alfalfa; las luces y las tribunas metálicas me las prestó Mauricio Magdaleno, que trabajaba en el Departamento Central. Mandamos hacer unas fotografías de los muchachos como si fueran artistas, con un tipo que se llamaba Raphael, que pagó José Luis Martínez... (Azar, 1991: 32)

Héctor Azar³⁷ fue creciendo dentro del medio teatral, y aunque fue reconocido como dramaturgo y director de escena, siempre fungió más como promotor, gestor y funcionario; durante varios años estuvo al frente de *teatro en Coapa*, incluso en 1959 cuando lo nombraron director del teatro del Caballito³⁸ y de la Ciudad Universitaria.

Otro aspecto relevante de *Teatro en Coapa* son los alcances que tuvo como proyecto impulsado por jóvenes universitarios, inquietos, curiosos y activos, que se pronunciaron a través del teatro y trascendieron las instalaciones de la Prepa 5, para llegar a zonas rurales, escuelas, claustros, plazas, a la provincia y a penitenciarías. Este hecho es, sin lugar a dudas, una de las acciones meritorias y trascendentales del grupo. Los jóvenes descubrieron el teatro como una forma de expresión con sus compañeros y con el público, que no estaba acostumbrado a ir a los teatros porque no estaba dentro de sus referentes culturales o actividades cotidianas de entretenimiento; además, la llegada del cine nacional, en su época de oro, había ganado muchos adeptos.

En resumen, *Teatro en Coapa*, más que considerarse un grupo sólido con ideales claros, y personajes sobresalientes (como lo había sido en su momento el de *Los Ulises*), había promovido el teatro entre estudiantes, y sobre todo un teatro que se acercaba más a las circunstancias e inquietudes que tenían los jóvenes de nuestro país. Ese tipo de espectador curioso, inquieto y consciente que *Los Ulises* buscaron, *Teatro en Coapa* lo encontró de manera natural entre la comunidad universitaria, y posteriormente se fue abriendo espacios hacia otros medios y otros ámbitos.

³⁷ **Azar, Héctor**- Nació el 17 de octubre de 1930 en Atlixco, Puebla; murió el 11 de mayo del 2000. Ingresó a la Academia como miembro de número el 14 de mayo de 1987. Fue el 5° ocupante de la silla número II. Realizó sus estudios de Derecho y maestría en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde posteriormente desempeñó el cargo de jefe del Departamento de Teatro. Asimismo, fue director de la Casa del Lago, jefe del Departamento de Teatro del INBA, fundador del Teatro del Caballito, del Teatro de la Ciudad Universitaria, del Centro Universitario de Teatro, de la Compañía de Teatro Universitario, del Foro Isabelino, del Teatro Espacio 15, del Espacio C, la Compañía Nacional de Teatro y el Centro de Arte Dramático (CADAC). Además, fue editor de publicaciones teatrales, formador de actores, director y autor dramático.

³⁸ **Teatro el Caballito**- La sede de la agrupación fue el Teatro El Caballito, ubicado en la calle de Rosales, Col. Tabacalera (hoy extinto).

De manera conjunta con la segunda presentación de *Teatro en Coapa*, nació el grupo *Poesía en Voz Alta* como parte de la programación de Difusión Cultural de la UNAM, dirigida por el poeta Jaime García Terrés³⁹. En lo que a teatro se refiere, fue convocado Héctor Mendoza, que en ese momento era el coordinador del teatro universitario, para que presentara una serie de lecturas de poesía.

En 1956 nace Poesía en Voz Alta bajo el auspicio de la Universidad Nacional. Se puede afirmar que este grupo y más tarde movimiento teatral, tenía poco que ver con el teatro, con el oficio específico del quehacer escénico. Más que profesionales del teatro, integraban Poesía en Voz Alta distinguidos hombres de letras y brillantes artistas. Al principio fungieron como directores literarios el poeta y ensayista Octavio Paz y el escritor y actor Juan José Arreola. Antonio Alatorre y Margit Frenk se unieron al grupo como consejeros literarios del Siglo de oro español y participaron como actores y cantantes en algunos de los montajes. Más tarde intervinieron en el grupo Elena Garro, León Felipe, Diego de Meza, Sergio Fernández, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza. (CRUZ.,1990:2)

Poesía en voz alta pretende en principio unir dos conceptos: la escena y la palabra. Unir el teatro y la poesía; escenificar la poesía, darle un espacio poético al teatro. La idea fue de Octavio Paz⁴⁰, quien además de participar en las lecturas de poesía, puso manos a la obra y escribió *La hija de Rappaccini*. Mientras tanto, el Héctor Mendoza, a sugerencia de Arreola, montó: *La Égloga IV* de Juan de la Encina, la farsa de *La falsa Susana* y *Las obras cortas* de García Lorca. La visión del grupo, en relación con la práctica escénica, era una mezcla del teatro español antiguo con la

³⁹ **García Terrés, Jaime**-Nació en la Ciudad de México el 15 de mayo de 1924; muere el 29 de abril de 1996. Poeta y ensayista. Estudió Derecho en la UNAM, Estética en la Universidad de París y Filosofía Medieval en El Colegio de Francia. Fue director general de Difusión Cultural y presidente de la Comisión Editorial de la UNAM; director de la colección de Poesía y Ensayo publicada por la Imprenta Universitaria; embajador de México en Grecia; director general de Biblioteca y Archivo de la SRE; director de la Biblioteca de México y de *México en el Arte*, *Revista Universidad de México* y *Gaceta del FCE*; miembro fundador del consejo editorial de *El Espectador*; codirector de *México en la Cultura*. Miembro de El Colegio Nacional. Colaboró en *El Espectador*, *Excelsior*, *La Gaceta del FCE*, *México en el Arte*, *México en la Cultura*, *Novedades*, *Plural*, y *Revista Universidad de México*. Becario del Gobierno Francés en París, 1950. Miembro del SNCA, como creador emérito, desde 1994. Premio Magda Donato 1978.

⁴⁰ **Paz, Octavio**- Octavio Irineo Paz Lozano fue un poeta, ensayista, dramaturgo y diplomático mexicano. nació en la Ciudad de México, el 31 de marzo de 1914 fue un poeta, escritor, ensayista y diplomático mexicano. Obtuvo el premio Nobel de literatura en 1990 y el premio Cervantes en 1981. Se le considera uno de los más influyentes escritores del siglo XX y uno de los grandes poetas hispanos de todos los tiempos. El grueso de la vasta producción de Octavio Paz se encuadra en dos géneros: la lírica y el ensayo. Su poesía se adentró en los terrenos del erotismo, la experimentación formal y la reflexión sobre el destino del hombre. A grandes rasgos cabe distinguir tres grandes fases en su obra poética: en la primera, el autor pretendía penetrar, a través de la palabra, en un ámbito de energías esenciales que lo llevó a cierta impersonalidad; en la segunda entroncó con la tradición surrealista, antes de encontrar un nuevo impulso en el contacto con lo oriental; en la última etapa de su trayectoria lírica, el poeta dio prioridad a la alianza entre erotismo y conocimiento.

vanguardia surrealista del teatro de Lorca. Para esta primera escenificación, Arreola explica en el programa: “*La intención era volver al origen del teatro, despojándolo de artificios innecesarios. La esencia del teatro está en la palabra.*” (CRUZ.,1990:2)⁴¹

A pesar de lo controversial que pudiera parecer *Poesía en voz alta*, como referente de un grupo teatral, no sólo porque haya sido gestado y promovido en su versión original principalmente por poetas e intelectuales ajenos al medio teatral, sino además porque su objetivo era conciliar la escena y la palabra, lo cual para el teatro resulta sobrado, porque en éste la palabra y la escena suelen ir de la mano; por si esto fuera poco, el sólo nombre *Poesía en voz alta*, parecía dejar de lado al teatro; sin embargo, a pesar de tener todos esos factores cuestionables, el proyecto evolucionó muy pronto, por lo menos en su programación, hacia un concepto más teatral, desde el momento en que Héctor Mendoza asume la dirección escénica; sus ideas dotadas de una singular frescura ayudan para acceder al montaje y propician el diálogo entre texto, escenografía, música, iluminación y actuación. La iniciativa tuvo mucho de lúdico y de experimental, con una sencillez que permitía la libertad de la creación. Se utilizaron pocos elementos por sugerencia de Juan Soriano, quien estuvo a cargo de la escenografía e iluminación, la cual creó una atmósfera de tintes mágicos. Entre las críticas se decía que se trataba de un espectáculo para los sentidos; aunque también algunos calificaban el trabajo del grupo como un “excesivo amaneramiento”.

La Ciudad de México permitía entonces relaciones más intensas y frecuentes: por su tamaño, la ciudad era ideal para la comunicación. Todo el mundo cultural se conocía. México estaba dejando de ser la bucólica provincia, para convertirse en una urbe dispuesta a entender los escándalos vanguardistas. En este contexto nace el milagroso fenómeno que fue *Poesía en voz alta*, protegido por los grupos culturales más avanzados de la ciudad. Sin duda por la presencia de figuras como Paz y Arreola, el movimiento cobró tanto interés en el mundo intelectual que resultó un acontecimiento de lo más relevante en la cultura mexicana. No es aventurado afirmar que con *Poesía en voz alta* se inaugura el verdadero teatro experimental mexicano. El único antecedente importante de este grupo fue el Teatro Ulises, animado por Antonieta Rivas Mercado y el grupo “Contemporáneos”. (CRUZ.,1990:3)

Con el tiempo, *Poesía en voz alta* se convirtió en un espacio más teatral que poético. Por lo menos así lo afirma José Luis Cruz en algún momento, haciendo referencia a cómo la palabra, dentro del resto de los componentes del teatro, pierde fuerza en cierto sentido:

⁴¹ **De poesía en voz alta a la vanguardia Exhausta.** Cruz, José Luis. Artículo publicado en la Revista de la Universidad de México #403 del mes de junio de 1990.

Las producciones de Poesía en voz alta eran muy ricas en cuanto a su realización, y se supone que eran bastante costosas. A partir de los textos elegidos, Soriano y Mendoza fueron inventando un lenguaje paralelo, autónomo, independiente del texto. Tomaban la palabra como punto de partida para crear otra escritura, que era la combinación de una serie de signos relacionada estrechamente con los objetos y el cuerpo del actor. El movimiento de los actores determinaba el ritmo de la puesta en escena: algunas veces era más importante el gesto y la composición plástica que la misma historia contada. Con esto se descubre y nace lo que hoy conocemos como el lenguaje de la puesta en escena. (CRUZ.,1990:13 y 14)

Con variadas propuestas, *Poesía en voz alta* se siguió produciendo, incluso aunque desde su quinta edición ya no contó con el apoyo de la UNAM; su octavo y último programa, lo realizó José Luis Ibáñez, a su regreso en 1963. La obra elegida fue *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, en una versión de Sergio Fernández.⁴² La puesta tuvo muy buena recepción de la crítica y Soriano quedó muy contento con el resultado, para él esa fue la producción más completa y lograda del grupo. Se utilizaron máscaras y un vestuario estilizado. Las presentaciones se llevaron a cabo en Casa del Lago.⁴³

Poesía en voz alta continúa existiendo, aunque ya no como grupo sino como movimiento teatral. Bien dice Gurrola: "*Poesía en voz alta* nos mordió el cuello y nos dejó impregnados de esa fascinación por hacer el teatro de una manera distinta". *Poesía en voz alta* formó y desarrolló a una generación de hombres de teatro, creó un territorio autónomo para el nuevo lenguaje teatral. La puesta en escena, gracias a estos destacados creadores, tiene un lenguaje propio y vigoroso. En los años sesenta y setenta el teatro universitario alcanza su madurez. *Desintegrado Poesía en voz alta, cada uno de sus integrantes forma su grupo y continúa realizando nuevas propuestas.* (CRUZ.,1990:14)

⁴² **SERGIO, Fernández:** realizó sus estudios de maestría y doctorado en Lengua y Literatura Españolas en la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, fue considerado el más joven de los profesores eméritos de la Facultad de Filosofía y Letras, considerado un estudioso e investigador. Fue merecedor de diversas distinciones y Premios entre los que se destaca el Premio Universidad Nacional en 1988 y la distinción como emérito el 16 de enero de 1985.

⁴³ **Casa del Lago:** Inician los trabajos de embellecimiento del Bosque de Chapultepec para convertirlo en un parque público con lagos, en conmemoración del Centenario de la Independencia que se llevaría a cabo en 1910. A un costado del Lago Mayor empieza la construcción del Club del Automóvil, inmueble de estilo francés que hoy ocupa la Casa del Lago Juan José Arreola. El terreno fue rentado por los miembros del Automóvil Club, cuyo presidente honorario era José Ives Limantour; la edificación se realizó conforme a presupuesto y planos aprobados por la Secretaría de Gobernación. Desde su fundación, Casa del Lago se convirtió en un lugar emblemático para la escena artística de la Ciudad de México. Juan José Arreola, director fundador, se encargó de reunir a una serie de artistas y escritores que sacudieron el panorama cultural de la época. En los diversos espacios se experimentó, se rompió con las formas dominantes del arte en las diversas disciplinas y con frecuencia se arriesgó hasta nuevos límites, convirtiendo al foro universitario de Chapultepec en un referente del arte emergente y un espacio de formación e información de lo que sucede en el arte en otros países.

Finalmente, *Poesía en voz alta* terminó teniendo más repercusiones artísticas entre la gente de teatro que entre los propios poetas. Muchos de los involucrados en los programas de este proyecto, terminaron convirtiéndose en maestros, directores de escena o actores importantes, para lo que se iría perfilando hacia la construcción de una escuela de teatro; podría incluso decirse que estos logros dieron lugar a una necesidad patente de hacer teatro profesional.

De modo paralelo a *Poesía en voz alta*, cuando Héctor Mendoza se fue a la Universidad de Yale a estudiar dirección de escena, apoyado por la fundación Rockefeller, el cargo como gestor para articular la difusión y experimentación teatral lo ocupó Héctor Azar, quien en menos de un año mostró resultados: administró El Caballito, que había sido arrendado como sede del ahora denominado Teatro Estudiantil de la Universidad de México (TEUM), y poco después consiguió la apertura de otro inmueble que fue el primer recinto teatral dentro de la Ciudad Universitaria, el teatro Carlos Lazo de Arquitectura. Azar hábilmente desbarató supuestas conspiraciones de la Federación Universitaria del Teatro Estudiantil que nunca fueron abiertas y lo hizo promulgando un reglamento que estableció los objetivos y formas de organización que debía adoptar el teatro estudiantil (Anexo # 1).⁴⁴

De estos primeros logros de Héctor Azar, es acaso el Centro de Investigación Teatral el que marca un aspecto de gran relevancia, pues, a partir de la investigación y el experimento constante se generan creaciones con contenidos más consistentes. Si bien la investigación por sí sola no aporta planteamientos concretos en la creación de un proyecto pedagógico en sí, desde luego que genera conciencia y permite proyectar un camino hacia cualquier forma de enseñanza-aprendizaje.

En resumen, podríamos afirmar que los movimientos artísticos y culturales, que se gestaron en nuestro país a partir del primer tercio del siglo XX, sobre todo aquellos que, como el Centro de Investigación Teatral se vincularon directamente con el teatro, tales como *El Teatro de Ulises*, la revista *Los contemporáneos*, *Poesía en voz alta* y *El Teatro en Coapa*; todos ellos, pueden considerarse como antecedentes de lo que más adelante sería el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM.

⁴⁴ Anexo # 1 (MONCADA/RODRIGUEZ.,2019: 10 y 11)

Estos movimientos artísticos independientes y la historia de la Universidad se fueron entretejiendo con intereses no siempre comunes entre la cultura, la educación, la sociedad, y el estado. Los elementos con los que se manejan la Cultura y las artes, entre estas últimas el teatro, se encuentran en la periferia de los intereses del estado, como lo menciona Luis Camitzer, en su escrito *El Arte, la política y el mal de ojo*, en el que observa cómo la hegemonía opera dentro de los contextos unificados y presenta los valores artísticos como si fueran absolutos y eternos, sin un periodo específico en la historia o en la política.⁴⁵

⁴⁵ CAMNITZER, Luis. *El Arte, la política y el mal de ojo*. www.tercertexto.org/revista/numero-1/563. 3/8/12.

CAPÍTULO 2

**EL CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO DE LA UNAM – APROXIMACIÓN AL
PROYECTO PEDAGÓGICO.**

2.1. El Centro Universitario de Teatro: breve revisión del proyecto pedagógico.

Hablar de los orígenes del Centro Universitario de Teatro resulta complejo, porque en principio se trata de un proyecto pedagógico que se fusiona de distintas maneras con otros grupos, proyectos y acciones concretas que le precedieron en el ámbito teatral; al mismo tiempo, desde que inició no ha dejado de reinventarse, de crecer y de evolucionar hacia un concepto más acabado. Como escuela, ha formado numerosas generaciones de artistas escénicos, actores en su mayoría, aunque también importantes directores de escena.

El 18 de junio de 1962, inició actividades el Centro de Extensión Cultural Universitaria para la Difusión del Teatro, cuya sede estuvo ubicada en la calle de Sullivan # 43. Éste es el referente inmediato del Centro Universitario de Teatro. Uno de los propósitos de este espacio era el de desarrollar la actividad teatral dentro del área de las humanidades. Azar planteaba la necesidad de formar públicos, y de complementar la formación universitaria, teniendo el teatro como una herramienta, y no el hecho de arrebatar estudiantes a las demás carreras de la UNAM. Su proclama Fundacional era la de convertirse en un centro de extensión cuya materia fuera el teatro. Seis serán sus actividades principales:

- Revisión de temas y métodos a cargo de especialistas nacionales y extranjeros, que sustentarán cursos y planearán discusiones.
- Lecturas y puestas en escena, cuyo proceso habrá de ser analizado por el creador y por la asistencia.
- Conferencias acerca de las relaciones del teatro con las diferentes disciplinas humanísticas, técnicas y científicas.
- Estudios dirigidos para la estructuración de un repertorio.
- Iniciación al conocimiento del teatro (Niños y Adolescentes)
- El teatro popular y el teatro político, las formas tradicionales y la vanguardia.

Es claro que estas líneas de trabajo, aunque abarcan un amplio espectro, no representaban en sí un plan de estudios, ni una opción formal para quienes podrían haber visto el teatro como una profesión. Fungía más como un centro de especialización, un espacio en el que quienes llegaban,

tenían muy claro que el teatro era su pasión. Curiosamente, aunque en México ya existían por lo menos dos escuelas que ofrecían la carrera a nivel licenciatura en actuación, una la EAT (Escuela de Arte teatral, fundada en 1947), dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, y la otra el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (fundado en 1959), de la propia UNAM; incluso con eso, el Centro de Extensión Cultural Universitaria para la Difusión del Teatro se convirtió muy pronto en un punto de referencia para quienes buscaban hacer teatro, pero sobre todo, entrar en contacto con lo más actual en este ámbito.

El primer curso que ofreció el Centro tuvo como eje la Relación entre Teatro y Psicoanálisis, con la colaboración de diversos especialistas. Después de éste vendrían 27 cursos en un periodo de 11 años (Anexo #2)⁴⁶.

No es coincidencia encontrar líneas de comunicación entre las puestas en escena de la época y los cursos y talleres que había en el Centro de Investigación, ya que entre 1962 y 1972, Héctor Azar fue también el director del Departamento de Teatro de la UNAM. De manera simultánea, fundó la Compañía de Teatro Universitario, para trascender el carácter académico-teórico y transformarlo en una actividad en la que el análisis adquirió importancia, a través de su esencia física, social, ética, de género y psíquica; todo esto, frente al texto en sí y a cada uno de los personajes.

Azar dijo sobre la Compañía:

*Un grupo estable que funcionará como enlace entre el teatro estudiantil y el teatro profesional universitario.*⁴⁷(MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:22)

La primera presentación de la Compañía fue en 1963, con *Divinas Palabras*, de Valle Inclán, bajo la dirección de Juan Ibáñez, con un reparto de actores y alumnos que estaban relacionados con el CUT. Esta puesta en escena fue emblemática, porque el 28 de abril de 1964 obtuvo la victoria en el primer Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy, Francia. Este hecho logró que las autoridades voltearan la mirada hacia el Teatro Universitario, ya que al volver de Francia la Compañía fue recibida por el rector de la universidad, el doctor Ignacio Chávez; y días después fue galardonada por el presidente de la República, Lic. Adolfo López Mateos.

⁴⁶ ANEXO #2 (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:22)

En 1964 Héctor Azar asumió la jefatura del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), sin abandonar la UNAM, y a partir de este momento trabajó para las dos instancias. Con el tiempo, Héctor Azar llegó a ser conocido por algunos como el Zar del Teatro.

Al terminar la década el panorama para el teatro estudiantil y para el Centro Universitario de Teatro era complejo. Armado Partida⁴⁸, a quien le tocó vivir el movimiento cultural y universitario de la época dice al respecto:

Armando Partida: La imposibilidad de decir nada o el hecho de no tener nada que decir al seguir viendo al mundo en su forma idílica de antes del 68 condujo a la puesta en escena a un callejón sin salida... El teatro universitario y de búsqueda sufrió una seria caída progresiva... Los logros anteriores vinieron a instituirse, se convirtieron en formas establecidas: la adaptación libre de los clásicos españoles, la paráfrasis o reescritura total de los textos para poder hacer con ellos cualquier tipo de trabajo escénico sin que su contenido tuviera relación alguna con lo que escénicamente se expresaba, hizo que surgiera un desfase entre formas y contenidos al prevalecer las primeras sobre los segundos. (TAYZAN.,Revista)

Un panorama árido por falta de estudiantes y de propuestas con sentido de realidad sobre los hechos que habían violentado a la sociedad es a lo que sobrevivieron el Teatro Universitario y el CUT entre los años 1969 y 1973. Los estudiantes no tenían voz propia, así que en la búsqueda por su voz y representación en el ámbito social y político empezaron por demandar su representatividad en las discusiones que se tenían en torno a sus vidas, ya que eran los primeros afectados. Pidieron cambios en el currículum, grados y disciplina, académica. Algunas de estas peticiones fueron atendidas por las autoridades universitarias.

Por tal motivo, *“en esos años el CUT dejó de ofrecer los cursos teóricos e históricos dirigidos a los estudiantes de la Universidad y dedicó sus objetivos al desarrollo de talleres de especialización teatral, en los que incluía temas relacionados con el Teatro Escolar⁴⁹ y el Teatro*

⁴⁸ **Armando Partida Tayzan** (Tecuala, Nay., 1937) es profesor investigador de la UNAM. A partir de 1970 ejerce el periodismo cultural y la crítica de teatro en diarios, suplementos culturales, revistas y revistas especializadas nacionales e internacionales; entre ellas, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, *Los Universitarios*, *Proceso*, *Semanario cultural del Periódico Novedades*, *Escénica*, "El gallo ilustrado", del periódico *El Día*; *Artes Escénicas*, *Plural*, *El Público*.

⁴⁹ **Teatro escolar**-El Programa de Teatro Escolar es uno de los de mayor tradición en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Inicia en 1929, subsidiado por la Secretaría de Educación Pública y su labor estaba dirigida a la creación de espectáculos de temáticas sociales: campañas de alfabetización, salud e higiene. A partir de este año y hasta 1937, el Departamento de Teatro de Bellas Artes se suma al proyecto, promoviendo la profesionalización de las compañías dedicadas a esta labor. Para 1942, ofrecía talleres de capacitación a docentes de educación básica, producía obras con textos indígenas para atender zonas rurales y fortalecía el Programa en el Distrito Federal.

Trashumante (teatro itinerante); en ambos casos predominaban las adaptaciones de autores clásicos.” (MONCADA; RODRÍGUEZ, 2019:22)

Todos los aspectos antes mencionados, tuvieron que ver directamente con una situación muy específica: la esencia del teatro universitario. En esta forma de hacer teatro estaban presentes las inquietudes que se relacionaban con una preparación más rigurosa para el actor, así como abordar los temas de actualidad; además de pretender que el teatro se convirtiera, de algún modo, en una forma de expresión para concientizar a la población en general, sobre política, educación y cultura.

En 1973 las autoridades universitarias buscaron la manera de reavivar la vida cultural de los universitarios y surgió el proyecto de construir un Centro Cultural en la periferia de Ciudad Universitaria, mismo que se inauguró en el año 1976. En esa época, las instalaciones del CUT con sede en la calle de Sullivan #43 habían sido tomadas en las revueltas de los años anteriores por el grupo Fantoche, al que se le sumaron otros artistas en colectivos que pedían que el maestro Azar renunciara al puesto. La petición fue atendida y en su lugar quedó a cargo del Departamento de Teatro el maestro y director Héctor Mendoza, quien debía decidir la continuidad o desaparición del CUT, dado el hecho de que las instalaciones continuaban tomadas porque las peticiones de los grupos que ocuparon el foro no fueron atendidas.

Héctor Mendoza, aunque joven, era reconocido en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras, y en la Escuela de Arte Teatral del INBA; estaba convencido de que en la actuación iniciaban y culminaban todos los males del teatro nacional, por eso se dedicaba a trabajar con los actores, utilizando el método de Stanislavski, que había aprendido en el Actors Studio⁵⁰; además, era el único que contaba con estudios especializados en dirección de escena; a su llegada estableció una nueva dinámica con la convocatoria para la primera generación de actores del nuevo CUT, que tendría una carga más hacia la práctica que hacia lo teórico. La propuesta era la formación de actores entrenados para bailar, cantar, hacer acrobacias; actores que fueran dúctiles para

⁵⁰ Fundado en 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis, el Studio es conocido por su trabajo refinado basado en el Método, un enfoque inicialmente desarrollado por el Group Theatre en los años 1930 a partir de las innovaciones de Konstantín Stanislavski. El "método de las acciones físicas", basado en el "Sistema Stanislavski", consiste básicamente en hacer que el actor experimente durante la ejecución del papel emociones semejantes a las que experimenta el personaje interpretado; para ello se recurre a ejercicios que estimulan la imaginación, la capacidad de improvisación, la relajación muscular, la respuesta inmediata a una situación imprevista, la reproducción de emociones experimentadas en el pasado, la claridad en la emisión verbal y sobre todo la memoria de los cinco sentidos del ser humano

participar en obras de teatro o experimentos teatrales, pues para él Actuar era acercarse al teatro como posibilidad emotiva y no como idea discursiva. Lo fundamental era comprender al personaje y establecía dos corrientes estilísticas como principio, el romanticismo, en el que predominaba la emoción sobre la razón; y el clasicismo, a la inversa, en el que predominaba la razón sobre la emoción. Sobre su forma de trabajo, Bruce Swansey opina:

Mendoza la función del autor debe consistir en proporcionar un modelo susceptible de ser desmontado y reagrupado a partir del trabajo del montaje. De manera similar a quienes opinan que el filme depende primordialmente de la edición, Mendoza opta por la libertad que no se detiene ante la propuesta literaria, sino que la asume como un elemento más al servicio del producto final: la representación”. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:43)

La conformación de las disciplinas tuvo el siguiente orden:

<i>Primer año</i>	<i>Actuación I, Teoría de la Actuación, Danza I, Voz I, Música, Historia del Arte, Dirección Escénica, Técnica e Higiene de la Emisión vocal.</i>
<i>Segundo año</i>	<i>Actuación II, Danza II, Voz I, Acrobacia I, Guitarra I, Historia del Teatro Moderno, Canto Coral, Verso.</i>
<i>Tercer año</i>	<i>Actuación III, Danza III, Voz III, Acrobacia II, Guitarra II, Pantomima, Tap, Montaje de obra obligatoria.</i>

(MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019: 46 y 47)

Es a partir de este momento que puede considerarse que el CUT entra a su etapa actual, o moderna, pues se perfila ya como escuela de actores. Hay un diplomado estructurado que propone una formación, basada en un proyecto pedagógico propiamente dicho.

Debido a que se había quedado sin instalaciones, La Facultad de Arquitectura ofreció las del Teatro Carlos Lazo, por espacio de un año; posteriormente, se rentó una casa en San Lucas #16, en el barrio de Coyoacán, que fue la sede para las clases y ensayos. Esta casa será el espacio del CUT por algunos años hasta lograr el edificio en el Centro Cultural Universitario de la UNAM.

Para Luis de Tavira, quien fuera mano derecha Héctor Mendoza durante este período, este cambio no sólo le da identidad al actor, sino que cambia la manera de hacer teatro. La vida en el

CUT promulgaba la mística y la disciplina que lo caracterizaron por muchos años. Los alumnos y maestros participaban en clases, en ensayos y en funciones. Los proyectos que los maestros proyectaban eran presentados en San Lucas y en distintos recintos universitarios. En 1975 se estrenó *In memoriam*, que marcó una manera de hacer teatro distinto a lo anterior y a lo que en ese momento se veía. En este montaje, Mendoza colocaba al actor como eje de la puesta en escena, y le abría espacios para desarrollar la situación límite, además de lo ideológico; de esta manera, también lo colocaba como un artista en búsqueda continua; por tal motivo, en el estreno no concluía el proceso actoral, sino que éste continuaba hasta la última función.

Tavira: Mendoza cambia el modo de hacer el teatro, pero cambia también la identidad del actor; digamos que la irrupción del CUT y la generación de sus primeros cuadros van a transformar de manera decisiva el teatro mexicano. Ante los innegables éxitos de su proyecto, hay quien pregunta si Mendoza ha logrado delinear una escuela mexicana de actuación, lo que tal vez resulte imposible de responder. De lo que sí se puede hablar es de la influencia que Mendoza y el CUT han tenido en los proyectos pedagógicos posteriores. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:52)

En 1977, Mendoza dejó de estar al frente del CUT, y meses después, Ludwik Margules⁵¹ fue convocado a tomar la dirección; durante su gestión destacó, sobre todo, según Gutiérrez Vega, en *La obra del CUT, drama documental*:

Su administración se enriqueció con sus conocimientos, sus amables refunfuños y su respeto por la opinión de los otros. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:64)

El 1979 Margules renunció a su cargo y es en este mismo año se constituyó un Consejo asesor del que formaron parte: Héctor Mendoza, Alejandro Luna (escenógrafo e iluminador), Luis de Tavira, Eduardo Ruiz Saviñón, José Caballero, Salvador Garcini y el propio Margules; la tarea de dicho consejo era regular la actividad teatral de la Universidad.

⁵¹ **MARGULES**, Ludwik- Originario de Polonia, exiliado en Rusia y Tayikistán durante la Segunda Guerra Mundial, Ludwik Margules vivió en carne propia la historia del siglo XX antes de trasladarse definitivamente a México, donde desarrolló prácticamente toda su obra artística. La huella de esa experiencia y una auténtica obsesión por las formas de sometimiento del hombre y los mecanismos del poder, quedaron marcadas en sus cerca de 40 puestas en escena, varias de ellas reconocidas por múltiples críticos y creadores como cumbres del teatro mexicano. La intensidad emotiva conseguida por sus actores y la lucidez en el análisis de la conducta humana distinguieron el teatro de este director, maestro de teatro y cine y fundador de instituciones teatrales reconocido con el Premio Nacional de Artes en 2003.

Después de este hecho, que al parecer tuvo sus resonancias históricas, se decidió que el CUT tuviera una dirección independiente de la Dirección de Teatro y Danza. El maestro Luis de Tavira asumió el cargo, y fue quien estructuró el programa de estudios del CUT en 1980:

“Formar y entrenar actores conscientes de su realidad social, hábiles, críticos y creativos, capaces de realizar una actividad escénica dirigida a entretener, instruir y entusiasmar a un público renovador y plural”. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:76)

La propuesta de Luis de Tavira se apoyaba en una base científica en la que era posible trabajar desde el arte. Dice al respecto:

Los descubrimientos científicos han modificado la realidad de modo irreversible. Se hacía necesario un cambio similar en el modo de hacer el arte. Era indispensable acabar con una tradición de amaneramientos atávicos en la práctica artística ajena a la era científica [...] que consiste en partir de una hipótesis científica de trabajo, que define el propósito teatral a partir de una reflexión crítica-científica del gran contenido del teatro: el acontecer humano. Esta hipótesis teatral es sometida a un experimento científico mediante una práctica tentativa, una y otra vez, siempre referida a la reflexión permanente de una tesis comprobada, que exige la puesta en juego de los elementos del lenguaje teatral antiguos y nuevos hasta conseguir un producto final evaluable a la luz de un criterio definitivo... (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:77)

El programa de estudios se dividió en áreas que pretendían ser integrales en la formación del actor desde su ingreso al CUT:

En esa convocatoria se le otorga al prospecto un documento de 30 páginas detalladas sobre los cursos e indicaciones y horarios, uno de los documentos entregados es éste: Es necesario, en el marco de los objetivos del Centro, crear las bases teóricas necesarias para una reflexión inicial sobre el mundo del actor, partiendo del plano más general hasta llegar a los rasgos específicos más sutiles de la actividad teatral, para lo cual se han creado tres fases, esenciales con contenidos estrictamente delineados: 1ª fase: “Perspectiva ideológica de la actividad teatral”; 2ª: “Introducción a los lenguajes artísticos”, y 3ª: “Iniciación a la Teoría del Teatro”. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:80)

Entre las políticas de trabajo artístico que fueron definiendo al CUT como una escuela se encontraban: formar actores y se decía que éstos debían pasar de ser empíricos a científicos; de igual manera, se insistía en el hecho de que su formación no debía terminar nunca. Esto último lo había establecido Héctor Mendoza, al trazar entre el aula y la escena una línea continua que obligaba a una permanente actualización. Otro aspecto importante en estas políticas, la experimentación, lo menciona así José de Santiago:

“El CUT es, en efecto, una escuela que procede de una serie de experimentos de teatro laboratorio. La búsqueda de soluciones teatrales alternativas ha sido un nutriente muy importante en la historia del CUT”. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:79)

Hasta este momento, se habla cada tanto de programas, talleres, cursos y conferencias que preparen al actor en su quehacer para enfrentar la escena; sin embargo, en realidad sólo aparecen dos figuras de las que puede hablarse como verdaderos maestros; Seki Sano y Héctor Mendoza, ambos influenciados por la escuela rusa. Aquí, José de Santiago habla de *laboratorio*, una palabra clave que había hecho eco en Europa desde principios del Siglo XX, con las vanguardias, y en donde lo más importante era experimentar, hallar nuevos caminos y nuevas formas de hacer teatro.

De la mano de la definición de un perfil del CUT como escuela, hubo otro acontecimiento que fue determinante para consolidarlo y darle sentido de autonomía, la construcción de su edificio, el cual se inauguró el día 12 de diciembre de 1981 con una obra de Darío Fo, *El séptimo mandamiento, no robarás... tanto*, dirigida por Germán Castillo.

Luis de Tavira concluyó su cargo en 1981 y en su lugar continuó Ludwik Margules, con Alejandro Luna⁵² como secretario académico. Para Margules, la enseñanza del teatro tendría que verse como un proceso integral

Pienso que los elementos del lenguaje teatral se co-relacionan el uno con el otro. No hay actuación sin espacio, no hay espacio sin iluminación, nada se efectúa fuera de la imagen, nada se efectúa fuera del tiempo: tiempo de duración de la emoción; tiempo de enlace de las escenas; tiempo implícito de la obra, espacios internos que desarrolla el actor enclavado en un lenguaje que maneja el director. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:94)

Su propuesta de método de enseñanza, como él mismo señaló, era interdisciplinario. La convocatoria emitida en 1983 perfilaba tres diplomados con el objetivo de lograr una integración

⁵² **LUNA, Alejandro**- Nació el 1o de diciembre de 1939 en la ciudad de México. Arquitecto por la Universidad Nacional Autónoma de México, en el diseño escenográfico se asume como autodidacta. “La escenografía es el espacio que limita y caracteriza la puesta en escena que define el universo en que la obra sucede. Es el territorio, el lugar necesario, que contiene y dispara, o hace resonar la acción. Pienso que la escenografía es el tercer elemento indispensable del teatro: actor, espectador y espacio. La escenografía es esencial, proporciona la puesta, la sustenta, la dirige. Su geometría dirige el movimiento. El movimiento del espacio, la secuencia de cambios obvios o sutiles acusan el ritmo de la representación, articulan el discurso, lo dirigen. Creo que la escenografía como determinación del espacio es la vertebración física, y no sólo, de la representación...”

de los lenguajes: Actuación, Dirección y Diseño de escenografía e iluminación. Dicho de otro modo, el CUT se proyectaba como una escuela, no de especialización, sino de formación teatral.

Durante este periodo, el CUT se mantuvo en constante actividad debido a la interrelación que existía entre los alumnos de los tres diplomados. Las clases se llevaban a cabo en los distintos espacios con los que se contaba y se hacía a puerta abierta; esto permitía ver lo que se estaba trabajando en las diferentes disciplinas; es decir, la comunidad en su conjunto podía aspirar a un fin común en contenidos, y trabajar en la estética de la pieza escénica. Se buscaba en esta etapa que el análisis se realizara sobre la marcha; los actores no podían subirse a ensayar con el texto en mano porque esto podía derivar en que el trabajo no tuviera la integración del espacio en la interiorización de la creación del actor. Para el maestro: experimento y teatro eran sinónimos

Los procesos eran largos tratamientos de estudio y realización; y los técnicos estaban integrados en el proceso pedagógico. Las actividades de maestros y alumnos se expandían al quehacer escénico: salían de una clase y entraban a otra, para después ir a ensayar y dar función o ser espectadores de alguna puesta en escena. Por ello, ésta fue una etapa que modificó el panorama teatral en México, pues los estudiantes, actores, directores de escena y escenógrafos, trabajaban unos con otros e integraban sus conocimientos en un mismo proceso, debido al tronco común, en el que el teatro se percibe y es asumido como trabajo en equipo.

Rodolfo Obregón, quien perteneció a estas generaciones dice al respecto:

En el CITRU (Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral “Rodolfo Usigli”) editamos una memoria gráfica de 30 años de la Compañía Nacional de Teatro. Si pasa uno las páginas se pueden apreciar cómo pasamos de una estética de un realismo historizante hacia una estilización plástica de la escena; un cierto abstraccionismo del espacio que está claramente marcado por la influencia de los creadores del teatro universitario hacia la CNT y en esa medida hacia la oficialidad del teatro mexicano. Esto se debe, si no exclusivamente, en enorme medida a la influencia de Alejandro Luna. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:107)

En 1985, con un presupuesto mermado, José Caballero asumió la dirección a la salida de Margules y, para salir adelante, invitó a egresados e incluso a alumnos a incorporarse a la planta de maestros; asimismo, se vio en la necesidad de cerrar los diplomados de dirección y escenografía y retomó la idea de constituirse como un centro especializado en actuación.

El Plan de estudios que se elaboró para ese periodo estaba organizado de la siguiente manera:

<i>Primer Grado</i>	<i>Actuación, Acrobacia, Danza Clásica, Danza Moderna, Iniciación Musical, Apreciación musical, Ortofonía, Literatura, Literatura Dramática, Lenguaje Cinematográfico.</i>
<i>Segundo Grado</i>	<i>Actuación, Acrobacia, Danza Clásica, Danza Moderna, Ortofonía, voz, verso, Literatura, Teorías Dramáticas, Lenguaje Cinematográfico, Historia del Arte.</i>
<i>Tercer Grado</i>	<i>Actuación, Acrobacia, Danza Moderna, Ortofonía, Dicción, Vocalización, Corrientes Renovadoras del Teatro, Historia del Arte, Cine, Literatura Latinoamericana, Montaje de al menos dos obras que se consideraban obligatorias.</i>

(MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:116)

La llegada de Raúl Quintanilla a la dirección del CUT en 1988, marcó un momento de recuperación en la estructura de la planta de maestros, con lo que reafirmó la estabilidad y el sentido del Centro. Apenas un año y medio más tarde, en 1989, llegó a ese cargo Raúl Zermeño, considerado como reformista de la pedagogía teatral en México.

Raúl Zermeño: Propongo un sistema que busca construir en la escuela una base a la que maestros-guía ayuden a acceder, con tres instancias interdisciplinarias que los actores deberán perfeccionar a lo largo de su vida: 1) Capacidad de entregarse y asimilar un proceso de autoexploración; 2) Entrenamiento físico que afine sus sistemas óseo-muscular y vocal; 3) Formación intelectual que le estimule para conocer al hombre, sujeto de su expresión, en su devenir y en sus manifestaciones. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:139)

El interés estaba puesto en la formación de actores que fueran “gente de teatro”, que tuvieran conocimiento sobre el funcionamiento del aparato teatral desde distintos ángulos. El nuevo plan de estudios planteaba que el alumno recorriera las etapas formativas:

- 1- Autoconocimiento (proceso llamado abstracción),
- 2- Introducción al realismo; realismo con base en la literatura dramática norteamericana o europea; además de la aproximación al realismo con base en la dramaturgia mexicana,
- 3- Aprendizaje de estilo con base en la escena del siglo de Oro Español y Novohispano,
- 4- Profundización del estilo Novohispano y;

5- Acercamiento a las rupturas o vanguardias escénicas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Se añan a la materia de actuación las de disciplina física (Cuerpo y Movimiento y Ortofónico-Musical); conciencia del conocimiento general (Teatrología) y adquisición del conocimiento especializado (afinación de capacidades que el estudiante va recibiendo y afirmando en sesiones docentes de actuación, en la asimilación del proceso y de su marco vital, así como en experiencias y vivencias que provienen de cada una de las representaciones de las tres temporadas que tienen lugar en su periodo formativo). Las materias teóricas como Literatura dramática, Historia del teatro mexicano, Apreciación visual y el legendario seminario “Historia y Mito” impartido por Esther Seligson, se constituyen como materias de cultura general y como apoyo al proceso de creación-montaje de las puestas en escena de verificación. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019: 142 y143)

También se especificó que al término de cada semestre se reuniría el cuerpo académico para evaluar el desempeño de cada alumno y así decidir quiénes podrían continuar con su formación en el CUT y quiénes deberían abandonarla. De manera conjunta con lo anterior, del plan de estudios incluía nuevos los lineamientos para los aspirantes.

Las pruebas de admisión son tan estrictas y demandantes como la carrera misma. Para ser parte del alumnado, se requiere presentar un examen médico y un diagnóstico foniatrico que declaren al aspirante apto para someterse a un entrenamiento físico-vocal riguroso; también un examen escrito que permite detectar conocimientos generales y grado de sensibilización hacia la escena universal y mexicana. Una vez presentados estos documentos, el examen de admisión del CUT consta de tres etapas: Primero, una serie de entrevistas con el fin de identificar si existe una verdadera vocación teatral; así como una audición física, mental y vocal, y una prueba actoral donde se detectan las capacidades del aspirante. En esta audición se evalúan más que habilidades, potenciales de desarrollo en relación a capacidades, entre otras, de atención, equilibrio, ritmo, concentración, manejo de energía, así como manifestación de sensibilidad e imaginación, además de su presencia escénica. En una segunda etapa se procede a una entrevista individual con cada aspirante en la que se valora autoimagen, vocación, nivel emocional y madurez intelectual del aspirante. Por último, se pasa a un curso propedéutico que dura un mes, donde al estudiante se le pondrá a trabajar intensamente durante 8 horas diarias con el propósito de analizarlo y evaluarlo. Una vez que culmina el curso propedéutico, se procede a hacer una evaluación interdisciplinaria entre los maestros para determinar al grupo que recibirá entrenamiento actoral durante cuatro años. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019: 146 y 147)

En 1993, durante la gestión del maestro Raúl Zermeño (1981-1997) se logró la construcción de un segundo piso en el que se establecieron dos aulas y se logró el espacio para la conformación de la biblioteca; además, se construyó una nueva cabina de control técnico para el foro y se realizó la corrección de la isóptica y la acústica. Otro aspecto importante durante esta gestión fue que se invitó cada vez a un dramaturgo para que escribiera expresamente una obra para el grupo

de alumnos que se encontraban en proceso de diplomación. Por último, es importante aclarar que para Zermeño el idioma español era un elemento clave en la formación actoral, ya que consideraba necesario tener conocimientos profundos de la tradición mexicana, así como de la herencia de teatralidad y el manejo responsable del idioma.

Posteriormente, José Ramón Enríquez asumió la dirección, con el interés de modificar el modelo de enseñanza que estaba presente en ese momento; para él:

“Se puede ser maestro en el terreno del arte, siempre y cuando se privilegie la vibración subjetiva, que entusiasma, ante el hecho estético, y se supedite a la más amplia información a un contraste que impida el dogmatismo.” (MONCADA; RODRÍGUEZ, 2019:164)

Enríquez hablaba de Tolstoi como base en su creencia sobre la enseñanza, afirmaba que la pedagogía no debería ser sólo un método, ni un título académico que se recibe o se otorga, así como tampoco una manera de transmisión de conocimientos que fungiera como correa y que para ser comprobación debiera mediar el dolor; defendía la pedagogía como un arte y una forma de amor.

Durante su gestión, Enríquez tuvo en diferentes momentos a tres personalidades del medio; entre ellas, Emma Dib⁵³, quien aportó con su sensibilidad artística y conocimientos una serie de elementos valiosos para establecer procesos pedagógicos, lo que sirvió para la elaboración del plan de estudios del CUT.

En la presentación que el maestro Enríquez hizo ante las instancias Universitarias, del proyecto de transformación del CUT en Escuela dentro de la Facultad de las Artes señaló:

Una Facultad de las Artes permitiría a los artistas la reflexión sobre su propia praxis a los niveles que sólo la Universidad permite, mientras que a la Universidad le aportaría el reconocimiento de la creación artística como una de las más altas actividades del pensamiento humano, con su organicidad esencial y su propia magia que conviven, cotidiana y hasta cabría decir dialécticamente, en todas las manifestaciones del pensamiento humano.[...] A los artistas nos enriquecería la formación humanista, interdisciplinar y dotada de los adelantos

⁵³ **DIB, Emma** -Estudió la Licenciatura en Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras y la Carrera de Actuación en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Centro del que fue Secretaria Académica y, desde el 2002, es Maestra de la materia de Actuación. Del 2008 al 2016 formó parte del Elenco Estable de la Compañía Nacional de Teatro, donde participó, entre otras, en las siguientes puestas en escena: Ser es ser visto de Botho Strauß y El Círculo de cal de Bertolt Brecht, dirigidas por Luis de Tavira; El malentendido de Albert Camus, dirigida por Marta Verduzco; La saga Los grandes muertos de Luisa Josefina Hernández dirigida por José Caballero y el Proyecto Coriolano I, II y III, dirigido por David Olguín, Alberto Villarreal y Martín Acosta, respectivamente.

pedagógicos que urgen, porque la pedagogía del arte, entendida mayoritariamente como entrenamiento, es una de las grandes aportaciones que podemos dar los artistas universitarios tras décadas de una concepción conductista y anti-intelectual en la formación, por lo menos, de los creadores escénicos. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:167)

Como parte de las aportaciones y cambios en esta gestión en el CUT fueron: las prácticas extra académicas, lo que modificó la apertura de alumnos y maestros hacia una actualización tangible en el ámbito cultural universitario. El CUT se hizo presente en el Festival Nacional de Teatro Universitario que en el año 2003 extendió su convocatoria de participación a escuelas profesionales de teatro y es en esta convocatoria con la que obtiene un reconocimiento de primer lugar en la categoría “C2” (montajes de escuelas profesionales de teatro dirigidos por alumnos). Antonio Crestani mencionó al respecto:

Así como es deseable que un estudiante de contabilidad al tercer o cuarto semestre ya esté en un despacho conociendo su materia, si hay la posibilidad de que un estudiante del CUT, sin mermar su rendimiento en la escuela, pueda tener otra experiencia, que la tenga. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:179)

Otra de las aportaciones fue que el examen final del tercer año consistiera en una puesta en escena con temporada abierta al público. En ella se buscaba la colaboración y el diálogo entre las distintas materias, enfocándolas hacia la puesta en escena. La escritura del texto estaba a cargo de un joven dramaturgo para así propiciar el encuentro generacional dentro de la academia.

La primera obra comisionada es *Adictos anónimos* (1998), de Luis Mario Moncada, dirigida por Juliana Faesler y Clarisa Malheiros, a la que seguirán, entre otras, *Geografía o a qué mirar las estrellas* (1999) de Gerardo Mancebo del Castillo; *La ciberneta* (2001), de Ilya Cazés, ambas bajo la dirección de Mauricio García Lozano, y *Callejón no me olvides* (2002), de Jaime Chabaud, dirigida por Faesler. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:180)

La gestión de José Ramón Enríquez terminó dejando un CUT con vistas hacia una nueva pedagogía en la que los actores y actrices egresados tuvieran un dominio del cuerpo, la voz y el idioma, como partes de su formación integral.

En 2004 es nombrado director Antonio Crestani⁵⁴, quien propuso el diseño de una estructura y un orden definidos para una escuela de alto rendimiento. Durante su gestión se llevaron a cabo modificaciones estructurales, las cuales se describen de la siguiente manera:

⁵⁴ CRESTANI, Antonio- Actor director y gestor cultural egresado del Centro Universitario de Teatro. Fue director y secretario académico del CUT, entre otros puestos importante en dependencias artístico culturales. También fue quién gesto y le dio impulso al proyecto carro de comedias de la UNAM.

El Edificio Anexo contiene un foro experimental con tecnología de nueva generación al que se nombró “La Caja Negra”, una biblioteca especializada con sala de lectura y cómputo, un salón de ensayos, un salón de teoría, una explanada interior para teatro al aire libre y servicios sanitarios; todos estos espacios fueron equipados con nuevo mobiliario y los equipos adecuados de iluminación, sonorización y demás elementos de apoyo necesarios para la docencia. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:190)

Además, se elaboró y echó a andar un reglamento interno, del que Crestani habló en su momento así:

En este reglamento interno consolidamos procedimientos que, al ser un centro de extensión, habían permitido una gran discrecionalidad: el control de los procesos de ingreso, de permanencia y de egreso. Adicional a eso, se trabajó lo relativo al respeto interinstitucional entre maestros y alumnos, porque también el CUT ha tenido muchas historias donde maestros que no tendrían por qué, hacían ejercicios en donde desnudaban a los alumnos. Eso también se normó. Muy específicamente se dijo: “quienes en un momento dado, si su criterio lo determina, pueden hacer un ejercicio que culmine en desnudo del actor, serán exclusivamente los maestros de actuación; pero si resulta que un maestro de una clase teórica o de canto o de educación física hace un ejercicio de esos y hay una queja”, fui muy tajante, “no esperen que la dirección ni la universidad como institución vayan a responder por ustedes ante una queja de derechos humanos o del tribunal universitario. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:189)

En lo referente a actoralidad, Crestani propuso para el primer año, el estudio de la *Comedia del Arte*, a partir del *Manual mínimo del actor* de Darío Fo, con el fin de dar cabida a los alumnos de nuevo ingreso al trabajo lúdico y a otras formas conocidas; en un segundo año el trabajo con realismo norteamericano y para el tercer año la profundización en el lenguaje a través del Siglo de Oro Español.

La gestión de Crestani duró cuatro años, en los cuales concretó la estructura del CUT, gracias a su experiencia como alumno, maestro, secretario académico y director.

Posteriormente, en 2008 asume la dirección Mario Espinosa, quien inicia con una revisión de los planes de trabajo de cada materia; del cuerpo de maestros en términos de trayectoria; y de la realización de las clases, para hacer un diagnóstico general; éste pretendía mantener la tradición del CUT y al mismo tiempo continuar en su proceso de avance:

En el CUT de ahora conviven rasgos de las distintas etapas por las que ha pasado la escuela: la de Azar, la de Mendoza o la de Zermeno; es como un cerebro humano conformado por sus tres sistemas: el reptiliano, el medio y el neocórtex, que es el que permite el pensamiento abstracto. Lo uso nada más como un símil para ilustrar que esos rasgos sobreviven, no necesariamente como sus impulsores

los pensaron, pero coexisten de alguna manera. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:207)

Él se refiere a la escuela como un espacio para la formación de actores que sean capaces de decidir y hacer el teatro que desean; además de impulsar un proceso más de autogestión. Para la realización de este par de iniciativas que son el inicio de un proyecto de escuela, tomará cuatro puntos que le resultaron fundamentales:

- 1.- Las escuelas deben proporcionar al alumno una base teórica.
- 2.- La técnica es necesaria; sería importante tener por lo menos el conocimiento de dos, y la apertura a la posibilidad de aprender más.
- 3.- Aprender el oficio haciéndolo.
- 4.- Descubrimiento de una mirada creativa y crítica.

Se comenzó la elaboración de un programa académico, que tuvo su base en el programa elaborado anteriormente por Emma Dib, durante su cargo en la Secretaria Académica en la gestión de Enríquez; al respecto, Espinosa opina;

El CUT tiene tres años académicos donde se ve un poco lo que se ve en otras escuelas y un poco la combinación particular que ha desarrollado el centro: algo de Stanislavski con un poquito de Grotowski y otro tanto de Siglo de Oro, la aportación de Zermeño y José Ramón, que se mantiene porque me convencieron de su importancia; el actor que puede descifrar esas obras, esos textos, ese lenguaje, puede descifrarlo todo.

En segundo año se hace por primera vez un ejercicio al público, en realidad son dos ejercicios al público, uno para hacer Shakespeare y otro de base realista. En tercer año hacemos dos puestas en escena, tal como se venía produciendo desde antes, y en el último los llevamos a probar en carne propia las diferentes formas de hacer el teatro, así se va decantando cada uno: al final hay alumnos que quieren hacer “teatro teatro”, ser actores de texto, desarrollar un personaje, pero también hay otros que se inclinan por un teatro más cercano a los bordes de lo que tradicionalmente se entiende por teatro, un teatro más liminal. (MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:213 y 214)

Es hasta este momento cuando Mario Espinosa menciona a Grotowski, uno de los que sin duda dieron continuidad a las ideas de Stanislavski, no sólo porque fue su alumno, sino además porque comparte con éste diversos ideales sobre el quehacer teatral, entre los que destacan el concepto de compañía y los procesos de montaje largos, además de considerar que la actuación es un vehículo, y que el teatro no es una escapatoria, sino un refugio; para él, un sistema de vida es un

sistema para la vida⁵⁵; es decir, un doble proceso de trabajo, en el cual una parte contempla al espectador, mientras la otra, el arte como vehículo, es parte del proceso evolutivo del actor como creador. Son muchas las aportaciones de Grotowski, incluido el hecho del teatro pobre, en el que va eliminando todo lo que en el teatro puede ser superfluo, hasta llegar al actor. Más adelante retomaremos éste y otros conceptos.

Regresando al CUT, y después de un extenso periodo en la elaboración de un nuevo plan de estudios, y una gestión ante las distintas áreas académicas universitarias, el 14 de diciembre del 2014 el Pleno del Consejo Universitario aprobó la Licenciatura en Teatro y Actuación. Este logro supuso un plan de estudios que cumpliera con los requisitos de la UNAM, en relación con los lineamientos y reglamentos de las nuevas carreras y que también respondiera a las necesidades del CUT y su trayectoria de más de 50 años de historia, sin dejar de lado los intereses y pasión por la participación en el presente y el futuro del devenir del teatro mexicano.⁵⁶ En este contexto, se dio la inmediata respuesta de la promoción de estudios de un programa de maestría en Teatro para profesores del CUT, en convenio con la Universidad de Sao Paulo, Brasil, en el proyecto el *Nuevo rostro del maestro de teatro* fue una pieza clave.

⁵⁵ **BROOK, Peter.** Más allá del espacio vacío -escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987. Arte Escénica. 2004.P.p 72.

⁵⁶ <http://www.cut.unam.mx/cut/images/PDF/PE/T1/Plan-de-estudios-final.pdf> En esta página del CUT hay un apartado para ver su plan de estudios actual (licenciatura), y el plan de estudios anterior (diplomado), de modo que pueden compararse.

2.2. Algunos aspectos en la formación del estudiante del Centro Universitario de Teatro (generación 1995-1999).

Para acercarnos al proceso pedagógico que se fue estructurando en el CUT, recurriremos a la revisión de algunos aspectos, mediante los cuales se pueda tener una noción más clara de las condiciones en las que trabajaban los alumnos. Para ello, contemplamos a la generación 1995-1999.

En ese entonces la dirección del CUT estaba a cargo de Raúl Zermeño, quién realizó estudios profesionales de Cine y Teatro en Polonia; fundó y dirigió la Licenciatura de Teatro de la Universidad Veracruzana (1976-1984), y en 1989 era ya reconocido como director de puestas emblemáticas como: *La boda* de Bertolt Brecht (1980); *Los cabellos de Absalón* de Pedro Calderón de la Barca (1983); *¿Ratas otra vez?* De Jordi Teixidor (1984) y *Martha la piadosa* de Tirso de Molina (1986).

En un documento sobre la historia del CUT, se refieren a Raúl Zermeño como un reformista debido a su propuesta de crear un sistema escolar que buscaba construir una base en la que maestros-guía ayudaran a los actores a acceder, mediante tres instancias interdisciplinarias, a las siguientes metas: 1) capacidad de entregarse y asimilar un proceso de autoexploración; 2) entrenamiento físico para afinar sus sistemas óseo muscular y vocal; 3) formación intelectual que los estimule a conocer al ser humano, sujeto de su expresión, en su devenir y en sus manifestaciones.

A partir del momento en que Zermeño tomó la dirección del CUT solicitó asesoría al entonces llamado Centro de Investigaciones y Servicios Educativos de la UNAM (CISE), con el fin de elaborar un nuevo plan de estudios para la carrera de actuación. La meta que se propuso fue formar creadores escénicos capaces de dotar al teatro universitario de excelencia, vanguardia, originalidad y profesionalismo. Se decidió que el entrenamiento de los alumnos fuera de ocho horas diarias y abarcara ocho semestres, 146 créditos y tres puestas en escena. Mediante todo esto, se trataba de crear una carrera de tiempo completo y a los aspirantes se les advertía que debían dedicar la mayor parte de su tiempo, dentro y fuera de la escuela, a su formación actoral, por lo que se les insistía que no estudiaran otras carreras ni trabajaran al mismo tiempo. (MONCADA; RODRÍGUEZ, 2019:139)

El plan de estudios que Zermeño planteó proponía que el alumno atravesara por las etapas formativas teniendo como base el área de actuación:

- 1) Autoconocimiento;
- 2) Introducción al realismo con base en literatura dramática norteamericana o europea;
- 3) Realismo con base en literatura dramática mexicana;
- 4) Estilo con base en la escena del Siglo de Oro Español y Novohispano;
- 5) Profundización del estilo en el Neoclásico y
- 6) Acercamiento a las rupturas o vanguardias escénicas de finales del siglo XIX y principios del XX.

A la materia de actuación se sumaban: disciplina física (Cuerpo y Movimiento y Ortofónico-Musical); y Teatrología), es decir, una serie de conceptos y ejercicios prácticos, afinación de capacidades que el estudiante iría recibiendo y afirmando en sesiones docentes de actuación, en la asimilación del proceso y de su marco vital, así como en experiencias y vivencias que provienen de cada una de las representaciones de las tres temporadas que tienen lugar en su periodo formativo (adquisición del conocimiento especializado. Las materias teóricas como Literatura dramática, Historia del teatro mexicano, Apreciación visual y el seminario “Historia y Mito” impartido por Esther Seligson, se constituyeron como materias de cultura general y como apoyo al proceso de creación-montaje de las puestas en escena de verificación. (*MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:143 y 144*)

Es importante en este momento, aclarar que, sumado a Seki Sano y Héctor Mendoza, Zermeño es también pieza clave en el desarrollo pedagógico del actor, en este país. Por el sólo hecho de haberse formado en Polonia, indiscutiblemente había adquirido conciencia de las enseñanzas de Stanislavski, así como de Meyerhold y Grotowski. Así lo demuestran en buena medida sus exigencias y sus planes de estudio, en los que el actor ha de formarse con rigor y entrega absoluta, con conciencia de sí mismo, de manera orgánica, y colocando sobre sus hombros la responsabilidad de ser el centro indiscutible de una puesta en escena.

Un ejemplo de esto, fue que los maestros en el área de actuación que acompañaron el proceso pedagógico de esta generación, eran una mezcla de enseñanzas únicas, porque sólo fueron invitados por ocasión especial, tal es el caso del maestro Ricardo Ramírez Carnero⁵⁷, y la actriz Lucero Trejo.⁵⁸

⁵⁷ **RAMIREZ, Carnero Ricardo**- director maestro de teatro nacido en Sinaloa, estudió en La Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA la carrera de actuación. Dirigió varias obras en la compañía Nacional de Teatro, en la UNAM, y en la Escuela Nacional de Arte Teatral, en donde fue director de la institución entre 1995 y 1999;

En el primer año del diplomado, Ramírez Carnero trabajó con base en algunos principios de la metodología de Eugenio Barba⁵⁹: El interés durante el primer año estuvo puesto en la utilización del cuerpo y la presencia del cuerpo del actor en lo cotidiano y lo extra-cotidiano. El maestro Barba dice al respecto:

Lo que nosotros llamamos “técnica” es una particular forma de utilizar nuestro cuerpo. Lo utilizamos de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en situaciones de “representación”. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, condición social y oficio. Pero en una situación de “representación” existe una utilización del cuerpo, una técnica corporal que es totalmente distinta. Se puede pues, distinguir una técnica cotidiana de una extra-cotidiana.⁶⁰(BARBA.,2003)

Debido a que años atrás Ramírez Carnero había buscado a Eugenio Barba para aprender principios de su metodología, el lema del curso fue *“el cuerpo como maestro; y al hablar de cuerpo, por supuesto se hablaba del cuerpo del actor, y de ese cuerpo en relación con los otros cuerpos, presentes o no presentes, que le daban una presencia distinta al cuerpo del actor”*.⁶¹

Ramírez Carnero dirigió la enseñanza hacia el concepto de atención y los tipos de relaciones: 1) Lo visible y lo invisible; el diseño interior y lo mental; las imágenes mentales y las motivaciones utilizadas para ejecutar la acción: 2) el actor y lo otro. Estos conceptos y la guía cuidadosa en la metodología clara de la manera de enseñar que tuvo, definieron en un sentido estructural la manera en que esa generación observó y participó durante los años subsecuentes en su proceso actoral formativo. Hasta hoy, las enseñanzas de este periodo siguen vigentes en la metodología de cada uno de los que conforman esa generación. Como parte de las enseñanzas de este primer

lugar en que actualmente es maestro en las áreas de actuación y dirección, desde hace más de 20 años. Ha trabajado en varios Estados de la República Mexicana como maestro y director y se le premió como mejor dirección escénica por la obra *El cerco de Leningrado*. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

⁵⁸ **TREJO, Lucero:** Actriz mexicana reconocida por su trabajo en el Teatro y el cine.

⁵⁹ **BARBA, Eugenio-** Nació el 29 de octubre de 1936 en Brindisi Italia. Discípulo y asistente del director polaco Jerzy Grotowsky. Conformó el Odín Teatret, una de las compañías que influyen en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XIX. También fundador del ISTA (Escuela Nacional de Antropología Teatral). El actor de la propuesta de *Barba* abandona la autoexploración psicológica, se aparta de lo que durante años se ha encarado como el principal objeto del estudio del arte de la actuación: su esfera psicológica-interior, es decir sensaciones, emociones, identificación o no identificación con el personaje, etc. Esta orientación ha dominado el teatro occidental del siglo XX y ha marcado fuertemente la formación técnico-actoral. -

⁶⁰ BARBA, Eugenio. **La tierra de las cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia: Seguimiento de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba.** Catálogos. Editorial Octaedro, S.L., 2000

⁶¹ Durante las clases con el maestro Ramírez Carnero acudíamos a esta manera de mirar el trabajo del actor y su relación con el espacio y con los compañeros. Había momentos en que trabajábamos solos y no, porque el hacía hincapié en que todo lo demás nos conformaba y nos daba existencia en el presente que íbamos trazando.

año estuvo la idea del maestro invisible. En un apartado del libro de Eugenio Barba *La tierra de las Cenizas*, existe un apartado nombrado: el maestro invisible; y describe esa relación tan cercana con Grotowski (su maestro) y la trascendencia de sus enseñanzas:

[...] ¿Quién es ese maestro distante e invisible? ¿El superego profesional? ¿la persona o el conjunto de personas que consciente o inconscientemente nos ha conducido a incorporar algunas tensiones que se convierten en el timón de nuestros impulsos más secretos, de nuestras decisiones más extremas, de nuestras realizaciones más puntillosas? ¿Porque se desvanece el maestro? ¿Para decirnos que ahora ya sabemos vivir sin él, que nos hemos convertido en él, o que lo esencial se esconde bajo su imagen? (Barba, Eugenio., 2000:130.)⁶²

En el segundo año, Raúl Zermeño⁶³ y Miguel Flores⁶⁴, trabajaron sobre las normas objetivas del proceso de creación de personaje y las posibles vías y modos que se pueden emplear actoralmente, basándose en la metodología del actor, director y pedagogo ruso Constantín Sergueievich Stanislavski⁶⁵. Para fines de la clase y el entendimiento de los conceptos que se investigarían en la teoría y la praxis, el maestro Zermeño diseñó y entregó a la generación un documento que llamaba *El Plan Maestro*- a manera de guía para ayudar al alumno en la construcción del personaje - basado en los fundamentos de Stanislavski:

⁶² **BARBA, Eugenio.** La tierra de las cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia: Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. Catálogos. Editorial Octaedro, S.L., 2000.

⁶³ **ZERMEÑO, Raúl**- creador escénico, director teatral, actor, docente y funcionario académico. Como docente formó a muchas generaciones de actores, a quienes dio cátedra en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), titular de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, maestro de dirección y de actuación en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT-INBA-CENART). Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA, y de Maestría en Arte por la Escuela Nacional Superior de Realización Cinematográfica en Lodz, Polonia. Además de ser director del Centro Universitario de Teatro, UNAM:

⁶⁴ **FLORES, Miguel**- Actor, director y maestro de actuación. Académico de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), consagrado actor Miguel Flores fue reconocido con la medalla; "Mi Vida en el Teatro" junto a otros artistas en el teatro de la ciudad "Esperanza Iris" bajo el marco de la celebración del Día Mundial del Teatro. Egresado de Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Autónoma de México (UNAM) ha ejercido como actor, director y desde 1989 es maestro de la carrera de actuación en la ENAT.

⁶⁵ **STANISLAVSKY**-Konstantin Sergueievich Alexeiev; Nació en Moscú, 1863 - id., 1938. En 1898 inauguró, en colaboración con el autor teatral Vladimir Nemirovich-Danchenko, el Teatro de Arte de Moscú, que tenía como objetivos la renovación en sentido realista de las técnicas interpretativas y de la puesta en escena y la restitución a la labor teatral de su carácter de austera disciplina artística. Stanislavski expone en realidad su concepción total del teatro. Inadecuadamente se habla de sus ideas como sistema; de hecho, el autor negó siempre toda norma académica prefijada, y llegó considerar como indispensable lo imprevisto. Si hay algún método, es individualmente libre, pues Stanislavski estimulaba a sus alumnos para que llegaran, sobre todo, a conocerse a sí mismos y, por lo tanto, a controlar y medir los movimientos libres de su subconsciente, por medio de un conocimiento vigilante y riguroso. Su objetivo era hacer surgir del hombre al actor, identificando su expresión con la sinceridad, y el arte con la verdad. No se aspira a una interpretación verista, sino a una interpretación verdadera; no se trata de representar los sentimientos, sino de experimentarlos realmente en la escena con la ayuda de la llamada "memoria emotiva".

“Mientras con mayor frecuencia vaya a vivir la unión de los dos tipos de vida, física y espiritual, tanto más creeré en la verdad sicofisiológica de ese estado, y tanto más sentiré las dos plataformas del rol. "La vida del cuerpo humano" es un buen suelo para las semillas en las que crezca "la vida del alma humana" del personaje. Por ello, echen mano, lo más que puedan de estas semillas. - ¿Y cómo echarlas? - dije al no comprender la alusión. - Creen los "sí" mágicos, las circunstancias supuestas, denle ideas a la imaginación. Éstas de inmediato se llenarán de vida por sí mismas y se unirán a la vida del cuerpo, justificando y originando las acciones físicas. La lógica y la consecuencia de las acciones vivas ayudan a fijar la verdad de 10 que realizan ustedes en el escenario. Coadyuvan también para formar la credibilidad de lo que sucede en las tablas del escenario. Y por su parte el creer produce también otro tipo de vivencia”. (JIMENEZ.,1990: 260)⁶⁶

En el transcurso del primer semestre Raúl Zermeño entregó *El Plan Maestro*⁶⁷ que operaba sobre tres elementos para la construcción del personaje; los dos primeros están dentro del análisis teórico y el tercero les da continuidad a los dos primeros sobre la práctica, dentro de la exploración de la escena. El contenido del *Plan Maestro* se puede resumir de la siguiente manera:

- 1) La estructura exterior y componentes técnicos que se deben atender e investigar para acceder al personaje: contexto histórico y análisis de la obra; entrenamiento individual y de ensamble.
- 2) La estructura interna que se encamina a una lógica del accionar del personaje: espacio-tiempo en que habita, estructura de acciones, circunstancias, situación, carácter y objetivos.
- 3) Tren de pensamiento del personaje: pensar y accionar; impulsos, y contra impulsos, ideales, visión de la realidad (psicología), relaciones.

Durante ese primer semestre se hicieron dos ejercicios de puesta en escena: Todos eran mis hijos, de Arthur Miller, con Raúl Zermeño. Previo a montar la obra completa se hicieron aproximaciones a la construcción de personaje con escenas: de El Golden Boy, de Clifford Odets y La importancia de llamarse Ernesto de Oscar Wilde. Con respecto al texto y el trabajo que el actor debe atender en la creación, afirmaba Zermeño: “*El texto escrito, al ser escenificado, está acompañado de la acción, del objetivo del personaje, de las posibilidades del*

⁶⁶ JIMENEZ, Sergio. El evangelio de Stanislavski: Método de las acciones físicas. Gaceta, México 1990.

⁶⁷ Plan maestro-documento elaborado y difundido por el maestro Raúl Zermeño, para el desarrollo de la clase con base en el Método de las acciones físicas de Stanislavski

actor, y todos estos elementos juntos en el escenario es lo que harán comprensible al texto”.
(MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019 152)

Plan maestro⁶⁸ presentado a la generación 95-99 para el trabajo de construcción de personaje.

En el segundo semestre del 2º año se reforzaron los conocimientos de los elementos para la construcción del personaje propuestos en el plan maestro. La acción se llevó a cabo con textos de autores mexicanos, como marcaba el plan de estudios en la administración de Raúl Zermeño. Parte de la propuesta fue trabajar las obras completas, con la finalidad de construir la trayectoria íntegra de los personajes. De esa manera, la generación investigó los textos: *Llegó Margo*, *Clotilde en su casa*, y *Susana y los jóvenes* de Jorge Ibarguengoitia⁶⁹. Al final del semestre se presentaron las tres obras por única ocasión, a manera de ejercicio escénico, abierto al público; para dicho proceso, los elementos de iluminación, escenografía y vestuario los proporcionaron los alumnos y el maestro. El trabajo de investigación se hizo extensivo a las otras materias que eran parte del ciclo escolar. Durante los dos semestres, la importancia del trabajo de expresión verbal fue esencial y lo dirigió Luisa Huertas⁷⁰, quien acompañó el proceso actoral de esta generación.

Durante este año se llevó a cabo el montaje de verificación que era una de las líneas de interés a desarrollar para los alumnos del CUT en esa administración:

⁶⁸ Plan maestro se presenta en el Anexo #

⁶⁹ IBAEGÜENGOITIA, Jorge-Nació en Guanajuato, Guanajuato, el 22 de enero de 1928; muere en Madrid, España, el 27 de noviembre de 1983. Dramaturgo, narrador y ensayista. Estudió Arte Dramático, la Maestría en Letras en la FFyL de la UNAM y Teatro en Nueva York, becado por la Fundación Rockefeller. Fue director de la Escuela de Verano de la Universidad de Guanajuato; profesor del Summer Institute de la Universidad de Bradley, Peoria, Illinois. Colaboró en *Excelsior*, *Revista Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura*, *¡Siempre!*, y *Vuelta*. Becario del CME, en Teatro, 1954 y 1955; de la Fundación Fairfield, 1965; y de la Fundación Guggenheim, 1969. Premio Ciudad de México de la VII Feria Mexicana del Libro en 1960 por su obra *La conspiración vendida*.

⁷⁰ HUERTAS, Luisa- Actriz, docente de 69 años de edad, nació en San Salvador, El Salvador, Centro América, mexicana por naturalización. Inició como estudiante en el Taller de Teatro Infantil del INBA en 1963. Mas adelante estudió la carrera en la misma Escuela de Arte Teatral, generación 1967-1969 en donde terminé mi tercer año con Héctor Mendoza, quién 5 años después, la invito a ingresar al Centro Universitario de Teatro de la UNAM (recién transformado por él en un centro de formación actoral) de 1975 a 1977. *42 años carrera de actriz, 26 años como docente. Actualmente Directora General del Centro de Estudios para el Uso de la Voz, CEUVOZ y Coordinadora del Colegio de Voz en CasAzul. Más de 75 obras de teatro, 34 películas, series televisivas como Capadocia, telenovelas, radio. Miembro del Consejo Asesor CUT-UNAM desde 2008.*

En 1991 el CUT realizó su primera producción, independientemente del Departamento de Teatro, con sus propios modos de producción y discusión-sobre el presupuesto. Esto significó una victoria para el CUT que apenas tenía un par de años con el estatus de Centro de Extensión Universitaria y una victoria para Zermeño y su intención de formar “gente de teatro”, manteniendo a los alumnos no sólo muy cerca, sino completamente involucrados con el proceso de producción de los montajes de la escuela.__(MONCADA; RODRÍGUEZ.,2019:152)

En febrero de 1997 se da por terminado el periodo de Raúl Zermeño, el periodo más largo desde la gestión del Héctor Azar. La clase de Zermeño quedó a cargo de, Miguel Flores y Jorge Ávalos.

Es importante mencionar que llegados a este punto los que formamos parte de esta generación (1995-1999) habíamos comenzado nuestro proceso formativo con los lineamientos que en ese momento había en el CUT bajo la dirección del maestro Zermeño. Nuestra manera de entender el teatro hasta ese momento estaba basada en las enseñanzas del maestro Carnero quien nos había enseñado a relacionarnos con el arte teatral de manera consciente y desde el entendimiento del cuerpo orgánico, la estructura y la relación con el espacio. El maestro habitaba dentro de nosotros (as) y no fuera de nosotros. Otro elemento que nos acompañó fue el trabajo en grupo, todos éramos parte de un cuerpo y lo que a uno le afectaba terminaba afectando el todo, en un sentido creativo. El actor limpio para entrar a escena y limpio en su ejecución.

Para cuando llegamos con el maestro Zermeño, nuestro entendimiento de proceso formativo estaba en la acción más que en el razonamiento. Durante el primer semestre del 2º año avanzamos en el proceso desde la acción y formulación.

Es importante decir que durante esta etapa del proceso de formación se nos pedía que no leyéramos teoría teatral con la finalidad de comprender y estudiar el proceso de creación de ficción y construcción de personaje desde la experiencia y no desde la razón.

El plan maestro que nos entregó Zermeño, fue una especie de guía que se complementaba con el trabajo exhaustivo y minucioso llevado a cabo durante el primer año con Carnero.

El plan maestro fue un mapa para el actor/actriz en formación para la construcción de personaje.

El espíritu del ser creador y maestro que fue Raúl Zermeño por quienes fuimos sus alumnos, ha permeado y permanecido a lo largo del tiempo para bien y para mal. Fue un director y maestro polémico por sus métodos de enseñanza que apuntaba a una exigencia que se ha equiparado con

el régimen militar. El 4 de octubre del 2014, el periódico *El Universal* publicó una nota sobre el fallecimiento de Raúl Zermeño en la que se citó un breve comentario sobre lo dicho por él en relación al arte escénico- *“Zermeño consideraba que el Teatro es una expresión artística que representa la concepción que se tiene del ser, para el ser y por el ser mismo, a veces de manera viva y otras, por esos diversos medios o lenguajes que el mismo hombre ha creado y ha sabido desarrollar a través de los siglos”*

A finales de febrero de 1997, José Ramón Enríquez,⁷¹ dramaturgo, poeta y director de escena, llegó a la dirección del CUT, y con él se produjo un movimiento interno significativo, debido a que maestros de las diferentes áreas dejaron la cátedra y los espacios vacíos fueron ocupados por nuevos integrantes de la planta académica. Enríquez tenía una visión distinta a la de Zermeño:

“Me asumo como artista y me declaro perplejo ante la posibilidad de utilizar una pedagogía que garantiza la permanencia de los valores de Occidente, para algo como el arte – en especial el teatro –, que los impugna. Creo, con Tolstoi, que la pedagogía debería ser un arte y una forma de amor y no un método, ni un título académico, ni una correa de transmisión de valores cuya comprobación siempre ha resultado sanguinaria”. (MONCADA; RODRÍGUEZ., 2019:164)

En 1997 se estrenó en el Foro del CUT *“Adictos anónimos- o perorata sobre la necesidad de despenalizar el consumo de drogas*, de Luis Mario Moncada,⁷² a cargo de la directora y escenógrafa Juliana Faesler⁷³ y de la actriz Clarisa Malheriros⁷⁴ quienes, desde la dirección del

⁷¹ **ENRÍQUEZ, José Ramón**-(Ciudad de México, 1945). Poeta, dramaturgo, editor, periodista, actor y director de teatro. Estudió literatura y filosofía en la UNAM y teatro en la Escuela de Arte Teatral del INBA y en España. Se desempeñó como director de publicaciones de la Universidad Autónoma de Puebla y de la editorial Océano. También fue director del Centro Universitario de Teatro de la UNAM y del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral del INBA. Ha sido becario del FONCA y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Es colaborador de diversas revistas y diarios nacionales. Su obra poética se puede encontrar en títulos como *Al pie de mi amor clavado* (1964), *La visión peterpánica* (1990) y *Paredes con espejos* (2003). Algunas de sus obras de teatro han sido publicadas como *Madre Juana* (1987), que le mereció el Premio Nacional de Teatro Wilberto Cantón, *Tres ceremonias: Alicia* (1992), *Nueve reflejos en los Siglos de Oro* (2001), *La expulsión* (2011) y *El patio de Monipodio* (2012).

⁷² **MONCADA, Luis Mario**- Nació en Hermosillo Sonora en 1963. Licenciado en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, reparte su actividad entre la dramaturgia, el guionismo, la actuación, la docencia, la investigación y la gestión cultural. Como autor ha estrenado más 40 obras y adaptaciones, así como cuatro series televisivas que, en conjunto, le han valido más de 20 premios y reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos el *Premio Nacional de la Juventud 1985*, la nominación colectiva al *Premio Emmy Internacional 2010* y el Premio Juan Ruiz de Alarcón 2012 por el conjunto de su obra dramática.

⁷³ **FAESLER, Juliana**- en 1992 a 1994 encontró en Inglaterra un sitio personal para el estudio y la experimentación con la luz y el espacio en el Central Saint Martins College, donde terminó el International Scenography Course. Diseñadora de espacios e iluminación desde el aparato de un *show* musical hasta la creación de un concepto teatral que contenga lo mismo la dramaturgia que la dimensión espacial, Juliana Faesler recuerda los detalles vitales de cada una de sus creaciones, en un mapa que tiene mucho de emocional. Actualmente,

montaje, propiciaron un proceso creativo que tuvo cuatro momentos importantes: el primero fue el reconocimiento de las maneras de trabajar del grupo y de las directoras; el segundo estuvo lleno de ejercicios de improvisación con premisas para la escritura del texto; el tercero fue el montaje, el cual se realizó estableciendo propuestas con base en el personaje que llevaba la escena. Fue un trabajo grupal, en el que todos hacían la escena. En esta etapa se trabajó la estética y la expresividad de los personajes: vestuario, utilería, luces, musicalización. El desarrollo de todas las clases y los montajes dentro de la materia de actuación siguieron su curso y se realizaron en paralelo con el montaje de verificación. La importancia de lo que fue para este ciclo el *Plan Maestro* (siguiendo en ese sentido la línea de trabajo de Zermeño) consistía en el documento al que maestros y alumnos podían hacer referencia; fue el punto de encuentro o desencuentro con el que la generación contó durante este año para el trabajo de “realismo norteamericano y mexicano”; fungió como el mapa con el que fue posible avanzar, dentro del descontrol de un cambio necesario e inminente en la estructura administrativa y académica del CUT y el desconcierto que esto generó. En resumidas cuentas, el plan Maestro resultó ser un piso referencial para la generación.

La llegada de Enríquez durante el tercer semestre tuvo sus consecuencias en la población estudiantil, debido a que de la noche a la mañana cambiaron las reglas del aprendizaje en relación con el funcionamiento de la clase; la manera de respirar y vivir el CUT basada en una disciplina férrea, se había transformado en algo que no era fácil de asimilar para la población del centro, porque, básicamente, esto sería el principio de una revolución pedagógica que estaba iniciando, y que se basaba en la libertad e independencia del alumno. El mismo Enríquez advirtió a su llegada al CUT:

Decía mi padre – que sí era maestro – que sólo es maestro quien sea capaz de acompañar al otro para aprender de él, con un respeto irrestricto de los propios misterios, esto es, sin esperar ninguna particularización específica de ningún universal aristotélico. (...) Es la experiencia de la República Española, cercenada por la guerra, nacida de la Institución de Libre enseñanza y de las actitudes

explora el teatro como el universo donde se reúnen las inquietudes y los conocimientos personales, donde se encuentran la ciencia y la estética, donde se expresa como artista de cuerpo completo.

⁷⁴ **Malheiros, Clarissa**-Nacida en Porto Alegre, Brasil, Clarissa Malheiros es una de las actrices principales del teatro mexicano contemporáneo. Egresada de la prestigiosa escuela de Jacques Lecoq en París, colaboró con las compañías inglesas Talking Pictures, Tottering Bipeds y Kaboodle. Desde hace más de diez años radica en México, donde ha trabajado con numerosos directores, entre los que destaca Juliana Faesler, con quien fundó La Máquina de Teatro. Poseedora de un rango amplísimo, Malheiros ha logrado interpretaciones memorables en puestas en escena como Alicia en la cama, Frankenstein, La Eva futura, Antígona y, recientemente, Nezahualcōyotl.

ácratas de Ferrer Guardia, y enriquecida, entre otros, por María Montessori, Pestalozzi y Celestina Freinet, la que deberían rescatar los pedagogos.

Y remata:

Se puede ser maestro en el terreno del arte, siempre y cuando se privilegie la vibración subjetiva, que entusiasma, ante el hecho estético, y se supedite a la más amplia información a un contraste que impida el dogmatismo. (MONCADA; ROGRÍGUEZ.,2019:164)

En el tercer año estaba planteado trabajar con el Siglo de Oro Español, pero no fue posible debido al cambio de administración y a los ajustes que se tuvieron que efectuar en lo administrativo y lo académico. En ese momento la planta de maestros no contaba con un docente que pudiera conducir la clase de actuación de Siglo de Oro, así que se generó un semestre más de realismo basado en principios de Stanislavski, más claramente en el método de las acciones físicas con una contribución de la maestra a cargo de la cátedra, la actriz Lucero Trejo⁷⁵. Los textos fueron de dramaturgos mexicanos: *Casa llena*, de Estela Leñero, *Los negros pájaros del adiós*, de Oscar Liera y *La piel del cielo*, de Enrique Rentería.

La propuesta era profundizar en lo visto en semestres anteriores, con una partitura de acciones físicas trabajada a detalle y atendiendo puntualmente el manejo de objetos y el valor en la relación del personaje y el objeto. Los gestos de encuentro entre el actor, el personaje y el espectador.

La llegada de Lucero Trejo a la cátedra aportó y reafirmó la relación entre pedagogía y proceso actoral, cercanas a las formas de disciplina llevadas durante la administración de Zermeño, pero en definitiva iba en contra de lo que en ese momento intentaba generar la nueva administración. Los extremos tocados por la maestra durante el semestre orillaron a dos compañeros de la generación a abandonar la escuela, lo que generó que el grupo pidiera a la secretaría académica que interviniera. La inquietud del grupo fue escuchada y vino un cambio de maestro en la materia de actuación para el segundo semestre del tercer año. La cátedra fue guiada por quién en ese momento era maestro de Literatura dramática, el maestro y director de escena Gilberto Guerrero⁷⁶. Lo programado para ese semestre era teatro de vanguardia, por primera vez el maestro Guerrero estaba a cargo de la cátedra de actuación, lo cual generó un proceso de

⁷⁵ **Lucero Trejo**, actriz mexicana reconocida por su trabajo en el Teatro y el cine.

⁷⁶ **GUERRERO, Gilberto Guerrero**-GILBERTO GUERRERO es director de escena, escritor, periodista y maestro. Ha dirigido más de 30 espectáculos.

constante diálogo e investigación escénica, a partir del texto: *El juego de las preguntas*, de Peter Handke. El resultado fue un ejercicio escénico abierto a la comunidad del CUT.

Al iniciar el 4º año lo que se exploró escénicamente y se investigó estaba basado en algunos principios de la metodología sobre el *Manual mínimo del actor*⁷⁷, del director y dramaturgo Darío Fo⁷⁸; atendiendo

“el valor de la voz, en su acepción convencional y técnica, pero sobre todo a partir de ese grammelot, como él (Fo) lo llama, línea entre el desarrollo de lo conceptual y el ingreso de lleno al cuerpo. Una voz que es cuerpo y no sólo una suma de conceptualizaciones que resulta, por ejemplo, en el teatro de calle” (FO.,2018:8).

La cátedra estaba a cargo de José Ramón Enríquez y el maestro adjunto fue un egresado del Centro, Ulises Cansino, quien fue pieza clave durante ese semestre, debido a las ausencias de Enríquez, quien estaba ocupado con la problemática que se avecinaba en la Universidad.

En marzo de 1999, 14 planteles de la UNAM acordaron realizar un paro en protesta por el nuevo Reglamento General de Pagos impulsado por el rector Francisco Barnés, que pretendía poner a votación en el Consejo Universitario, el cual se negó a retirar la propuesta próxima a votarse. Esta era una acción reiterada de las autoridades de la universidad, que ya habían realizado dos intentos previos relacionados con el pago de cuotas, uno en 1966 y otro en 1987 y al igual que en aquellas ocasiones, la fuerza de la comunidad Universitaria se organizó y realizó un paro indefinido acordado por el CGH -Consejo General de Huelga. Un mes más tarde todas las escuelas se unieron y tomaron la Rectoría y mantuvieron un paro que duró 10 meses.

Los puntos de vista relacionados con el conflicto eran diversos y muchos de los alumnos y maestros de la UNAM decidieron buscar espacios alternos a la Universidad para llevar a cabo clases extramuros, y la comunidad del CUT fue uno de ellos.

⁷⁷ FO, Darío *Manual mínimo del actor*. México Ediciones el Milagro, Universidad Autónoma de Nuevo León. 2008. Del premio Nobel de Literatura Darío Fo, recoge en su espíritu el testimonio en materiales (traducciones, informaciones, *aggiornamenti* del desarrollo del trabajo de años. Este material se ha convertido en un repertorio valioso y completo de las formas de pensar y hacer teatro en Italia y en el extranjero.

⁷⁸ FO, Darío- premio Nobel de literatura 1997, nació en Lombardía, Italia en 1926. Actor, director, dramaturgo, siempre en diálogo con los acontecimientos políticos, combinó su presencia en el teatro convencional y en espacios alternativos con espectáculos para obreros y público masivo. Fundador junto con la actriz Franca Rame de la compañía de La comuna, en Milán. Escribió el Manual mínimo del actor, en el que plasma el conocimiento de los detalles y raíces de la Commedia del Arte, pilar en su sabiduría teatral.

Es en las clases extramuros en donde la generación 1995-1999 montó lo que fue su puesta en escena de Diplomación: El libro de buen amor del Arcipreste de Hita— adaptación libre y dirección de José Ramón Enríquez. El entonces secretario académico, Ilya Cazés, dijo respecto al montaje: “La mejor expresión de la poética/pedagogía (de Enríquez) se dio sin duda en su puesta en escena de El libro del buen amor del Arcipreste de Hita, la primera del Carro de comedias, en la que parecía clamar: ¡fuera el realismo! Si puede hablarse de un perfil actoral es el del actor capaz de entender por igual las exigencias y posibilidades del Mester de Clerecía y del Mester de juglaría, el actor formado para la poesía en escena, para el que la mimesis era una trampa a evitar.” (MONCADA; RODRIGUEZ., 2019:170)

Las funciones se llevaron a cabo en *el Carro de Comedias* - proyecto propuesto por la Dirección de Teatro y Danza con la intención de desarrollar un repertorio clásico y popular que permitiera transportar y desplegar el escenario a espacios abiertos dentro y fuera de la Universidad - y una vez cumplidas las 30 funciones que eran las convenidas para la Diplomación, el grupo continuó dando funciones de este montaje por más de un año; en total se dieron más de 150 funciones del *Libro de buen amor* en diversos lugares dentro y fuera de la Universidad y en el interior de la república.

El Carro de comedias fue un proyecto de Teatro y Danza planeado para jóvenes recién egresados de la universidad, que tenía el objetivo de difundir obras clásicas que pudieran presentarse en plazas públicas, sobre un escenario que se transportaba a los distintos lugares, tirado por una camioneta. Fue un vínculo entre la academia y la profesionalización, pero también fue un medio de mantener vivos los clásicos y las tradiciones del teatro.

2.3. Formación y desarrollo como artista docente (2006-2014)

Al fin, luego de la búsqueda de un perfil que nos acercara grosso modo a la historia de la formación actoral en nuestro país, por lo menos en los últimos cien años, llegamos al modelo que se utiliza en el CUT actualmente. Es importante mencionar que aunque existen otras escuelas de gran importancia, como el Colegio del Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la propia UNAM, y la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, elegimos el CUT porque cuenta desde sus inicios con una característica que le ha otorgado cierto reconocimiento entre la comunidad teatral, por el nivel de exigencia que tienen sus alumnos, pero en especial, porque sus generaciones son reducidas (ahora se ha establecido un mínimo de 16 alumnos), lo que sin duda repercute en una formación más personalizada y un trabajo más consistente también a nivel de grupo.

Por lo anterior, ser docente del CUT requiere de un perfil muy específico, no sólo en relación al conocimiento sobre la materia, sino además con la capacidad de propiciar el conocimiento y tener una plena conciencia de que cada uno de los alumnos llevará un proceso artístico formativo personal, y al mismo tiempo tendrá que desarrollar la capacidad de desenvolverse en un grupo de diferentes formas. Asimismo, dentro de este esquema, y dado el tema que nos ocupa en esta tesis, es importante revisar el contexto en el que trabaja el cuerpo docente en el CUT y ver hasta dónde es factible incluir en el programa los componentes que plantea Jurij Alschitz en *La Vertical del Papel*, con expectativas a enriquecer el proceso creativo hacia la creación del personaje.

Desde luego, la labor docente dentro del CUT demanda una manera de organizar y distinguir el material de estudio, para descubrir posibilidades de observación, de acceder a nuevas lecturas sobre la creación del personaje, y a conocer conceptos y herramientas del artista escénico, para posteriormente desarrollarlos en los procesos formativos del alumno.

Durante los procesos formativos, los docentes incluyen experiencias escénicas en proyectos de teatro, los cuales hacen patente en cada alumno el aprendizaje y le permiten reconocer la intimidad en la experiencia vivida, tanto a nivel personal, como de grupo; es decir, esa

“intimidad que no es un secreto sobre sí misma que cada cual oculta pudorosamente a los demás, ni tampoco el fondo inefable que sólo yo sé y no

puedo compartir; sino ese efecto del lenguaje y, en cuanto a tal, no solamente no excluye a los otros, sino que presupone una comunidad.”⁷⁹(PARDO., 2014:1).

Ahora bien, para comprender los procesos formativos que se siguen en el CUT, sería imposible detenernos, por el momento, pero lo que habría que reflexionar son los procesos de creación escénica. Es decir, se habla del talento que cada artista tiene y desarrolla, de la sensibilidad, del entendimiento, la planeación, la articulación, el discurso, los distintos códigos de expresión, pero el proceso formativo ¿qué es dentro del arte? María Acaso, quien es pedagoga y hace una mezcla entre arte y educación, en una entrevista reflexiona al respecto del arte y la educación:

“Los procesos educativos no están radicalmente separados de los procesos artísticos, todo lo contrario, se hibridan [...] si quitas el arte de la educación estas condenando a los alumnos al borreguismo, lo que necesitamos es gente que piense por sí sola, que se cuestione y reniegue de un conocimiento simplificado” (ACASO., 2018)⁸⁰

En el año 2007 recibí la invitación del quien era director del CUT en ese año, el maestro Antonio Crestani, para ser maestra adjunta en el área de Actuación del 3er año, acompañando a la maestra titular Emma Dib Mercado⁸¹, que además de ser actriz tiene la licenciatura en pedagogía, y es parte de la planta docente desde hace casi 20 años, la maestra Dib fue una presencia importante para continuar con en el interés por el camino de los proceso artístico- pedagógicos. Ya que, debido su la capacidad de escucha, reflexión, sensibilidad, y un sentido de observación puntual como artísticas y pedagógicas provoca en los alumnos el desarrollo de las distintas capacidades creativas de cada participante dentro del proceso.

La maestra Did procuraba un desarrollo integral, vinculando las asignaturas desde el trabajo de creación en colectivo del hecho escénico.

Para ella, la exigencia es un constante diálogo; asimismo, hace varias aportaciones y significativas, pero mencionaré dos muy valiosas; ambas relacionadas con Meyerhold. Una, adquiere la postura no sólo de una actriz que enseña a actuar, sino, además, asume la postura de

⁷⁹ PARDO, José Luis. **La Intimidad, dossier de prensa**. Editorial Pre-textos, diciembre 2013.

⁸⁰ DE PASCUAL Andrea y LANAU, David. **El arte es una forma de hacer, no una cosa que se hace: Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnizer y María Acaso**. Madrid. 2018. Lector electrónico.

⁸¹ **DIB, Mercado Emma**- Actriz, directora y con una licenciatura en pedagogía. Egresada y Maestra titular del Centro Universitario de Teatro, desde hace 15 años ejerce como maestra en el tercer año del área de Actuación. Fue secretaria Académica del mismo Centro (1997- 2001). Actriz reconocida por su trayectoria, fue parte de la Compañía Nacional de Teatro por 10 años.

artista pedagoga (es provocadora en un sentido absolutamente dirigido hacia la creatividad, no trabaja con la imposición, sino con lo que el estudiante va descubriendo y lo hace de manera precisa). El propio Meyerhold dice: “*No, el director de escena no puede ser excluido de los componentes de un espectáculo. Es el organizador de la colectividad, el que crea cohesión y le insufla las ideas*” (*II Discurso en la Conferencia de directores de escena, 1936: 320*); con esto, Dib le otorga a este grupo de alumnos seguridad en sí mismos y en su trabajo con los demás. El otro aspecto que aporta Dib, también relacionado con Meyerhold, es que no discrimina en ningún momento entre el fondo y la forma, durante los procesos de montaje. Para Meyerhold:

¡En una obra de arte, la forma y el fondo son indisolubles, y así deben serlo para seducir al genio creador! El artista conoce la alegría en el momento en que, dominada por el fondo, brota la forma de expresión adecuada. Al admirar la forma, el artista la siente respirar y adivina en sus profundidades la pulsación de la idea (*II Discurso en la Conferencia de directores de escena, 1936:320*)

De este modo, es el diálogo persistente que utiliza Dib durante los procesos de montaje, lo que permite que forma y fondo se fusionen y den como resultado un aprendizaje completo e integral, tanto en la creación de personaje, como en la interrelación de éste con los otros.

Los alumnos y el cuerpo de maestros terminábamos involucrándonos con el material de estudio ya que se encontraba en constante diálogo con las propuestas de espacio, música, movimiento escénico, coreografías, vestuario, de la puesta en escena.

La selección de los materiales con los que se trabajábamos durante el semestre lo seleccionábamos las maestras (titular y adjunta) de acuerdo a las posibilidades y probabilidades de evolución y avance que observábamos tenía el grupo; era como una orquestación que iba creando en una composición de los elementos.

Para ampliar la visión del trabajado que realizábamos como parte del plan de estudios que se presenta en la asignatura está como una de las acciones el encaminar “*al desarrollo de procesos de trabajo actoral acotados, integrales, orgánicos y consistentes en su aproximación al estudio de los Siglos de Oro y el Neoclásico Francés.*”⁸²; y la manera en que se llevan a cabo la aproximación hacia la construcción escénica y de personaje es la siguiente:

En el primer semestre “se procuraba un apego a las herramientas utilizadas por los actores de entonces y a las convenciones de la época, con el objeto de llegar a un ejercicio escénico-actoral “acorde” con los Siglos de Oro y el Neoclásico Francés. En el segundo semestre se jugaba con esos elementos para llevar a cabo

⁸² Programa de trabajo de las materias actuación V y VI, elaborado por la maestra Emma Dib Mercado. Elaborado por la maestra DIB.

una resignificación y una reinterpretación del material en el aquí y el ahora, a partir de nuestra propia realidad, respetando en todo momento la temática, la estructura y riqueza del lenguaje, la complejidad de las situaciones dramáticas y la particularidad, el desarrollo y las relaciones de los personajes”⁸³

El análisis de texto es exhaustivo; se buscaban los referentes de la época, las palabras en diccionarios especializados y acordaban los elementos que se pondrán en juego para la exploración escénica. Antes de comenzar con la exploración se realizaba una o dos lecturas atendiendo las intenciones y relaciones que los personajes tenían y la situación que los hacía accionar, y finalmente se exploraban los hallazgos obtenidos en escena a partir de las propuestas elaboradas por los estudiantes.

Todo esto, para establecer siempre la aproximación a la creación del personaje, el trabajo interno del actor, eso que Stanislavski nombraba como el sentir interno:

“Nuestra mente es flexible. En cualquier momento puede unirse al trabajo. Pero el solo razonamiento no basta. Es imprescindible la participación directa y fervorosa de la emoción, la voluntad y todos los demás elementos del “sentir interno escénico” Con su ayuda habrá que procurarse ese estado favorable al sentir real del personaje. Luego el análisis de la obra y del rol se hará no sólo en la mente del creador sino en todo su organismo. Se debe conocer la obra, pero en ningún caso se debe acercarse con el alma fría”.⁸⁴ (JIMENEZ.,1990:244.)

En la experiencia adquirida dentro del CUT como maestra adjunta, se encuentra también el haber participado en el proceso de la generación 2010-2014⁸⁵ en el espacio formativo del 1er año de actuación, con la maestra titular Laura Almela, quien, en su cátedra, hacía exploraciones y trabajo sobre la creatividad y la formulación escénica, siempre desde un lugar amoroso y propiciando la libertad imaginativa, y creativa, para despertar y desarrollar la capacidad de habitar esos universos en transformación que cada alumnos tiene. y la creatividad al proponer ejercicios que se dirigieron a la revelación del ser creativo y a la libertad de cada uno de los estudiantes en formación.

⁸³ Programa de trabajo de las materias actuación V y VI, elaborado por la maestra Emma Dib Mercado. Elaborado por la maestra DIB

⁸⁴ JIMÉNEZ, Sergio, El Evangelio de Stanislavski. Método de las acciones físicas de Constantín Sergueievich Stanislavski, México, DF. Grupo Editorial Gaceta p.p 244.

⁸⁵ Los alumnos de esta generación como maestra adjunta de la maestra Almela, también fueron mis alumnos con la maestra Dib. Liliana Ivette Durazo Bustamante, David Illescas Mendoza. Tania Sofía Álvarez Núñez, Kevin Mauricio García Gallardo, Alejandro Guerrero Solís, Nicolasa Ortiz Monasterio Giménez Cacho, Eduardo Orozco Gómez. Aranza Muñoz Montemayor, Isabella Aviña Sánchez Mejorada, Elena del Río González, José Eduardo Carranza Maceda, Daniela González Luque, Xóchitl Brenda Galindres Basave, Karla María Rodríguez Coronado,

Para ampliar la visión de lo que desarrollábamos en la clase, en el plan de estudios figura así la asignatura:

Los primeros dos semestres son introductorios y formulan los principios del lenguaje teatral. El alumno establece un contacto pleno consigo mismo partiendo de su muy particular manera de percibir y profundizar su capacidad de estructurar el mundo que lo rodea. (programa de la asignatura, CUT)⁸⁶

La creatividad y la alegría de ser y estar era algunos de los elementos a descubrir y explorar de manera personal y en colectivo, otra de las cosas que Almela trabaja es la independencia del artista y la exploración de la vida creativa. Almela era una provocadora, en le mejor de los sentidos, ya que tiene una especial capacidad de observación sensible a los procesos y las posibles líneas de desarrollo de los ejercicios. Su creatividad artística y pedagógica la lleva a crear nuevos ejercicios que atiendan los objetivos y en ello los alumnos encuentren vías de desarrollo.

Una de los aprendizajes que han permanecido y se han quedado conmigo en mi quehacer escénico y como pedagoga, como muchas otras, es algo hermosamente creativo que la maestra Laura nombra “posición llave” y que es ese lugar del cual se parte para crear. Ella dice: “que todos lo tenemos, pero no todos podemos encontrarlo y habitarlo y es el espacio interno que despierta la curiosidad por descubrir y la alegría de habitar y respirar la nueva vida que se presenta en la creación”.

Todo esto, para establecer siempre la aproximación a la creación del personaje, el trabajo interno del actor, eso que Stanislavski nombraba como el sentir interno:

“Nuestra mente es flexible. En cualquier momento puede unirse al trabajo. Pero el solo razonamiento no basta. Es imprescindible la participación directa y fervorosa de la emoción, la voluntad y todos los demás elementos del “sentir interno escénico” Con su ayuda habrá que procurarse ese estado favorable al sentir real del personaje. Luego el análisis de la obra y del rol se hará no sólo en la mente del creador sino en todo su organismo. Se debe conocer la obra, pero en ningún caso se debe acercarse con el alma fría”. (JIMENEZ.,1990:244.)

Si tomáramos como un principio de la actuación la acción de establecer contacto con el propio universo por medio del cuerpo físico, mental y emocional; eso es lo que Almela explora continuamente con el estudiante para que reconozca y amplíe su registro emocional, el intuitivo

⁸⁶ Plan de estudios del Centro Universitario de teatro. Página WEB. Programa de asignatura, actualizado.

y el imaginativo, *ejercitándose en distintas posibilidades de reacción hasta lograr respuestas expresivas, rompiendo y decodificando toda idea preconcebida que no provenga de la auténtica y legítima lectura del presente.*⁸⁷ (programa de la asignatura, CUT)

Durante mi estancia con Laura Almela pude reconocer las huellas y entendí que son los detalles de los indicios de lo que ocurrió antes, el de dónde vengo que está presente, dice Almela.: “*la suma de mi pasado y mi futuro son mi presente*”.

Para la liberación era necesaria la relajación del actor, del mismo modo que la atención que se dirigirá hacia el interior del ser y se observará en los procesos físicos, mentales y emocionales para hacer conciencia de ellos en el presente que se vive.

Durante un periodo de 9 años realicé la labor docente como maestra adjunta en los procesos pedagógicos creativos con la maestra Dib y la maestra Almela, y el haber sido esa figura dentro del clase como maestra y como alumna en formación del ejercicio de la docencia me dio una base para entender la figura del artista pedagogo.

Emma me enseñó y mostró la posibilidad de caminos que tiene la pedagogía procurando con cuidado el sentido de la organización y la integración de los elementos del proceso creativo, con ella entendí el sentido de los detalles y ella decía “*en los detalles está el arte*”: por otra parte, con Laura me enseñó a volar, de pronto con ella lo que debía hacer era confiar en mi intuición y en las herramientas que había adquirido con Dib.

Para concluir este capítulo he de mencionar que también estuve en el cuerpo de maestros en el segundo año formativo del CUT con el maestro Mario Espinosa y el maestro Erwin Veytia, y la experiencia vivida con ellos fue particular y de una enseñanza distinta, ya que para ese momento las dudas y la curiosidad por los procesos creativos pedagógicos estaba mucho más latente en mí ser artista y docente. En este periodo de tiempo logré poner en práctica lo que había experimentado y sembrado con el método de *la Vertical* del maestro Alschitz.

Lo vivido con mis compañeros de cátedra fue una experiencia distinta a lo vivido como maestra adjunta y después de *The new fase of acting Teacher*. En este periodo pude reflexionar sobre el ejercicio de la docencia como un proceso creativo, además de poner en práctica la acción de ser

⁸⁷ Plan de estudios del Centro Universitario de teatro. Página WEB. Programa de asignatura 2020

artista-pedagoga y buscar la independencia como ser creativo. Por otro lado, debo decir que trabajar con dos maestros varones me dio libertad en un sentido, pero por otro lado he vivido el ser la figura femenina dentro del cuerpo de maestros y ha sido un proceso de aprendizaje y confrontación.

De ahí que reconocer la voz y el trabajo de la Vertical se convirtió en un proceso importante para mí como una deconstrucción y el descubrimiento de mi propia voz como artista pedagoga, dicho de otra manera, el encuentro de mi voz y el camino hacia una poética.

CAPITULO 3

APROXIMACIONES AL ALMA DEL ARTISTA-PEDAGOGO

3.1. El nuevo rostro del maestro de actuación – proyecto pedagógico intercultural.

En 2012, el Centro Universitario de Teatro se encontraba generando una serie de acciones para transformarse de Diplomado en Actuación a Licenciatura en teatro y actuación. Las expectativas del Centro Universitario de Teatro eran contar con autonomía y una mejor infraestructura para, por medio de la investigación, encontrar nuevas y diversas herramientas pedagógicas, con las cuales desarrollar los procesos creativos, de acuerdo con las necesidades de nuestros tiempos, y ampliar así la visión sobre el arte teatral.

Ya antes, en el 2003 se había iniciado una discusión desde la academia, sobre la importancia de la pedagogía teatral, por lo que se realizó un ejercicio de reflexión convocado por el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, y el Centro Universitario de Teatro; dicho encuentro llevó por nombre, y como provocación para entrar en reflexión: *¿Academizar el arte o artistizar la academia?* Dentro de la estructura del encuentro se generó un espacio para las voces de otras disciplinas, que se encuentran fuera del arte escénico, con la intención de descubrir, desde la mirada de los otros, aspectos que se escapan en la cotidianidad y que parten de una expectativa que se tiene sobre el quehacer escénico y docente.

En esos años, José Ramón Enríquez como el director del CUT, expresó su inquietud sobre la educación artística; distinguió que en la tradición están presentes tres partes esenciales del hecho escénico: la intuición, la técnica y la inspiración; en la tercera de éstas, él cree que yace el problema de la pedagogía del teatro:

“En la mayor comprensión posible de esa “otredad” intangible e indefinible que existe en nuestros “Juanitos”, para no ahogar ni su intuición ni su posible inspiración, sino, muy por el contrario, para propiciarlas y enriquecerlas, aunque manteniendo siempre el rigor que exige cualquier preparación para la técnica”⁸⁸. (DOCOING.,2003:8)

Aquí cabe aclarar que el término *Juanitos*, que utiliza Enríquez, está en relación a la parábola de Dewey que el maestro menciona previo a este comentario, en el mismo artículo: “El pedagogo pregunta en su curso: ¿Qué debo conocer para enseñar latín a Juanito?; los estudiantes responden a coro: “¡latín!”; para que Dewey replique: “¡No...! ¡A Juanito!” (DOCOING.,2003: 7)

Más adelante, en 2012, Mario Espinosa como director del CUT, estaba en la búsqueda de concretar aquello que se había planteado 9 años antes: encontrar nuevas maneras de accionar hacia la transformación de la enseñanza desde una la inspiración para la formación del artista; es

⁸⁸ DOCOING, Patricia. Coordinadora “Lo otro, el teatro y los otros “2003 México. Textos de Difusión Cultural- serie El estudio, UNAM.

así como descubre en la letra del artista contemporáneo John Baldassari ⁸⁹ el impulso para la transformación y el desarrollo del artista docente, y descubre nuevas vías para la enseñanza del arte escénico. Esto es lo que el maestro Espinoza compartió en una plática y que a mi parecer concentra el espíritu de la búsqueda de nuevas pedagogías.

“No hay una forma de enseñar a ser artista, pero lo que si hay es la manera de inspirar la formación de nuevos artistas, la de propiciar a través de distintas estrategias el encuentro, el contacto, y la convivencia entre artistas activos y alumnos de arte porque lo que aportará al arte y su inspiración y transformación será el vivir la experiencia de estar cerca de artistas mientras realizan su trabajo de esta manera a través del ejemplo y la percepción en presente, como en el hecho teatral será posible observar y descubrir las extensas y amplias posibilidades territoriales del trabajo artístico.” (DOCOING.,2003)⁹⁰

El CUT trabajaba en la búsqueda de posibilidades para articular un curso o maestría que actualizara su planta de maestros, y con ello ir construyendo el camino requerido para la transformación del CUT como espacio formativo. La posibilidad de un intercambio entre artistas pedagogos en un espacio de creación e investigación encaminado a la enseñanza fue posible concretarlo debido a que el Centro Teatral Internacional -el AKT_ZENT,⁹¹ con sede en Berlín, buscaba apoyos para un proyecto que estaba encaminado a la realización del *World Theatre Training Library*⁹², y es entonces por medio del Instituto Internacional de Teatro, ITI-UNESCO que se estableció el contacto entre ambas instituciones -AKT ZENT y el CUT⁹³, UNAM –.

⁸⁹ **Baldassi, John-Baldassari** fue la de educador que inspiró a una legión de artistas estadounidenses. Maestro prolífico, Baldassari en 1970 fundó en el California Institute of the Arts de Los Ángeles su famoso programa post-estudio, donde cultivó un modelo colaborativo de creación artística que rechazó el estudio como un sitio de producción a favor de una sociedad social más amplia. “Mucha gente piensa que esa era mi vocación, pero yo lo hice para poder vivir. Creo que lo que hice fue corregir toda la enseñanza errónea que se me explicó”, afirmaba.

⁹⁰ Lo otro, el teatro y los otros: texto de difusión cultural UNAM. Ducoing, Patricia. México 2012.

⁹¹ **AKT- ZENT- World Theatre Training Institute**, es una asociación fundada en 1995 con la dirección artística del doctor Jurij Alschitz, quien estuvo a cargo de la dirección esta Asociación Europea de Cultura Teatral congrega centros teatrales internacionales para promover un marco de trabajo de aprendizaje continuo, experimentación e investigación. Es una red de trabajo-llamada red de trabajo de ideas –que tiene el objetivo compartido de adquirir, acumular y diseminar el conocimiento y la experiencia teatrales. El modelo de Equipo de Enseñanza permite a un grupo de maestros europeos enseñar un sistema pedagógico auto diseñado en un ambiente multicultural lo cual pone en práctica la búsqueda teórica para crear un nuevo idioma teatral y, en particular, conjuntar culturas teatrales mundiales.

⁹² **World Theatre Training Library** – un documento que buscaba reunir en una obra editorial los ejercicios de entrenamiento actoral que se practicaban en ese año en el teatro-; y es el Instituto Internacional de Teatro

⁹³ **CUT-** Centro Universitario de Teatro- El origen del CUT se dio gracias a la existencia previa de dos importantes movimientos teatrales: uno fue Teatro en Coapa, fundado en 1955 en la Escuela Nacional Preparatoria 5, encabezado por el maestro Héctor Azar, y el otro impulsado desde la Casa del Lago, movimiento al que se denominó Poesía en Voz Alta. Centro de formación profesional para actores.

Finalmente, luego de algunas pláticas acuerdan vincularse para realizar los dos proyectos, a partir de un encuentro artístico con base en la práctica pedagógica, al cual se le llamó: *Mexican Master Programme -The new face of acting teacher (El nuevo rostro del maestro de actuación)*. Este fue un programa artístico-pedagógico e intercultural⁹⁴ - que dio inicio en agosto del 2012, bajo la dirección artística del doctor Jurij Alschitz,⁹⁵ y el cual contaba con apoyo de los maestros Christine Schmalor⁹⁶ y Ricardo Palmieri⁹⁷. La propuesta del proyecto fue indagar y desarrollar métodos de entrenamiento teatral para una práctica pedagógica innovadora, con la intención de generar un espacio para la reflexión sobre las tradiciones del Oriente y Occidente, con el objetivo de transmitir el conocimiento básico de la profesión, así como la creación de herramientas pedagógicas para crear un nuevo entendimiento del entrenamiento como parte integral del proceso artístico y de las distintas posibilidades del teatro en la actualidad.

El modelo propuesto por el cuerpo de maestros del AKT-ZENT se basó en sus años de experiencia con grupos de aprendizaje continuo, con los cuales desarrollaban, por medio de la

⁹⁴ **El programa** estuvo dirigido a profesores de teatro de distintos países: (Alemania) Bodo Goldbeck ;(Brasil) Viviane Dias e Ismar André Smith Rachmann; (Colombia) Felipe Andrés Pérez Agudelo y Jesús David Valencia; (Estados Unidos) Stephano Boccelli; (Finlandia) María Lindenman; (Italia) Francesco ; (Lituania) Olga Lapina; (México) Alaciel Molas, Antonio Rojas, Alejandra Chacón, Miguel Ángel Barrera, Priscila Anaya Imaz, Úrsula Pruneda, Violeta Sarmiento, Alejandro Velis, Erwin Veytia, Leopoldo Arias, Miguel Ángel Canto, Francisco de la Torre; (Polonia) Adrianna Koralewska; (Rusia) Olga Toropova; y (El Salvador) Aida María Bernal,

⁹⁵ **ALSCHITZ, Jurij**- director, pedagogo, científico, autor. El Dr. Jurij Alschitz es uno de los profesores de teatro más conocidos y populares que ha educado a miles de estudiantes que trabajan en todo el mundo. Es muy respetado como investigador teatral y como autor de numerosos libros sobre pedagogía teatral. Recibió su primera formación como director en Moscú con el profesor J. Malkovsky, uno de los últimos alumnos de K. Stanislavsky que aún vivían. Recibió su segundo curso de formación en el GITIS, la Academia Rusa de Artes Teatrales, con el Prof. M. Budkevich y el Prof. A. Vasiliev, En 1987, participó en la fundación del teatro de fama mundial "Escuela de Arte Dramático - Anatoly Vasiliev", donde continuó desarrollando sus propios métodos de ensayo y entrenamiento. Fundó la asociación Europea de Cultura Teatral; además desarrolló el primer Programa para Maestros; Pedagogos Teatrales.

⁹⁶ **SCHMALORS, Christine**. - Docente de teatro del programa de formación internacional. Formación en canto clásico, actuación y dirección, diseño de luces (EE. UU.); Literatura alemana y ciencia del teatro. En 1989 se graduó (M.A.) en la Universidad Libre de Berlín y comenzó como directora autónoma con producciones en Alemania. Se convirtió en estudiante de maestría del Dr. Jurij Alschitz y fue cofundadora del centro internacional de teatro AKT-ZENT de Berlín (1995), hoy Instituto Mundial de Formación Teatral / ITI.

Es directora de programas de todos los proyectos internacionales y editora de los manuales de enseñanza del instituto. De 2000 a 2011, primer vicepresidente y luego presidente del Comité de Educación y Capacitación Teatral del ITI; hoy miembro de la junta directiva de la Red ITI / UNESCO para la Educación Superior en Artes Escénicas.

⁹⁷ **PALMIERI, Ricardo**. - Fundador y director artístico del teatro y compañía Cajka Teatro d'Avanguardia Popolare de Módena, que crea y acoge eventos teatrales nacionales e internacionales. Después de su primera formación en actuación y dirección en Italia, estudió dirección teatral en la School After Theatre, un programa post-educativo de tres años de la Asociación Europea para la Cultura Teatral realizado por el Centro Internacional de Teatro AKT-ZENT & GITIS / Academia Rusa. de Artes Teatrales bajo la dirección artística del Dr. Jurij Alschitz

experimentación e investigación teórico-práctica, diferentes maneras de entrenamiento actoral. Sin embargo, para este programa rediseñaron sus propuestas, debido a que el objetivo era formar formadores de actores, durante un periodo de 2 años. Con módulos de trabajo con duración de un mes, espaciados por 6 meses. Los maestros hicieron una recopilación y selección de los materiales generados en una investigación de alrededor de 20 años.

El nuevo rostro del maestro de actuación contó con la presencia de artistas que ejercen la docencia en las artes escénicas y que además cuentan con una trayectoria en el quehacer escénico; pero el trabajo estaba dirigido a la formación de formadores.

El planteamiento más significativo fue sobre la figura del pedagogo como artista, o también cabe decir del artista como pedagogo pues: “*Ser un artista significa en antes que cualquier cosa, la habilidad de distinguir la naturaleza divina y hacerla realidad a través de su propia personalidad.*”⁹⁸ (ALCHITZ.,2003: 15) Esta sola idea nos llevó a desarrollar y establecer una manera de observar el hecho escénico desde un punto de vista distinto, que tuvo su base en *el entrenamiento*.

Figura 1. Participantes en el proyecto *The New fase of acting teacher*, instalaciones del CUT, CCU UNAM.



Archivo personal de Miguel Ángel Barrera.

En el inicio del proceso, lo primero que se hizo fue hablar del artista como transformador de su realidad, aunque reconocido en lo inmediato como un intérprete. La trayectoria que ha seguido

⁹⁸ ALSCHITZ, Jurij. **The Vertical of the role: a method for the actor's self-preparation.** Translated by Natalia Isaeva. Ars incognita. Berlin 2003.

es compleja y laboriosa, y no culmina en un evento. Para comprender esto, podemos remitirnos a Stanislavski,⁹⁹ quién dedicó la mayor parte de su vida a descubrir y reflexionar sobre los secretos de la técnica de la actuación, reconocía que el ser artista era un renacer, “*el desarrollo artístico del ser humano se da con lentitud. Poco a poco, la facultad perspectiva se transforma de una esfera creativa a otra, y en el arte es como si el hombre recién hubiera nacido*”.¹⁰⁰(STANISLAVSKI.,1994) En resonancia con lo dicho, el proceso del artista tiene su tiempo y no está en el desarrollo de un producto que deba ser logrado o acabado, sino que es parte de su vida creativa y de los procesos de transformación; es decir, parte de un punto y mediante un estadio de constante creación llega finalmente a otro punto.

A lo anterior, podemos agregar que Grotowski¹⁰¹ observó que el artista debía contar con la capacidad de adaptación; de hecho, la llamó compensación viva o adaptación del cuerpo, al “*referirse a la causa que surge de alguna manera del cuerpo en el sentido orgánico*”¹⁰². Esta capacidad no sólo es una manifestación que atiende a los deseos de la propia personalidad, sino que está en relación con el entorno y la transformación del mismo. La manera en que el artista percibe, se ve trastocada y se convierte no sólo en una herramienta para accionar en la escena, sino la vida misma. Para complementar esto, Meyerhold¹⁰³ plantea que cada artista debería conservar su propio rostro en la búsqueda de la sencillez en el arte, un aspecto que para él sería lo esencial.

Estas ideas distintas de artistas que dedicaron su vida a la investigación del arte teatral, estuvieron en los ecos de la propuesta y de la metodología que nos fue planteada como una expansión del espacio del artista:

⁹⁹ **Stanislavski, Constantin-** Seudónimo de Konstantin Sergueievich Alexeiev; Moscú, 1863 - id., 1938) Actor, director y teórico teatral ruso. Tras participar en varios movimientos de vanguardia, en 1898, con Nemirovich-Danchenko, fundó el Teatro de Arte de Moscú. Después de la revolución soviética se dedicó exclusivamente a su trabajo de investigación, expuesto en sus libros *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*, ambos de influencia determinante en el teatro europeo y estadounidense, y en los que desarrolla su teoría de la actuación como «suma dramática» entre técnica interior y exterior.

¹⁰⁰ **STANISLAVSKI.** Ética y disciplina/Método de las acciones físicas: propedéutica del actor. Selección y notas Edgar Ceballos. Colección Escenología. México 1994.

¹⁰¹ **Grotowski, Jerzy-** (Rzeszow, 1933 - Pontedera, Italia, 1999). Director teatral polaco. Graduado en el Instituto del Teatro de Moscú, en 1953 fue profesor de la escuela superior de teatro de Cracovia, pero seis años después abandonó la carrera oficial para fundar el Teatro-Laboratorio 13 Rzedow, en Opole, que en 1965

¹⁰² **GROTOWSKI,** Jerzy. Tu eres hijo de alguien.Máscara. Escenología n. 11 y 12 Ciudad de México. 1993.

¹⁰³ **Meyerhold, Vsevolod Emílievich Meyerhold;** Penza, 1874 - Moscú, 1940) director y teórico teatral ruso. Fue una de las figuras clave del teatro contemporáneo junto a Stanislavski, del que se separó buscando un camino propio que le llevó a establecer la teoría teatral de la *convención consciente* y el método interpretativo que bautizó como *biomecánica*.

La percepción de “otros mundos” y su “inclusión” en uno de ellos les permite comprender lo plural, lo polifacético de cualquier situación a la que se enfrenten; “desconectarse” de sus propias circunstancias, conectarse con las ajenas y relacionarse con ellas como cosas reales y no inventadas. Es importante que el actor (artista) entienda que lo ajeno es sólo una de las múltiples formas de su vida¹⁰⁴(ALSCHITZ.,2013:28)

Esta apreciación apuntaba hacia el camino de la creación del artista, quien es indispensable que esté en la continua alternancia entre el entrenamiento en la escuela y el entrenamiento en el teatro; en la persecución de ideas y la exploración de las mismas en la práctica, para ser trasmutadas en el arte de transformar la escena, los personajes, las atmósferas y el tiempo. En este contexto, es importante considerar, desde luego, la creación de ejercicios para cada entrenamiento.

Jerzy Grotowski, a quien se le ha considerado el pionero en el entrenamiento como la base del trabajo actoral, afirmaba que los ejercicios son el pretexto para descubrir los obstáculos que dificultan el trabajo creador, y que es mediante la adaptación personal que se pueden encontrar soluciones ante los obstáculos; en resumen, son una forma personal que apunta hacia la independencia del actor como creador.

Para Eugenio Barba¹⁰⁵, quien también ha dedicado su vida a la investigación en el trabajo del actor, afirma que: *“El training es una posición frente al teatro y frente a la vida, que enseña a trabajar con la postura”* Esto que él nombra postura, *“es la autonomía del actor frente y en relación a su propia realidad.”*¹⁰⁶(BARBA.,1992)

Dentro del proceso, comenzó a perfilarse indiscutible el hecho de que para el *artista pedagogo*, es necesario mantenerse en entrenamiento, ya que las preguntas que se generan en la tarea de ejercer la pedagogía del actor son lo que mantiene en movimiento constante los fundamentos del teatro. Alschitz menciona: *“Considero que el entrenamiento para el pedagogo no es solamente*

¹⁰⁴ ALCHITZ, Jurij. Entrenamiento *para siempre*.2013 p.p 28)

¹⁰⁵BARBA, Eugenio- Nació el 29 de octubre de 1936 Eugenio en Brindisi, Italia director y estudioso del teatro. Es el inventor, junto a Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, de la "antropología teatral" como concepto. Aunque nació en Italia, ha ejercido toda su carrera prácticamente en Dinamarca y otros países nórdicos, donde fundó el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX.

¹⁰⁶ BARBA, Eugenio. II Antropología Teatral-

el instrumento más importante de su profesión, sino el fundamento básico de la metodología de su estética, de su ética y de su filosofía".¹⁰⁷ (ALSCHITZ.,2013:13)

Por lo anterior, es factible comprender por qué Alschitz ofreció desde el inicio una serie de ejercicios, los cuales debían ser desarrollados por los alumnos del encuentro. Su manera de organizar el material era a través de la praxis. Posteriormente, se iba a la mesa a dialogar sobre los ejercicios y los procedimientos, y de ese modo, reconocer lo que operaba en ellos, y si estaban sustentados por un pensamiento pedagógico o ideas filosóficas; todo esto, con la intención de aportar una estructura única que sirviera de base, como un detonador, para el surgimiento de nuevas ideas, y así poder sostener un diálogo continuo.

Esto nos lleva a pensar en el arte y la educación como dos procesos que, si bien son distintos por la naturaleza de sus propósitos, no por ello están separados, al contrario, se integran y se complementan entre sí:

No hay que hacer demasiadas especulaciones en el campo del arte. El arte no es la fuente de la ciencia, es la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia los otros, la que nos confronta con ellos a fin de entendernos a nosotros mismos: no con el sentido científico de recrear el contexto de una época en la historia, sino con un sentido elemental y humano.¹⁰⁸ (GROTOWSKI.,2013:52)

La manera en que se desarrolló la investigación dentro del proyecto académico tuvo fundamento en el autoconocimiento; como la reflexión a través del diálogo con otras personas y, por lo tanto, ideas y afectos en una continua alternancia entre preguntas y respuestas y no como una actividad de manera aislada. El objetivo no estaba centrado en enseñar o en un simple intercambio de informaciones. Asimismo, era una invitación a colocar la ignorancia como piso común para, a partir de esto, dejar que surgiera el conocimiento desde la propuesta de nuevas ideas. Por ello, al colocar las ideas como guía en esta búsqueda del conocimiento, se intentaba una conexión directa con la praxis. La potencia de una idea es lo que daría sustento y movimiento al diálogo y la transformación de la energía, que a su vez se generaría la energía del proceso creativo. Para ello, fue importante poder encontrar maneras de organizar la energía creativa en relación con el

¹⁰⁷ **Entrenamiento para siempre ALSCHITZ**, Jurij. Colección Estudios en cine y teatro/cátedra Bergman. UNAM. México, 2013.

¹⁰⁸ **El director como espectador de Profesión**. GROTOWSKI, Jerzy. Revista máscara. Escenología, n 11-12 Ciudad de México 9993 –

espacio, propiciando así la transformación del cuerpo del artista a través de la percepción en un lugar con características específicas.

Como parte de su metodología, Alschitz propuso características espaciales para el salón de clases, con la finalidad de propiciar la energía creativa encaminada hacia la reflexión sobre esta durante las sesiones de trabajo y las distintas las actividades. El espacio debía ser amplio, con elementos de la mecánica teatral a vistas y a disposición de la transformación Hacia algún tipo de ejercicio que requiriera la oscuridad y el uso de luces; además de esto, era importante que contara con ventanas que dejaran ver el exterior y permitieran la entrada de luz del día, la entrada de la naturaleza y de lo ocurriera fuera de ese espacio, así que la conexión con el mundo exterior y la percepción del adentro y el afuera invitaba a relacionarnos a través de una mirada más amplia y en vínculo a la vida; Pero la particularidad del espacio que despertó cierta expectativa fue que el espacio debía ser blanco casi en su totalidad.

Figura 2. Foro del CUT – caja negra- transformación a caja blanca.



Archivo personal de Miguel Ángel Barrera.

En principio, esta sugerencia espacial pareció no tener la importancia que imprimieron en la demanda de las características, el grupo de maestros del AKT-ZENT. Pero lo cierto es que el espacio fue adquiriendo un sentido de claridad en el desarrollo de los ejercicios. A diferencia del proceso que se vive en ensayos dentro del teatro, que es en el misterio y la sorpresa que surge de entre la oscuridad, o los telones que ocultan y permiten los cambios ocultos, este espacio

permitió estar frente las personas y objetos, y mirar sin omitir, o por lo menos propiciando incluso las confrontaciones que se dieron durante el proceso. Ya que en ellos se viven y se realizan en la oscuridad y en el misterio o la sorpresa que surge de entre los telones que permiten los cambios ocultando la mecánica teatral o los cruces de escenografías o cambios de vestuario para dejar ver sólo lo que el espectador debe ver y dentro de un lenguaje y una composición creada para ese fin último.

El espacio blanco, nos permitió entablar un vínculo con los elementos de creación, pero de manera franca y clara, incluso en los momentos de desacuerdo. Poniendo en claro los caminos que proponía el proceso de formación y propiciando espacios para invitar a reconocer, reflexionar y provocar la energía creativa que era requerida para la evolución del programa, siempre con la imagen de estar en una página en la que se comenzaría a trazar o escribir cada día de entrenamiento; a la manera de un libro en el que se va escribiendo página por página, cada día.

Sin embargo, como todo proceso creativo, hubo confrontaciones y se permeó lo personal al proceso. Pero el espacio blanco e iluminado, de alguna manera detuvo muchas de las cosas que pudieron haber surgido de otra manera, incluso podría decir que, si el espacio hubiera sido oscuro, el encuentro definitivamente no hubiera concluido con esos alcances. La profundidad en fibras humanas que alcanzó la metodología se pudo haber anulado, sólo por el hecho de desarrollarse en un lugar oscuro, como efecto de un pleonasma.

Figura 3, 4 y 5. Preparativos para performance y training team of teacher, CUT



Figura 4.



Figura 5.



Archivo personal de Miguel Ángel Barrera.

3.1.2 El desarrollo de la metodología dentro del proyecto *El nuevo rostro del maestro de actuación* fue la siguiente (apuntes y nociones de la bitácora):

La duración del encuentro en su totalidad fue de aproximadamente dos años en los cuales se llevaron a cabo cuatro módulos de trabajo que estuvieron espaciados por periodos de 5 meses entre uno y otro; y cada módulo se desarrolló por espacio de un mes, esto fue así ya que las particularidades del proceso intercultural no permitían que se desarrollara en periodos de tiempos con mayor extensión, debido a que varios de los participantes incluidos los maestros del AKT-ZENT, debían trasladarse desde sus lugares de origen y abandonar sus actividades. Esta peculiaridad operaría a favor y en contra dentro del espacio de trabajo, ya que colocaba en distintas condiciones a los participantes, diferencia que causó tensiones, sobre todo los dos primeros módulos.

Alschitz propuso avanzar en términos generales dentro del *Nuevo rostro del maestro de actuación*, a partir de tres líneas muy específicas:

- 1.- El trabajo de grupo que desarrollábamos todos los días y en el que las sesiones se dedicaban a trabajo de *training* para comprender *la vertical* desde el movimiento de los cuerpos y la relación de éstos con el espacio y el tiempo.
- 2.- En una clase magistral en la que los dos grupos que éramos (W y L) nos juntábamos para conformar un gran grupo, y el propio Alschitz era quien llevaba la clase que transitaba entre la teoría y la práctica de ejercicios, siempre encaminados hacia la reflexión;
- 3.- El trabajo que cada uno se cumplió al elaborar los ejercicios que se proyectaron a manera de referentes, y como ejemplo de los ejercicios propuestos durante el encuentro y que han sido usados como referente en el desarrollo de la metodología.

Debido a la cantidad de participantes, nos dividieron en dos grupos: el “L” que estaba a cargo del maestro Palmieri, y el “W” de quien se encargaba la maestra Schmalor.

El horario de trabajo era de lunes a viernes de las 10:00 a las 14:00 hrs comenzábamos en nuestros grupos L o W el trabajo de training. Cada grupo tenía un espacio distinto de trabajo y

cada maestro tenía su propio acercamiento y desarrollo de ejercicios con base en los fundamentos de la metodología del maestro Alschitz.

El grupo L, trabajó en el salón de ensayos del Tetro Juan Ruíz de Alarcón, y el grupo W trabajó en la caja Negra, que era blanca en ese entonces, del CUT, los dos espacios del Centro Cultural Universitario de la UNAM.

Conforme llegábamos al salón, íbamos integrándonos al espacio y a la atmosfera que en principio estaba propuesta por una selección musical que había hecho previamente a la clase la maestra Schmalor, acción que era parte de la metodología y que se encaminaba a propiciar un espacio propicio para el estudio y la reflexión, siempre de manera creativa. Esto era: transformar la energía desde la creación de una atmósfera para iniciar el día, durante este inicio no se hablaba y cada uno de nosotros elegía un espacio y se disponía para iniciar.

Una vez que la música terminaba, nos colocábamos en círculo y realizábamos un ejercicio que tenía tres etapas que estaban definidas debido a que era una secuencia de movimiento, que se repetía tres veces con pequeñas variantes. El ejercicio abría la percepción en relación a un tiempo y espacio que era trazado por nuestros cuerpos y guiado por la conjunción de nuestras respiraciones.

La premisa era realizar la secuencia de manera conjunta y en al mismo tiempo, como si fuéramos un mismo sistema que estaba siendo guiado por medio de la respiración y la percepción de los otros a través de la propia dinámica de la energía que se manifestaba en el movimiento. La primera vez era la secuencia tal cual era, la segunda vez era elevándonos desde el piso y quedando sobre las puntas de los pies y la tercera vez se realizaba como la anterior, pero con ojos cerrados.

Nuestra tercera acción era un ejercicio, a manera de ritual, en el cual se colocaba el elemento fuego como componente provocador del inicio de la transformación de ese día. Cada día alguien era el encargado de encender el fuego y durante el transcurso del día debíamos procurar que el fuego permaneciera encendido de manera concreta y también a modo de metáfora. Cada uno de nosotros estableció un vínculo con el elemento durante cada día de trabajo. Y ahora que aparece este elemento mientras escribo, estoy recordando que el fuego en la cultura zapoteca es

considerado el padre supremo, el multiplicador de los hombres y los animales. Padre de las generaciones, patrono de los cazadores y pescadores.

Después de este ejercicio para conectar con nuestra conciencia del ritual y así comenzábamos nuestra sesión de trabajo y entrenamiento, que por lo general estaba en relación con el tema que veríamos durante la tarde con el maestro Alschitz, en un seminario-taller, que comenzaba después de la comida, y en el participábamos los dos grupos y los maestros a cargo. En este espacio de trabajo se profundizaba en la metodología y el maestro proponía diversos y distintos ejercicios para poder reconocer los materiales y el cómo operaban dentro del sistema que nos encontrábamos estudiando. En este espacio del día se abría el diálogo y surgían los temas que estaban generando preguntas. Este, también fue el espacio de las preguntas y de los acuerdos y desacuerdos. En este mismo espacio del maestro Alschitz nos provocaba para ejercitar y afinar el ejercicio de la observación, reflexión y exposición, desde la energía creativa o reflexiva que además iba de la práctica a la teoría y viceversa.

En este espacio de reflexión y práctica, fue en donde se crearon nuevos ejercicios y también en donde se replantearon otros, con variantes nuevas, ya que cada uno de nosotros creamos un ejercicio y se trabajó a manera de laboratorio en ello, así que todos participamos de la creación de nuevos ejercicios. De esta actividad resultó un documento, que se entregó a cada alumno, a manera de recopilación de los ejercicios generados dentro del programa. Es posible que, durante el encuentro pedagógico, el *Nuevo rostro del maestro de actuación* se hayan realizado y elaborado aproximadamente 70 ejercicios, que han quedado como un material con posibilidad de desarrollo dentro de nuestro quehacer en la pedagogía teatral. También los sábados nos encontrábamos para diseñar exposiciones o para preparar propuestas encaminadas a la manifestación artística y a la composición. Lo que se planeaba en este espacio, siempre termino en una presentación al público.

Es importante decir que existieron dos sesiones de trabajo extraordinarias propuestas por el AKT-ZENT con interés en la evolución del proceso de formación: una de ellas se realizó a la mitad del proceso y la segunda como parte de las actividades de cierre del proyecto pedagógico; ambas tenían un espíritu con vías a trabajar en el desarrollo de un training con base en la composición y el ensamble. La manera en que estaba conformada esta misión era por medio de equipo de maestros que realizaban la clase hacia un mismo fin, dentro de la misma sesión de

trabajo, pero cada quien, desarrollando su tema, pero en función de un tema común. La pedagogía como un acto de creación artística.

The World Theatre Training Workshop, fue una de las actividades, de corte internacional, que realizamos dentro del encuentro pedagógico, la manera en que se organizó, en principio, fue estableciendo 5 sedes para trabajar a manera de laboratorio con los participantes del encuentro en un ensamble de maestros, y el objetivo era desarrollar en una clase con un grupo de alumnos convocados por los maestros del AKT-ZENT, en un proceso de trabajo conjunto llevado por una dinámica compuesta por 3 o 4 voces que iban proponiendo ejercicios con un tema eje, el cual fungió para contener a los temas que cada uno tenía como tema de interés. Los distintos talleres de trabajo tuvieron una duración de entre dos o tres semanas, esto dependió de la sede y de los temas que se desarrollarían por parte del cuerpo de maestros del AKT-ZENT y del número de participantes que estuviera involucrado en dicha actividad. Como trabajo previo preparamos una serie de ejercicios alrededor de un tema que nos fuera de interés. A este ejercicio basado en el ensamble de maestros se le nombró: *Team of Teacher*.

Figura 6. Séstola, team of teacher



Archivo personal. Imagen propuesta por los participantes del *Team of teacher*

Los laboratorios en los que participe se realizaron en Séstola, Italia del 6 al 26 de octubre del 2013. Participé en dos actividades: Por las mañanas de 9:00 a 14:00hrs asistía a The World Theatre Training Workshop con mis compañeros maestros: Violeta Sarmiento, Olga Lapina,

María Lindeman, Olga Toropova, Antonio Rojas y Francesco Manenti, con quienes ejecutaba el *team of teacher*. Y los alumnos fueron: Laura Tondelli, Giovanna Pellegrino, Vasiliki Kutruli, Simona Medolago, Cristel Checca y Chiara Balestri.

Teníamos un un par de horas para comer y preparar el material para The Word Theatre Training Laboratory que empezaba a las 16:00 y terminaba a las 20:00hrs, en esta actividad era como artista escénica y asistíamos los mismos los participantes del encuentro pedagógico además de otros artistas invitados: Anna Tonelli, Agnieszka Michalak, Piero Martori, Federico Favetti, Piergiuseppe Francione, Marisa Burch, y el maestro que nos daba el seminario-laboratorio que estaba encaminado al arte de la composición, desde el director de escena o/y el artista escénico.

Figuras. 7,8,9,10,11. Training *team of teacher*. Séstola Italia

Figura 7. Alumnas.



Figura 8. Dinámica de clase.



Figura 9. Grupo de alumnas.



Figura 10. Grupo de alumnas.



Figura 11. Castillo- Lugar de trabajo del The Wordl Theatre Training Workshop/ The Word Theatre Training Laboratory



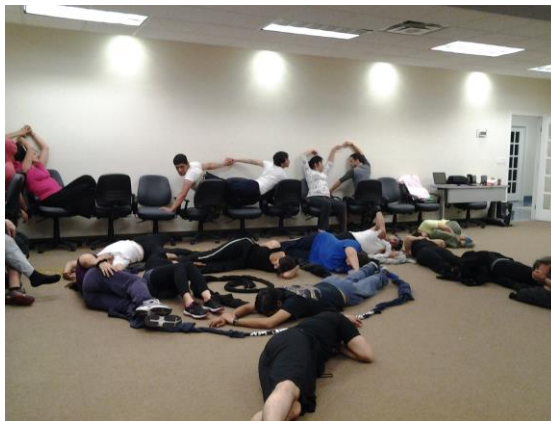
Archivo personal Priscila Anaya Imaz

Este encuentro me fue realmente significativo, ya que la distancia que pude establecer con mi lugar de formación, que era el mismo que mi lugar de trabajo me proporcionó la posibilidad de despegarme de la relación con el día a día, que parece no ser significativo, pero lo fue. Estaba totalmente fuera de una estructura de vida, acoplándome a un horario distinto con personas que con las que estaba las 24 hrs del día.

Durante el viaje hacía Séstola me habían quitado el pasaporte y por algunas horas me sentí flotando, sin un documento que dijera que yo, soy yo. Y eso puso un plus al viaje, porque la sensación se permeó al proceso y me deje llevar por el fluir del proceso creativo y del espíritu que del emanaba, como en una danza.

La otra actividad se efectuó con vistas a finalizar el training: *team of Teacher*. Las sedes se encontraban dentro de la República Mexicana y fueron asignadas por el cuerpo de maestros del AKT-ZENT, lo notorio de este viaje fue que cada pareja realizó las actividades, tomando decisiones de manera independiente en relación al cuerpo de maestros guía.

Figura 12 y 13. Training *team of teacher*- ciudad Juarez, México



Archivo personal Priscila Anaya Imaz.

Como se ha mencionado en los párrafos anteriores la cantidad de ejercicios propuestos y desarrollados es numerosa, y en su mayoría realizados por los que participábamos para entonces tener una reflexión desde el interior, así como también desde el exterior en torno a ellos. Para poder realizar una reflexión de la metodología, seleccioné tres de los ejercicios que fueron propuestos por el maestro Alschitz y que además resultaron significativos porque en ellos pude palpar algo de la energía de la Vertical, que es fundamento en la metodología propuesta en *el nuevo rostro del maestro de actuación*.

- 1) *Este es mi teatro*, fue el primer ejercicio propuesto por el maestro Alschitz al comienzo del encuentro; este ejercicio fue un parte aguas para mí, ya que para hacer la planeación era necesario tomar conciencia de la artista que era: es decir reflexionar de manera seria

sobre el camino transitado y las experiencias vividas como artista. La propuesta se desarrolló de manera intuitiva y cada uno puso en juego las herramientas, la sensibilidad y las conexiones que estaban presentes y hacían sentido en la progresión de la energía de la Vertical.

- 2) *La vertical del papel*, fue un ejercicio con una progresión y pasos muy concretos que fueron estableciéndose como escalones, y con ello fue posible realizar dinámicas en las que se hacía laboratorio con los ejercicios para reflexionar sobre el camino que proponía la vertical. Pero hubo algo que personalmente me decidió a elegir este ejercicio en particular porque durante el encuentro fue el ejercicio que me reveló una manera diferente de abordar la construcción de personaje y fue como un choque de trenes. No entendí en el momento lo que proponía la Vertical, pero la energía que de este proceso creativo ha surgido, llega hasta el día de hoy, investigando en las reflexiones, apuntes y los libros del maestro, para poder reconocer algunos de sus fundamentos. El personaje que elegí es: *Olga*, hermana mayor de la obra “Las tres hermanas” de Antón Chéjov.
- 3) *El maratón*, fue un ejercicio con el que pude establecer una relación directa y de manera concreta, a través de su dinamismo y claridad, con el universo del personaje y con uno de los fundamentos de la metodología del maestro.

La selección atendió a la capacidad de desarrollo que cada uno de éstos provocó en cuanto a conceptos, exploración, expansión y generación de conocimiento para el proceso creativo. Los ejercicios establecieron una estructura que fungió como base y permitió la suma de elementos, la combinación de los mismos, y con ello su desarrollo, progresión y complejidad; además de la conexión que se encontró entre ellos como parte de un sistema.

Además de lo anterior y para poder visibilizar lo esencial de la metodología se propone tomar en cuenta algunos de los componentes que sin lugar a dudas en la práctica resultaron pieza clave y otros que se han hecho visibles en el trayecto de esta disertación: distancia, línea vertical y línea horizontal, deconstrucción, composición, camino y mito. Es importante señalar que estos son detonadores de otros componentes que han de surgir de manera natural.

Es importante resaltar que *La vertical del papel*, no es un concepto y es por ello que resulta difícil de definir, y por lo tanto de entender a través de una definición; ya que atiende a un proceso creativo que busca reconocer aquello que no es perceptible pero que es impulso y

fundamento para su existencia su la complejidad que en ella habita. No es la finalidad de esta disertación el querer simplificar la noción de *vertical*, o explicarla sólo dar una explicación o definición de concepto, sino hacer un ejercicio para reflexionar y poder tener un acercamiento a los elementos con el fin de distinguirlos.

Por otra parte, y hecho de manera paralela, el documento que resultó del proceso *The new face of acting teacher* fue el libro: *Entrenamiento para siempre*. Una de las experiencias del proceso ha sido y esa fue la base del encuentro, en sus primeras páginas Alschitz dice: *En el proceso, el entrenamiento es la base que estuvo latente cada día durante el tiempo que duró el encuentro.*

Figuras 14, 15, 16, 17 -Encuentro Pedagógico *the new fase of acting teacher*.





¹⁰⁹*Imágenes del encuentro El nuevo rostro del maestro de actuación en anexos

¹⁰⁹ Anexos. Imágenes del encuentro *el nuevo rostro del maestro de actuación*, anexos.

3.2. Apuntes, reflexiones y acercamientos sobre la *Vertical del papel*

En el punto anterior, cerramos con una cita sobre la importancia del entrenamiento, y en éste insistiremos, pues desde la visión que el maestro Alschitz nos compartió de manera teórica y práctica, es necesario para el artista pedagogo hacer conciencia sobre la necesidad de tener un entrenamiento constante, al igual que sucede con el actor. Debido a que las preguntas que surgen en la tarea de ejercer la pedagogía mantienen los fundamentos del teatro en movimiento constante, en las primeras páginas del libro *Entrenamiento para siempre*, generado a partir de este encuentro, Alschitz afirma “*Considero que el entrenamiento para el pedagogo no es solamente el instrumento más importante de su profesión, sino el fundamento básico de su metodología, de su estética, de su ética y de su filosofía*”.¹¹⁰ (ALSCHITZ, 2013:13)

Durante el diplomado de especialización *nuevo rostro del maestro de actuación* se plantearon y desarrollaron más de 70 ejercicios. Algunos de ellos fueron sugeridos por los maestros del AKT-ZENT; otros fueron creados en grupo y algunos más se desarrollaron de manera individual. La práctica continua generó la conciencia sobre el trabajo de observación encaminado a la reflexión sobre los materiales que se iban poniendo en juego, así como a la distinción de los mismos para establecer parámetros que apoyaran y establecieran una base en pro del conocimiento que emanara del propio proceso; además de que en la misma línea de entrenamiento se propició un sentido de independencia en la creación desde la energía del docente.

Tanto la línea del artista, como la del pedagogo se encuentran en el tejido de los procesos creativos dentro del arte escénico y se alimentan entre sí; y lo que se pretende es la generación de nuevas maneras de aprendizaje, para lo cual se buscaron nuevas conexiones con lo que está más allá del conocimiento consciente, de lo evidente que refleja lo que se mira o se lee. En este sentido, Luis Camnizer definió “*El arte no es una disciplina, es una forma de pensar, una metadisciplina que alude a lo desconocido y al descubrimiento, a aquello que despierta la curiosidad y el aprendizaje que no puede ser guiado porque nunca ha habido un aprendizaje igual.*”¹¹¹

¹¹⁰ Alschitz, Jurij. Entrenamiento para siempre. México, UNAM. 2013.

¹¹¹ DE PASCUAL, Andrea y LANAU, David. El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace) El conocimiento no es desordenado. 2019. Madrid. Lector electrónico.

En esta línea, lo vivido en el encuentro resultó claramente como un proceso de aprendizaje en el que nos involucramos en la creación de una visión y un accionar distintos a lo que habíamos transitado anteriormente. Poco a poco ocurrió la transmutación hacia otra forma de relacionarnos con las ideas y apareció la curiosidad constante que tiene su espacio de existencia en el presente; en el ir descubriendo las cosas; en el cambio. Los vasos comunicantes se entrelazan y se alimentan, se encuentran en el accionar desde la energía de la creación.

Identificar en cada uno de nosotros, participantes, la voz del artista-pedagogo a través de la propuesta de Alschitz fue uno de los objetivos más importantes; identificarla desde la visión de esta disertación, a través de tareas realizadas con el fin de poder reconocer en primera instancia, *la vertical*.

Como propuesta para descubrir algunos elementos que darían sentido a *La vertical*, se eligieron dos ejercicios a manera de eje para desarrollar las reflexiones; es importante señalar que una de las inquietudes que estuvo presente en distintos momentos fue que la energía del actor se presentaba para realizar los ejercicios que eran propuestos, pero resultaba incompleto el proceso, ya que el planteamiento era reconocer los elementos que activaban a la creatividad hacia un fin específico, en busca de algo en particular; esta inquietud se había de formular a manera de pregunta ¿cómo propiciar la energía creativa en un proceso actoral, desde la energía del pedagogo, y reconocerla, además de distinguir los vasos comunicantes que existen entre ambas?

El punto de partida fue la experiencia propia en el trabajo escénico y pedagógico; así como las herramientas técnicas e intuitivas para llegar a un resultado. Aquí cabe recordar las palabras de la maestra Laura Almela, quien decía a sus alumnos: “por técnica se despega y por intuición se vuela.” Finalmente, ambos, conocimiento e intuición, son indispensables en la vida del artista escénico. Asimismo, a estos elementos habría que agregar otro que igualmente es importante: la experiencia.

La palabra “experiencia” nos ha servido, y nos sirve, para situarnos en un lugar, en una intemperie, desde la que decir no: lo que no somos, lo que no queremos”. Pero también “para afirmar nuestras ganas de vivir. Porque si la experiencia es lo que nos pasa, ¿qué es la vida, sino el pasar de lo que nos pasa y nuestras torpes,

inútiles y siempre provisionales tentativas de elaborar su sentido, o su falta de sentido?¹¹² (LARROSA, 2010;87)

La experiencia como fuente de energía del actor fue fundamental para explorar la energía del pedagogo, siempre como un espacio necesario para aceptar las nuevas conexiones y poder distinguir entre una y otra. El espacio en principio resultaba muy estrecho y la visión recaía en las impresiones. Ambos tenían esa relación íntima con el mundo, las palabras, los pensamientos, las ideas, los otros, uno mismo, las acciones, los dichos, lo que se es y lo que se deja de ser. Y se planteó la pregunta ¿cómo poder distinguir la energía del actor de la energía del pedagogo si los dos habitan el mismo universo: el teatro? La respuesta puede parecer obvia, pero al realizar los ejercicios los elementos están cercanos y es complejo distinguir lo que se ha de observar.

Sin embargo, el tiempo que ha transcurrido desde el proceso vivido en *el nuevo rostro del maestro de actuación* ha sido importante para establecer distancia en el hecho y en las impresiones que se detonaron del mismo, ya que fue un cambio significativo en la manera de reflexionar, pero sobre todo de hacer teatro.

Para ilustrar mejor este punto podemos evocar una de las historias de aquel navegante de la mitología griega, Ulises, quien se ha aparecido previamente en otro apartado de esta disertación.

Desde el fin del Micénico corrían la leyenda de una isla misteriosa en cuyas orillas los marineros perecían atraídos por un canto. Se contaba que los navegantes que pasaban a lo largo de estas costas se hacían tapar sus orejas con cera para no ser descaminados y morir. Ni siquiera Orfeo el Músico quiso escuchar nada de este canto continuo. Ulises fue el primero que deseó escucharlo. Tomó la precaución de hacer que le ataran los pies y las manos al mástil de su navío. Sólo Butes saltó. (QUIGNARD 2001: 9-11)¹¹³

Butes, marinero navegante de la misma aventura, deseó lo mismo que Ulises, escuchar; pero omite tomar las precauciones, así que llegado el momento de atravesar entre los cantos se deja llevar por éstos, y en un acto de entrega se lanza hacia las voces, hacia ese mar con el que poco a poco se mezcla, como si se tratara de un acto de amor, de encuentro con su destino.

Butes es quien se deja atravesar y transformar en aquella aventura, es quien no regresará en el navío, pero será parte del mar y su movimiento ondulatorio, será parte del tejido entre el oleaje

¹¹² LARROSA , Jorge Bondía, Universidad de Barcelona. Investigar la experiencia Educativa, capítulo II Herido de realidad y en busca de la realidad. Notas sobre el lenguaje de la experiencia. Con que cara- El no y el quizás.

¹¹³ QUIGNARD, Pascal. Butes. Madrid: Sexto Piso, 2011.

del mar, el canto y aquella noche en que se transformó en espuma. Ulises, es el único que ha de transformar su experiencia, es quien podrá contar lo que escuchó aquella noche.

El actor, como Butes, se lanza en cada experiencia, como el mar y el canto de las sirenas, es la creación del personaje y su universo, la sola idea de atravesar y vivir el encuentro de la experimentación a través de los sentidos y la exploración llena de curiosidad en el deseo por explorar las herramientas es un impulso que llevará al actor a sumergirse en aguas profundas, en las que su intuición será una compañera inseparable, hasta el final. Pero, por otro lado, Ulises es esa parte que se conecta con la energía del pedagogo, es quien puede vivir la experiencia, pero lo más importante es dejarse atravesar por ella sin ser abatido por ella, sino desde un lugar de observación y análisis para después poder encontrar los elementos y poder compartirlos.

Buscar las distintas posibilidades en que es posible vivir los ejercicios que se nos presentaban, era materia vital para el desarrollo del programa, pero esta distinción entre la energía que estaba más cercana al impulso hizo que me sintiera perdida en más de una ocasión. El desconcierto que generaba este accionar desde la energía del actor fue parte de las tensiones más importantes que hubo durante el proceso, ya que en ello nos identificábamos todos los que participábamos en el proceso formativo. Por mi parte, me enredaba en una madeja de sensaciones e impresiones, una vez que nos quedamos plasmados en la arena del mar de dudas, siempre desde esa manera de querer transformar la energía y vivir la experiencia a través de los sentidos y desmenuzando cada centímetro de los espacios que se nos presentaban para adquirir una experiencia más, encontrar la situación que podía aportar para generar la energía necesaria y abarcar la escena o el ejercicio. Este hecho fue el más representativo durante las exploraciones que se efectuaban,

Así como estos dos marineros viajaban, y se dejaron atravesar por la misma experiencia, cada uno a su modo, el actor y el pedagogo se encuentran en el mismo viaje de vida artística, y es importante poder identificar estas dos energías que se juegan dentro del proceso creativo, ya que operan de distinta manera; mientras que una busca reflexionar y analizar los elementos en torno a aquella experiencia, la otra se abre camino para encontrar maneras de vivir y dejarse llevar y transformar con la energía de la propia vida del evento. En ambos casos, el viaje es lo importante y estos dos marineros son las opciones que caben; por un lado, el creador que se entrega de manera absoluta e incondicional a su creación; por el otro, el que puede ser capaz de experimentar ese proceso, sin poner en riesgo cada una de las etapas que lo integran, y además

ser capaz de advertir a otros sobre las ventajas y problemas que comprende el proceso. Dos caras de la misma moneda. En este contexto, la distancia resulta ser un elemento primordial que posibilita la observación desde la energía del pedagogo, y permite clarificar esa nueva relación con el proceso creativo, desde el hecho mismo y no como un agente externo a la vida del teatro.

El desarrollo de la metodología de *la vertical del papel* fue la distancia que permitió distinguir las diferentes energías que se producen en el proceso creativo resulta ser un elemento primordial que posibilita la observación desde la energía del pedagogo, y permite clarificar esa nueva relación con el proceso creativo desde el hecho mismo y no como un agente externo a la vida del teatro. Este elemento lo considera Alschitz, no sólo en la formación del pedagogo, sino también en el trabajo del actor sobre el papel.

La *distancia* que existe entre el personaje y la persona (la actriz) decía el maestro Alschitz, es necesaria para la creación y debe estar presente siempre. Esta distancia nos permitió, cuando la descubrimos, poder crear. Mientras nos empeñamos en buscar la identificación con el proceso pedagógico o con el personaje que creamos, fue frustrante y doloroso. Ya que lo estaba presente era una serie de impresiones, algunas veces, o prejuicios que nos permitían formular, ni crear. Esta cerca o buscar estar tan cerca de algo, no nos deja ver de manera total a lo que nos queremos aproximar. o en la creación del personaje ya que la cercanía no nos permite, si habláramos en términos físicos y espaciales la amplitud en la capacidad de movimiento, el desarrollo de acciones, o la expansión de ideas y pensamientos en torno a posibilidades. El ritmo del ser queda atrapado en la cercanía. Al estar en un lugar estrecho la capacidad de respiración se modifica, es como una ropa rígida que hay que ponerse encima, pero que simple hecho de ponérsela parece imposible de lo estrecha que es, y entonces viene una sensación de claustrofobia. Me perito usar esta imagen porque los que padecemos de esta sensación quedamos atrapados en pensamientos y en la no acción. Es como una pequeña muerte en vida.

La *distancia* con el personaje, dice Alschitz, es algo que siempre va a estar y es importante y necesario hacerlo consciente para que la vida de la creación se geste en la distancia que existe entre ellos, la distancia fue uno de los componentes que me ha hecho reflexionar y mirar los procesos de manera distinta. La labor del pedagogo, podré decir que se realiza, en principio, gracias a la distancia que se establece con la experiencia, esto no quiere decir que la experiencia se niega, pero está desprendida de las impresiones, por medio de la distancia.

Durante una de las actividades extraordinarias, en el training del *team fo teacher*, viaje a Séstola Italia. Para meter en contexto hablaré de algo si bien he mencionado antes y que resulta parte de las condiciones en que se desarrolló el proyecto a hora deseo introducirlo para hablar de la distancia.

La sede del proyecto, me resultaba un lugar familiar, la ciudad de México es el lugar en que radico desde hace 30 años y las actividades que realizo están dentro de la UNAM o en la Ciudad de México. Durante el proyecto tuve por un lado la fortuna de sentirme en casa, pero en otro sentido tanta familiaridad era una cercanía que no pude hacer consciente sino hasta que fui a Séstola, Italia a hacer training y actividades del programa. Para cuando viajé a Séstola, había pasado un año de haberse iniciado el proyecto y yo era incapaz de ver lo que se pedía, incluso del esfuerzo a nivel personal que hacían cada uno de mis compañeros para estar el programa. Tres semanas y una serie de eventos acontecieron para que yo pudiera ver lo que no había podido ver. Ese viaje fue una distancia importante y necesaria para mí, para entender que estar tan cerca o pegada a los conceptos, personas, personaje, acto creativo, no permite la libertad en la creación.

El desarrollo del método de *la vertical del papel* fue la distancia que permitió distinguir las diferentes energías que se producen en el proceso de creación. Por esta consideración propusimos dos ejercicios que se desarrollaron hacia un mismo sentido, pero ocuparon la atención e investigación en diferentes momentos del encuentro.

1) *Éste es mi teatro*

Primer ejercicio que se llevó a cabo dentro del *Mexican Master Programme*, encaminado al trabajo sobre *la vertical del papel*, desde luego que generó demasiadas expectativas entre el grupo de participantes. Era el inicio del encuentro y no podíamos saber que esperar de un proyecto de esa magnitud e importancia para la vida del teatro. Todo era una novedad y en especial este ejercicio generó muchas expectativas desde que se planteó un mes antes, por vía mail. En ese correo había muchas lecturas y algo de investigación, pero la tarea más importante era planear nuestro monólogo "*Este es mi teatro*", contando con un mes para su preparación;

además se señaló que era obligatorio. Si bien nos atraía el material y la elaboración del ejercicio, no acabábamos por comprender de qué se trataba y hacia dónde íbamos.

La tarea consistió en:

- Crear un monólogo de manera libre, tomando como propuesta y provocaciones título del ejercicio: *Éste es mi teatro*.
- Los elementos que podíamos usar eran todos los que se quisiera o se consideraran necesarios para concretar el ejercicio, tales como textos, música, vestuario, utilería, imágenes en dispositivos, así como también el uso de elementos escenográficos o espaciales siempre y cuando estuvieran dentro del espacio en que se llevaba a cabo la actividad. En este punto se invitaba a la integración del espacio dentro de la composición propuesta por cada ejercicio.
- En lo referente al tiempo estimado para cada presentación, se acordó que fuera de entre 15 y 20 minutos, y el tiempo de preparación oscilaba entre los 10 o 15 minutos.
- Las presentaciones se realizaron desde el primer día del encuentro pedagógico, durante el horario en que se llevaba a cabo el seminario-taller del maestro Alschitz.

La finalidad de los ejercicios propuestos a lo largo del encuentro no estaba en que se intelectualizaran y mucho menos en resolver por resolver sin hacer una reflexión, así como tampoco se tenía que llegar a una definición o un resultado definitivo. Tampoco se trató de dar explicaciones sobre lo que se hacía; si no de proponer acciones para generar maneras distintas y accionar desde la pregunta para descubrir nuevos caminos hacia la creatividad y la generación del conocimiento continuo, no como un fin; sino como un diálogo que se mantiene en un constante movimiento. Decirlo es fácil, pero todavía hasta el día de hoy me siguen dando vuelta algunos ejercicios como estos tres que he seleccionado y que siguen provocando en mí la curiosidad y el deseo por descubrir los mecanismos que operan en ellos y que activan de manera profunda y contundente la energía creatividad en el actor.

Este es mi teatro, fue el ejercicio que permitió hacer una recapitulación y un reconocimiento de la trayectoria como artista; además de permitir la observación a los aspectos importantes que han trascendido o transformado la experiencia como actriz. Es justo decir que no fue una tarea sencilla

ya que en la búsqueda de un resultado inmediato y efectista llegué a pensar, en un intento desesperado por resolver el ejercicio en, mostrar escenas teatrales *significativas*, exponiéndolas con propuestas que dejaran ver un alto grado de dificultad en su ejecución para así ser aceptada, a través de un logro como una actriz. En resumidas cuentas, ésta fue una actitud que se repetiría en más de una ocasión, y la cual estaba lejos de poder desenvolver las distintas ópticas que ofrecía la energía creativa y en dirección a la línea invisible.

La creación de un monólogo fue una forma que nos hizo hacer un ejercicio de creación desde nuestra propia organicidad, ya que le material era parte de nosotros, de un camino que partía de la experiencia y por lo tanto la fuente de energía era potente, así que organizar la energía para presentar el monólogo nos dio independencia y la posibilidad de ser autores y creadores de algo único e irrepetible, en vinculado a la vida y a nuestra propia expresión escénica.

A manera de ejercicio y como resumen de lo que se desarrollará más adelante, el trabajo con este monólogo nos hizo:

- Reflexionar sobre el teatro fue una de las actividades que cada uno de los participantes realizó para poder reconocer la manera en que habitaba el teatro y cómo el teatro les habitaba en presente;
- Algunos conceptos, reflexiones, huellas, significados, fueron encontrando su espacio conforme se fue acercando el momento de la presentación.
- En un principio, era un torrente de información, imágenes, sensaciones, deseos, pretensiones, que aparecían como energía del pensamiento.
- ¿De dónde vengo?, ¿quién soy?, ¿a dónde voy?, fueron las preguntas clave que proporcionaron una base para poder comenzar la construcción del monólogo
- Las preguntas se formulaban desde la conciencia de ser artista.
- Preguntas y respuestas fueron delineando el camino del desarrollo del ejercicio.
- La pregunta como herramienta estuvo desde el planteamiento, pero como señalaría Alschitz, aprender el arte de preguntar lleva tiempo, no es fácil hacer la pregunta adecuada, se tiene que saber sobre que se está preguntando, no hay límites claros sobre saber o no saber, porque lo que se busca es un diálogo continuo, principalmente un movimiento compuesto hacia el conocimiento.

La lluvia de imágenes, impresiones, sensaciones, recuerdos, anécdotas, paisajes, luces, personas, caminos, épocas, olores, personajes, obras, historias; era avasallador y resultó poco práctico querer encontrar resultados inmediatos ante las huellas y significados que brotan de cada cosa relacionada con el teatro y la manera en que nos ha atravesado

Durante el proceso del máster, los participantes éramos artistas escénicos, y en su mayoría todos nos dedicábamos y estábamos interesados en la docencia. De alguna manera teníamos experiencia en el quehacer escénico; la trayectoria desde distintos lugares y manifestaciones diferentes. Entre nosotros, había actores, directores de escena, músicos, bailarines, acróbatas, cantantes, lo que cada quien había cultivado en su trayectoria artística era lo suficientemente basto como para armar un caos en cada uno de nosotros. En mi experiencia mientras ocurría este primer caos, pude acercarme y platicar con algunos de mis compañeros para indagar como es que articularían su ejercicio, y lo que pareció entre risas y confusión, además de propuestas fue la intuición para dar orden al caos. Fuimos descubriendo conforme pasaron los días, que esto era como un tejido que se comienza de a poco, primero colocando el nudo guía, que es el primero, también se le llama nudo-corazón; y una vez que se empieza le sigue otro nudo y otro y más adelante cuando nos distanciamos para ver lo que hemos avanzado o creado, nos damos cuenta que no son solo nudos o una madeja revuelta, sino algo que va adquiriendo sentido y forma; así avanza la intuición, nos permitió imaginar posibles escenarios y buscar otras formas de resolver lo que parecía y era un acertijo para nosotros, para mí.

La intuición es una gran ventaja del arte a la hora de aproximarse a lo desconocido, al “misterio”, ya que el conocimiento es desordenado, por mucho que se haya intentado disciplinar, categorizar, fragmentar y encasillar. Y es que expandir los límites supone plantear interrogantes, cuestionar si los paradigmas que hasta ahora han servido para explicar nuestra realidad siguen siendo válidos. (DE PASCUAL; LANAU.2018)¹¹⁴

También por intuición se fueron formulando las preguntas, primero con el deseo de resolver el ejercicio, pero cuando la impresión y las emociones dejaron de ser lo más importante, vino la curiosidad investigar y descubrir los lugares por los que había transitado, en aquello que había trascendido en el tiempo y estaba todavía en mi manera de observar y crear. Las preguntas estaban lanzadas y en ellas se dejaba ver una expectativa de lo que se esperaba de cada uno de

¹¹⁴ DE PASCUAL, Andrea y LANAU, David. El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace) El conocimiento no es desordenado.2019. Madrid. Lector electrónico.

los participantes en el ejercicio: ¿Qué había que hacer? ¿Cómo se debía hacer? ¿Qué se debía mostrar? Deber y presentar

En principio, las preguntas que surgían, estaban en relación a lo que Alschitz anotó como la vida horizontal, es decir lo que está visible ante las miradas, “*El lado visible de la vida siempre está ávido de ponerse a prueba a sí mismo*”¹¹⁵(ALSCHITZ.,2013:13 y aparecerá como los logros, o como eventos que se muestran y que invitan a ser aprobados o desaprobados ya que la lógica atiende a una estructura y sucesión con la que todos estamos familiarizados. De este modo, la vida horizontal apareció como una respuesta contraria al caos.

Ante la presencia de buscar los logros, cedí iniciando una preparación de escenas que había hecho y que eran la manera que en ese momento parecían una posible salida, Pero lo que ocurrió es que las escenas no tenían ningún sentido, no tomaban el volumen de vida que fungiera como un atizador de la energía en tono a mi preparación. Así que Me dejé llevar por aquello que hacía resonancia en mi presente y descubrí que la danza estaba presente. Una tarde, mientras buscaba un objeto a modo de amuleto, puse una música de una cantante llamada Yasmín Levy, y al escuchar una de sus canciones: *Nací en Álamo*, algo vivo se conectó hacia mis raíces. La letra dice algo así: “No tengo lugar, no tengo paisaje, yo menos tengo patria, con mis dedos hago el fuego, con mi corazón te canto, las cuerdas de mi corazón llorando”. Fue entonces que me reconocí esparcida por la tierra. No era bueno, ni malo, sólo que esa sensación me hacía estar de distinta manera sin pretensión de pertenecer o defender nada.

Alschitz busca el caos para detonar acciones concretas, como una provocación para despertar la curiosidad hacia el conocimiento. En este caso, desde el título *Éste es mi teatro*, ya proponía una acción, y ésta era la de increpar a los participantes, no sobre lo que es el teatro en general, pues seguramente para eso tenían muchas respuestas; el título confronta a cada participante a cuestionarse sobre lo que es *su teatro*; es decir, lo que los diferencia de los demás, y al mismo tiempo, los legitima como artistas escénicos. *Éste es mi teatro* ya proponía una acción concreta de manera creativa, pues para *responder* a éste era necesaria llevar a cabo una serie de cuestionamientos y procesos para construir lo que a fin de cuentas sería una presentación. El resultado del ejercicio tendría que ser eso; cada participante contaba con independencia en sus criterios y métodos para expresar escénicamente lo que le significaba la expresión *Éste es mi*

¹¹⁵ ALSCHITZ, La Vertical del Papel- un método de auto preparación para el actor. 2003. Berlín. P.p13

teatro; nos proponían ser creadores de nuestra propia obra, con conceptos propios de cada artista, pero en los que estuvieran en presente, el verbo *ser* en combinación con el verbo *estar*.

Una de las maneras que algunos encontramos para abordar el trabajo fue procurar encuentros con algunos compañeros,¹¹⁶ con quienes se dialogó e incluso se compartieron espacios de creación escénica en torno a las inquietudes que se estaban generando hacia este planteamiento. Y de pronto nos descubrimos dialogando sobre el teatro de cada uno y lo que era en el presente, no como discurso, sino como lugar de encuentro y experiencias. Cuestionar el teatro, *nuestro teatro*, reveló un sentido de pertenencia que le iba dando forma a un concepto muy personal. Nos limitaba con la convicción de que hacíamos teatro en el pasado por diversas razones, pero cuando la pregunta se hacía en el presente, se respondía de manera llana y quizás simple, aunque también, en la mayoría de los casos, aludía a una esencia: la relación que permite el teatro con lo humano y un medio que nos permite expresar algo. Un periodo de nuestra vida en búsqueda de algo, pero que no podíamos nombrar porque no nos habíamos detenido a la preguntar ¿Qué es mi teatro? ¿cómo es mi teatro? ¿de dónde viene mi teatro? La provocación no estaba encaminada a buscar sólo entre una serie de conceptos y teorías para ser expuesta como una argumentación con la finalidad de justificar una carrera de actuación, y de pertenecer a la comunidad artística del teatro.

La pregunta no era tan fácil de responder, ni se encontraba la respuesta correcta en las teorías o metodologías de la actuación. La pregunta podía traducirse a ¿Quién soy? y el asumir la respuesta desde la energía creativa, desde el presente, despertó posibilidades de respuestas que generaban otras preguntas.

¿Quién soy? fue la pregunta fundamental de la cual se originaron una serie de reflexiones y diálogos a lo largo del encuentro, ya que estaba conectada directamente con la instrucción del Oráculo de Delfos, “Conócete a ti mismo” que es fundamento del pensamiento Socrático, en el que se reconoce que lo más importante no es conocer mucho, sino tener conocimiento de uno mismo, y que la manera en el que se puede lograr es por medio de la Mayéutica¹¹⁷, método

¹¹⁶ Alejandra Chacón. Actriz egresada del CUT y participante en el *encuentro*.

¹¹⁷ **La mayéutica** es el método filosófico de investigación y enseñanza propuesto por Sócrates. En un pasaje del *Teetetes* de Platón dice Sócrates que practica un arte parecido al de su madre Fenaretas, que era comadrona: “Mi arte mayéutica tiene las mismas características generales que el arte [de las comadronas]. Pero difiere de él en que hace parir a los hombres y no a las mujeres, y en que vigila las almas, y no los cuerpos, en su trabajo de parto. Lo mejor del arte que practico es, sin embargo, que permite saber si lo que engendra la reflexión

filosófico cuyo fundamento se representa en la frase “yo solo sé que no se nada”, con la cual se intenta liberar al Hombre para él mismo y “provocarlo” para asumir la responsabilidad por la organización de su vida.¹¹⁸ (BÖHM, W. 2013:212). En este contexto, el propio Alschitz sostiene que *es el discípulo quien extrae de sí mismo el conocimiento*.

El propósito no es tener un conocimiento final o la razón, ya que esa idea limita las posibilidades en la creación o el conocimiento. El acto creativo es una manifestación de la vida, un proceso que como la naturaleza y como parte de está, que sufre una constante transformación que es infinita. La búsqueda del conocimiento es un acto de reflexión, y en la reflexión hay una toma de decisión que nos lleva a organizar y ser creadores de nuestra vida artística, del personaje, del proceso pedagógico, y entonces somos parte de un sistema que se cambia y se modifica, y yo soy parte de esa transformación.

Trabajar desde la ignorancia es algo que comúnmente no hacemos, porque siempre estamos en aras de demostrar lo que tenemos y hemos logrado, así que una vez más la línea horizontal nos atravesaba y en mi caso sigue siendo una línea que siempre llega a tocarme, colocándome en lugares inciertos y con una o dos salidas. Pero dentro del proceso, esa fue una frase guía en la que procuraba colocarme y tuvo sus frutos haberlo hecho, ya que los momentos más disfrutables y ricos en cuestión de conocimiento y experiencia vinieron de lo que yo misma procuré desde la ignorancia.

En ese ejercicio estaba ya una parte importante de la esencia de lo que más adelante sería la base del trabajo con *la vertical*, y una de las partes medulares del sistema y metodología de Alschitz. Pronto nos quedó claro a los participantes que era necesario partir del caos y desde la ignorancia, para propiciar y abrir espacios en el tejido creativo, y descubrir un camino propio sobre lo ya escrito o trazado; es decir, labrar un camino propio hacia el conocimiento; *Hay lo que llaman por ahí ‘dilemas desorientadores’, que son en realidad lo que uno hace en arte. Tratan de crear un:*

del joven es una apariencia engañosa o un fruto verdadero”. La idea básica del método socrático de enseñanza consiste en que el maestro no inculca al alumno el conocimiento, pues rechaza que su mente sea un receptáculo o cajón vacío en el que se puedan introducir las distintas verdades; para Sócrates es el discípulo quien extrae de sí mismo el conocimiento. Este método es muy distinto al de los sofistas: los sofistas daban discursos y a partir de ellos esperaban que los discípulos aprendiesen; Sócrates, mediante el diálogo y un trato más individualizado con el discípulo, le ayudaba a alcanzar por sí mismo el saber.

¹¹⁸ BÖHM, W. Historia de la pedagogía: El nacimiento de la pedagogía a partir del espíritu. 1ª Ed. 2013.

‘ ¿Y esto qué es? ’, y obligar al que lo mira a crear su propio camino para salir de ahí.¹¹⁹

Organización

Este fue otro de los conceptos que se reveló muy pronto, como parte importante, dentro del ejercicio *Éste es mi teatro*. La organización, en arte es esencial, y se manifiesta a través de la composición; en ella se encuentra lo que podríamos llamar el alma de la obra, o el centro del laberinto; para Alschitz, *La composición no es solamente una idea exterior, sino también una noción de cómo se construye el papel en su interior, cómo se componen el contenido y la representación de todo el espectáculo, La composición no siempre es visible*¹²⁰(ALASCHITZ, 2013: 148).

Entre los participantes, la sola idea de darle sentido a lo que nos planteaba el ejercicio, parecía algo imposible. El material obtenido: los hechos, los textos, las escenas seleccionadas, la música, las sensaciones, los objetos, los espacios, las impresiones, las enseñanzas, los tiempos, las personalidades, eran como un río constante y la idea de escenificar todo ese universo era inaccesible. ¿Cómo organizar todo aquello? Los días pasaban y conforme se acercaba el momento de las presentaciones y el hecho de organizar se volvía un espacio necesario. La energía se acumulaba y el cause que se debía dar era indispensable para poder continuar con el encuentro. Las preguntas continuaban y se presentaban en función del espectador: ¿cómo presento mi ejercicio? ¿Qué es lo que debe prevalecer y podría quedar en el espacio de cada uno, como una huella?

Era momento de recurrir al concepto de organización, buscar alguna forma de darle sentido a lo que teníamos. Según Meyerhold:

La organización es un aspecto muy importante y se debe empezar por ella, centrar la atención en ella, de otra manera resultará que somos creadores geniales, movidos sólo por la inspiración. Si no te pones un límite llegarás a inventar las cosas más descabelladas, pero si las cosas se ponen en un marco siempre surgirá ante ustedes el problema de la organización¹²¹ (MEYERHOLD., 1976:349)

¹¹⁹ DE PASCUAL, Andrea y LANAU, David. El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace) El conocimiento no es desordenado.2019. Madrid. Lector electrónico.

¹²⁰ Alschitz, Jurij. Entrenamiento para siempre. 2013. UNAM

¹²¹ MEYERHOLD. -----Discurso en la sección de directores de la sociedad Teatral (Pierriepiska 1938-1939). Moscú, 1976.

Este trabajo de organización debía ser traducido al lenguaje escénico y la pregunta que no era consciente pero que apareció fue, ¿para qué? Para qué había que presentar este ejercicio, Era una presentación, un decir de dónde es que veníamos. En esta búsqueda de la traducción también surgió el ¿Cómo? me encontraba buscando la respuesta del ¿para qué?, cuando un recuerdo de la infancia y juventud se presentó como un camino que podía hacer sentido con para el acto de la presentación del ejercicio para compartir con los demás, y en ese momento pude conciliar y preparar una ofrenda para dedicar una selección de objetos preciados para encender la llama de la vida del ser creador.

Entre los participantes, la sola idea de darle sentido a lo que nos planteaba el ejercicio, parecía algo imposible. El material obtenido: los hechos, los textos, las escenas seleccionadas, la música, las sensaciones, los objetos, los espacios, las impresiones, las enseñanzas, los tiempos, las personalidades, eran como un río constante y la idea de escenificar todo ese universo era inaccesible. ¿Cómo organizar todo aquello? Los días pasaban y conforme se acercaba el momento de las presentaciones y el hecho de organizar se volvía un espacio necesario. La energía se acumulaba y el cause que se debía dar era indispensable para poder continuar con el encuentro. Las preguntas continuaban y se presentaban en función del espectador: ¿cómo presento mi ejercicio? ¿Qué es lo que debe prevalecer y podría quedar en el espacio de cada uno, como una huella?

Era momento de recurrir al concepto de organización, buscar alguna forma de darle sentido a lo que teníamos. Según Meyerhold:

La organización es un aspecto muy importante y se debe empezar por ella, centrar la atención en ella, de otra manera resultará que somos creadores geniales, movidos sólo por la inspiración. Si no te pones un límite llegarás a inventar las cosas más descabelladas, pero si las cosas se ponen en un marco siempre surgirá ante ustedes el problema de la organización¹²² (MEYERHOLD., 1976: 349)

Este trabajo de organización debía ser traducido al lenguaje escénico y la pregunta, que no era consciente, pero que apareció fue ¿para qué? Para qué había que presentar este ejercicio. Era una presentación, un decir de dónde es que veníamos, y mientras buscaba la manera de traducir el material que se había manifestado, apareció la pregunta ¿Cómo?, y casi de inmediato me

¹²² MEYERHOLD. -----Discurso en la sección de directores de la sociedad Teatral (Pierriepiska 1938-1939). Moscú, 1976.

pregunté ¿para qué iba a presentar, *este es mi teatro?* Y la respuesta me vino como un recuerdo de la infancia y juventud, del que hablaré más adelante, el que se presentó como un camino que podía hacer sentido con el acto de presentar el ejercicio para compartir, para dedicar una selección de objetos preciados que encienden la llama de la vida del ser creador.

Entre los participantes, se generaron, a partir de las nuevas acciones, nuevos pensamientos. Pero el objetivo no era crear algo nuevo, como escribió María Acaso, sólo es una mezcla, lo que es nuevo son las conexiones entre los conocimientos que ya existen y entonces surge un nuevo conocimiento, como generador de conocimiento; como un hecho presente, en el entendido de que existe un proceso de transformación.

Yo remezclo, lo utilizo desde Bourriaud cuando habla del artista como DJ, y creo que ahí estamos otra vez hablando del concepto de autoría, de cómo los profesores creamos una playlist en nuestras clases. Realmente tu clase es una sucesión de música, de canciones, y tu valor como creativo y tu valor como productor cultural no es tanto que esas músicas las hayas creado tú, sino como las remezclas: en este sentido la figura del profesor es exactamente igual que la del artista...¹²³(DE PASCUAL; LANAUD., 2018) lector electrónico.

En términos de María Acaso, preparar la mezcla es reconocer la huella como el detalle, el indicio de que algo ocurrió antes. En este punto el ejercicio cambió de rumbo para descubrir en la memoria y en la evocación, los procesos creativos en los que se había participado; también se vislumbraron lugares que despertaron la curiosidad y la observación de detalles con una visión distinta, perceptible y expandida. Lo visible buscaba sus raíces en lo fundamental, en el impulso vital, en lo que no se ve, pero se percibe desde lo humano.

Durante el proceso del ejercicio, se regresó en varias ocasiones a la palabra, a la consideración del título del ejercicio, y a las palabras que en él estaban contenidas y articuladas. Entonces, al reflexionar una y otra vez desde la ignorancia y la aceptación de la palabra como fuente de energía, éstas fueron adquiriendo otra consistencia; ya que se visualizaban como la base de la creación, una provocación para descubrir algo más que lo evidente. La palabra fungió como un mapa, la guía que ayudó a regresar hacia el sentido del ejercicio, además de provocar el pensamiento creativo para lograr la organización de los elementos. En este punto, en mi caso en concreto, se vislumbró un aspecto que tenían que ver con la manera que se haría la presentación,

¹²³DE PASCUAL; LANAUD., El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace) El conocimiento no es desordenado.2019. Madrid. Lector electrónico.

y apuntó hacia una ceremonia que se relaciona con un ritual efectuado para celebrar el fin de la siembra y cosecha de un año.

“la verdad indiscutible y única es que ayer, como hace muchos años cuando nuestros abuelos gozaron del encanto que hoy nos maravilla, hombres y mujeres, ricos y pobres, jóvenes y ancianos, todos fueron allá, a la cumbre; todos fueron y saborearon como si nunca lo hubiesen hecho, copas de nieve que en días comunes jamás apetecieron en tal forma, todos cargaron con sus racimos de frutas, dulces y multitud de golosinas que en fiesta tan magna jamás ha de faltar...”¹²⁴(Oaxaca Nuevo, martes 27 de julio de 1937.)

En la ciudad de, Oaxaca¹²⁵, capital de uno de los estados de la República Mexicana, una de las tradiciones más significativas e importantes se efectúa en el mes de julio y se le conoce como la Guelaguetza¹²⁶, también llamado lunes del Cerro. El origen de esta festividad se remonta al tributo mexica que se daba al dios del maíz, Centéolt, y a Xilonen, diosa del elote o maíz tierno, en cuyo honor se realizaban danzas y comidas. Los antiguos pueblos ofrecían, además de sacrificios humanos, cantos y danzas, y para ello cada año subían al Cerro Tutelar o al Cerro Guardián.

Oaxaca se considera el estado con más comunidades indígenas en el que existen formas de organización tradicionalmente practicadas, Cuenta con 517 municipios, de los cuales 418 se rigen por sus *usos y costumbres*, los cuales responden a formas culturales propias. Estos se encuentran agrupados en 8 regiones: Cañada, Costa, Istmo, Mixteca, Cuenca del Papaloapan, Sierra Sur, Sierra Norte y los Valles Centrales que corresponden a las conocidas como 8 regiones, en donde cada una de estas tiene su propia organización social, económica y política, pero en su conformación está el saberse parte de un estado.

¹²⁴ Nota hemerográfica encontrada en el escrito de [La Guelaguetza comenzó siendo la presentación de bailables ...www.tesisred.net > handle > p.TextoRituales.pdf](http://www.tesisred.net/handle/p.TextoRituales.pdf)

¹²⁵ **Huaxyacac**, que significa Cerro en la nariz de los huajes El estado de Oaxaca está situado en la porción meridional de la República Mexicana. Limita al norte y noreste con Veracruz y Puebla, al este con Chiapas, al sur con el Océano Pacífico y al oeste con Guerrero. Se creó por decreto del Congreso de la Unión el 3 de febrero de 1824. Políticamente está dividido en 30 distritos y 570 municipios (24% de los municipios del país). Tiene una extensión de 91 783 km², representa 4.8% de la superficie nacional, superficie que lo coloca en el quinto estado más grande de la República.

¹²⁶ **La palabra guelaguetza** es de origen zapoteca y quiere decir “ayudarse mutuamente en los apremios en que el individuo por sí solo no puede afrontar”; En el Istmo de Tehuantepec se dice que la palabra guelaguetza deriva de la palabra zapoteca guendalizaá, que hace alusión a “una actitud, una cualidad con la que se nace; un sentimiento por medio del cual el zapoteca acepta, sirve y ama a su prójimo; es el sentimiento de parentesco, de hermandad, de compartir con todos los hermanos lo mejor de la naturaleza y de la vida”.

En la Guelaguetza existe un sincretismo entre aspectos de las culturas originarias prehispánicas de la región y la cristiana, además en ella se unifican las diversas esferas de la vida y del trabajo, de lo material y de lo espiritual.

“El ofrecimiento de frutos y de utensilios artesanales obsequiados en la danza de la fiesta de la guelaguetza es símbolo de “saber compartir” al mismo tiempo es manifestación de esfuerzo colectivo para el disfrute de la vida en el pueblo; es también símbolo de cooperación y ayuda mutua el cual tiene como norma la mano de vuelta”¹²⁷(LEYVA., p.p 134)

Las danzas, los cantos, la música, los vestidos, los alimentos preparados que se ofrendan en la festividad son resultado de un año de preparación; trabajo que efectúa cada una de las regiones en su comunidad para ofrecer lo mejor de lo obtenido durante el año.

Esta línea encontré, en la búsqueda del cómo organizar o componer el caos vertido, lo que Alschitz llama la vida invisible: *la vida invisible está basada en algo perpetuo, unificado y de lucha eterna*. A aquello que tiene vínculo con lo que está más allá y, en celebraciones como la Guelaguetza, la conexión con la energía del pasado desde la ofrenda o desde la energía del ritual es como un acto de autorrevelación que se aparece corporeizado en todo lo que se ofrece a lo divino. La presencia de la naturaleza original y sus aspectos divinos, instintivos y pasionales. Anota que en estas danzas existe nítidamente lo artístico: “*Unos cuantos pasos precisos, un tempo-ritmo, olas del cuerpo y no solamente de la columna vertebral...entonces estamos en presencia de algo que podemos dominar artísticamente, como elemento de danza*”¹²⁸.(GROTOWSKI., 1969:71y 72)

En esta parte del ejercicio identifiqué que la danza como ritmo y esencia del ser era la puerta de entrada, pero ¿entrar adónde? El espacio fue el elemento para organizar una composición material; ese espacio concreto y simbólico. Después de haber transitado por la idea de la Guelaguetza como alma de *Éste es mi teatro*, surgió la idea de en qué espacio con la energía de lo simbólico, podría desarrollarse el ejercicio. La metáfora y el mito llegaron como una respuesta. Había pensado en el laberinto y el deseo, en la madeja y Ariadna, ahí había explorado por algún tiempo para una exploración escénica, pero entonces qué posibilidades espaciales podía tener este espacio para el desarrollo del ejercicio. En esta lectura y traducción estaba el

¹²⁷ LEYVA, Contreras, Lucio. Ideología y Cultura en la Guelaguetza. Artículos de Investigación. Pdf . FUENTE -Internet.

¹²⁸ GROTOWSKI, Jerzy. *Los ejercicios*, Revista máscara, Escenología. Ciudad de México. 1969.

deseo de recorrer el camino con sus encrucijadas y sus espacios distintos al centro. La relación con la figura del Laberinto como símbolo empezó a definirse como una propuesta de espacio.

Tiempo atrás había estado indagando y explorando las posibilidades del laberinto y el deseo, así como con el objeto simbólico de la madeja que Ariadna sostuvo para que Teseo encontrara el camino de regreso, que sería el objeto que le daría la oportunidad, a ella, para poder escapar del encierro. Esta posibilidad abría en ella un nuevo camino para poder explorar. Así que decidí que esta conexión con el mito abría posibilidades espaciales para el desarrollo del ejercicio. En esta lectura y traducción estaba el deseo de recorrer el actual camino que se presentaba, con deseos de atravesar sus encrucijadas y sus espacios distintos. Sólo que en esta ocasión lo haría como Teseo, que se dirige al centro del laberinto. La relación con la figura del Laberinto como símbolo empezó a definirse como una propuesta no sólo de espacio sino también como una trayectoria distinta que se dirigiría a la búsqueda de espacios que posiblemente no tendrían una salida o que tal vez no podrían recorrerse sólo desde el deseo sino con una estrategia y una planeación previa.

El minotauro y el Laberinto.

Minos cumplió sus votos a Júpiter con el sacrificio de cien toros, cuando de regreso tocó con sus naves la tierra de los Curetes y fue adornado su palacio con los despojos que clavó allí. Había crecido el oprobio de su raza y quedaba al descubierto el horrible adulterio de la madre del extraño monstruo biforme. Minos decide apartar de su casa esta ignominia y encerrarla en una casa múltiple con techos tenebrosos. Dédalo celebrísimo por su ingenio en el arte de construir, ejecutó la obra: enredó las señales e indujo a error a los ojos con la sinuosidad de las vueltas de los diversos caminos. No del modo distinto que el frigio Meandro juega en las líquidas aguas y con su incierto discurrir refluye y fluye y, saliendo al encuentro de sí mismo, mira las aguas que han de venir ahora hacía las fuentes, ahora vuelto hacia el mar abierto, fatiga sus inseguras aguas, así Dédalo llena de confusión a los innumerables caminos y apenas puede el mismo volver a la salida. Tan grande es el engaño de la estancia. (Ovidio escribe en el libro VIII de Las metamorfosis)

El Laberinto presentado en el mito del Minotauro, es ese espacio que para algunos es un espejo de la vida interior que se proyecta en un camino que ha de dirigirse al centro, o en un sentido contrario al exterior, y en el ir y venir se encuentra un renacimiento cada vez o la renovación. El “Centro” escribe Mircea Eliade

es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. El camino que lleva al centro es “un camino difícil”, extravíos en el laberinto.

Dificultades del que busca el camino hacia el yo, hacia el “centro” de su ser. El camino está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al centro equivale a una consagración a una iniciación ¹²⁹

La preparación para la Presentación

Como parte del esquema para ir desarrollando los apuntes en torno a la metodología propuesta, están los ejercicios planteados, con la intención de poder reflexionar sobre un referente concreto que nos ayude a observar los distintos elementos que han sido considerados para el desarrollo de la metodología. El texto dramático elegido fue *Las tres hermanas*¹³⁰ de *Antón Chejov*¹³¹; ésta era una de las opciones para trabajar dentro del proyecto pedagógico, este es sólo un apunte que hago para lo que hablaré más adelante en relación al trabajo con el texto, y como parte de una reflexión a la que pudimos llegar en conjunto, mis compañeros y yo, cuando nos referimos a las resonancias con la relación de cercanía y lejanía que tengo con mis raíces que identifico y tengo para con la ciudad en que fui criada y de la cual se encuentra lejos físicamente; también la conexión con las distintas maneras de ser y estar en una familia; y por último la cercanía con la muerte del padre.

Lo dicho anteriormente es parte de lo que hablamos en las reflexiones hechas durante las sesiones de trabajo ya que en la presentación “este es mi teatro” el vínculo con las raíces fue lo que conectó con cada uno de nosotros; y al hablar de raíces es lo que nos sostiene de manera palpable, en ellas estaban los lugares en los que habíamos habitado y que nos seguían significando en el momento en que nos preparábamos.

¹²⁹ **El mito del eterno retorno:** Arquetipos y repetición. ELIADE, Mircea. Bueno Aires, Argentina. Emecé Editores. 1968.

¹³⁰ **Las tres hermanas-** Retrato de la vida rusa del momento. La acción, que se desarrolla en cuatro actos, se centra en tres hermanas que viven en un pueblo de provincias. Su único deseo es volver a Moscú, símbolo para ellas del amor y de la mundanidad, en suma, de la vida digna de ser vivida. Un drama impregnado de sutileza y lirismo en que se hace un retrato de las angustias, penas, esperanzas e ilusiones frustradas de la vida cotidiana de provincias de la Rusia de finales del siglo XIX.

¹³¹ **Chejov, Antón-** Dramaturgo y autor de relatos, Antón Chéjov es uno de los escritores más destacados de la literatura rusa del siglo XIX. Desarrolló una nueva técnica dramática, que él llamó de “acción indirecta”. Para ello diseccionaba los detalles de la caracterización e interacción entre los personajes más que el argumento o la acción directa. En una obra de teatro de Chéjov muchos acontecimientos dramáticos importantes tienen lugar fuera de la escena y lo que se deja sin decir es muchas veces más importante que las ideas y sentimientos expresados.

Para Grotowski, el aspecto artístico estaba en el ser orgánico y estructurado que planteaba de la siguiente manera: el hombre como parte de una sociedad tradicional tiene dos polos cuando se está presente: en un extremo se encuentra su cuerpo reptil, que es el del instinto; en el otro extremo como el polo opuesto se encuentra el hombre, que en varios lenguajes está ligado al eje vertical; en algunas lenguas cuando se dice hombre, significa “eso que está de pie”. Los dos polos han de estar en el principio y estar en el principio es estar con toda la naturaleza original, con los aspectos divinos o animales y pasionales; pero al mismo tiempo se ha de velar con la conciencia, y mientras más se esté en el principio más se tiene que estar de pie. *“Es la conciencia vigilante la que hace al hombre. Es esta tensión entre los dos polos que da una contradictoria y misteriosa plenitud” (GROTOWSKI.,1969: 72)*

El espacio que seleccioné fue el centro del salón porque pensé en un punto que físicamente estuviera conectado y abierto a los distintos espacios del mismo lugar, y creí que este lugar tendría la capacidad de trascender una senda trazada en mi ejecución y con la intención de que pudiera ser traducida hacia las sendas que cada espectador pudiera generar en dirección hacia el fuera de ese espacio: *alrededor hacia y desde él, desde y hacia lugares en cualquier parte*¹³²*IGOLG.,2000:220)*. El centro como un punto de partida que estuviera conectado y abierto a los distintos espacios del mismo lugar, como una imagen, parecido a una burbuja en la que todos estábamos contenidos (el foro de la caja negra) y que en cualquier momento podía reventar transformarse en un espacio de color blanco, como un nuevo principio. *Todo lo que ayer, con tanto trabajo, sabían acerca del teatro, hoy ya no les pertenece. ¡eso es! Ese es el camino del docente. Tienen que comenzar su conferencia, su clase, su entrenamiento, desde el inicio. - ¿Desde dónde? Desde la “página en blanco”. (ALSCHITZ., 2013: 13-16)*

En principio, para presentar aquello que para mí era una ceremonia, sólo contaba con el centro del escenario; no era ni el frente del escenario ni el fondo; no era alguna de las cuatro esquinas ni un espacio indeterminado, era el centro, con toda claridad, con los significados, simples o complejos que esto involucra. En agosto de 2012 había comenzado la escritura de este ejercicio, este camino que me conduciría a nuevos conocimientos. El miedo estaba presente, pero también la curiosidad.

¹³² IGOLG, Tim., *Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento*.2000.

Para la presentación, había tejido aproximadamente 15 metros de una cadena de estambre de color blanco, para con ello construir a nivel espacial y visual el laberinto como una espiral; contaba con la iluminación de velas colocadas alrededor y de manera dispersa, y había hecho una elección de muy contados objetos: papel de china de distintos colores, previamente suavizados para poder manipularlos y un caracol grande que coloqué en el centro del laberinto como significándome el corazón del laberinto. Y como propuesta de compartir algo de ese corazón en un recipiente coloqué pequeños caracoles que había recolectado en el transcurso de muchos años, y que eran para obsequiarlos en momentos significativos.

Todo comenzaba conmigo, vestida con la ropa de trabajo, afuera de la espiral. Encendía las velas, con la intención de cambiar la energía, *de pasar por la puerta que lleva al actor del mundo de los estereotipos muertos de la vida al mundo de las imágenes vivas del arte.* (ASCHITZ., 2013:70). Después, un cambio de vestimenta, al blanco, en el trayecto hacia el centro y al llegar, otro cambio, esta vez al rojo.

Durante el desarrollo del ejercicio, cada elemento colocado en el espacio estaba en conexión con la siembra de años; la energía del teatro estaba compuesta de imágenes del espacio del CUT que fueron surgiendo, porque éste era como mi casa natal; en él había recibido, primero mi formación como artista, y posteriormente como docente. Paisajes sonoros se presentaban, el canto como el llanto en una sola voz. No hubo palabras; las escenas sólo remitían a la relación mía con los objetos, los cuales se transformaban en distintas trayectorias, cambios de energía y tránsitos distintos para llegar al corazón del teatro, de *mi teatro*. El laberinto representado en los cambios que se iban dando. El camino hacia el centro del Laberinto se iba contrayendo en una danza ofrendada a los ancestros y, de manera simultánea a los presentes: *La vida consiste en las relaciones con los demás, los otros. Y los otros son precisamente el campo de acción. El mundo viviente.* (GROTOWSKI.,1969:69-75)

Durante el ejercicio, hablé en el silencio, porque mi teatro es en silencio y sin palabras, o lo era en ese momento. El silencio de mi voz y sin embargo el cuerpo se manifestaba a través de las vibraciones emitidas entre la respiración que se modificaba al ritmo de los pies y que encontraban camino en una poesía que se iba conformando y escribiendo con los elementos del afuera del espacio y el adentro de los otros cuerpos. En la creación estaba la ausencia de los que ya no están y de lo que ha quedado en la piel, la danza fue mi guía y través de esta es que la vida

de todo aquello que no estaba, se hizo presente en cada paso o en el sonido de mi voz que por momentos emitía algún sonido o dejaba escapar alguna palabra liberada. El miedo se vertió en un canto con sabor a melancolía. La risa apareció, sujetando el llanto de mi cuerpo que parecía desgajarse antes de llegar al centro del laberinto y que, en hojas de papel de distintos colores como telas al vuelo, me dejaba desgajar por la brisa del silencio. Este fue, para mí, el primer encuentro con la Vertical del papel, y aunque sin personaje (papel) en este acto, quedé como encantada con la Vertical. Aun hasta el día de hoy, me parece un tema que articula y da aliento a mi vida en el arte. Ahora que lo pienso fue como amor a primera vista, un amor que encuentra distintos caminos y que ya pasó por los pleitos, los primeros pleitos se dieron durante el proceso. Ha pasado el tiempo y las resonancias de este amor continúan.

Los comentarios que hubo al terminar los ejercicios fueron más como una lluvia de ideas que hacía manifiesta la lectura; o las imágenes que en cada espectador habían provocado los ejercicios presentados ese día. Encuentro en notas de la bitácora, que “mi teatro” había detonado imágenes en abstracto que evocaban a la melancolía, y los colores ocres. Una de mis compañeras Olga, quien era originaria de Rusia, apuntaba que ella había recordado algo de su infancia, pero que era extraño porque en ella la presencia de los colores son distintos y que durante el ejercicio había podido distinguir en el mismo color una gama de intensidades que no conocía. En general las observaciones iban más en un sentido de creación de atmósfera con intensidades.

La reflexión era acerca de la independencia y la manera en que cada uno habíamos presentado desde nuestra propia independencia artística y con nuestra voz y los elementos justos, el teatro que nos atravesaba y nos hacía presentes.

Figuras 18, 19, 20, 21 y 22. Imágenes de la presentación *Este es mi teatro*





Archivo de Miguel Ángel Barrera

3.3. Reflexiones acerca de *La vertical de papel*, hechas a partir del primer ejercicio, y desarrollo del segundo ejercicio

“No es casualidad que en la Grecia antigua el teatro estuviera construido frecuentemente a la mitad del camino entre el templo en lo alto de la colina y el mercado en lo bajo y con frecuencia existía un camino que corría desde lo alto de la colina conectando ambos puntos. Esta línea “vertical” vincularía naturalmente lo alto y lo bajo; conectaría al espíritu con la materia. Y la labor honorable para construir esa línea “vertical” fue confiada al rapsoda, al actor.” (ALCHITZ, 2016)¹³³

Alschitz propuso durante *el nuevo rostro del maestro de actuación* la metodología de la Vertical, para ser desarrollada en dos líneas: la auto-preparación y la experiencia. La primera estuvo encaminada al trabajo de auto-preparación que el actor requiere para convertirse en autor de su obra, asumiendo la responsabilidad que el ser autor confiere al hecho, “*el actor debe convertirse en artista, en un poeta, un maestro en su derecho propio, tiene que ser capaz de tomar sus propias decisiones de crear su propio papel y encarnarlo en el escenario*” (ALCHITZ, 2016) con la expectativa de encontrar su voz creativa y el planteamiento de un camino hacia el conocimiento. De manera práctica se buscó encontrar maneras de acceder desde distintos puntos a la creación del personaje, tomando como base la energía del texto.

Esta auto-preparación consiste en una serie de acciones que el actor realiza a la par de la investigación que se hace con el equipo de trabajo. Es un encuentro que se ha de procurar a manera de entrenamiento personal, y el proceso y los resultados no son un producto artístico; esta observación tiene más que ver con las presentaciones que podrían hacerse en un grupo de trabajo, como ocurrió durante el proceso de aprendizaje, con el fin de poder observar e identificar los momentos y los hallazgos dentro de la investigación de la metodología.

Cada uno de los conceptos a los que se alude, tanto en el plano teórico como en la práctica, se derivan no sólo del propio texto *La vertical de papel*, de Jurij Alschitz, sino también de las experiencias durante el proceso de *The new face of acting teacher*, el cual fue coordinado por él mismo. En conjunto, en el trasfondo de su trabajo, Alschitz parece manifestar en todo momento una inquietud sobre el proceso que ha de seguir el actor para la creación de un personaje; además de vislumbrarse un modelo de teatro que permita desarrollar en el artista una personalidad creadora, dentro de un sistema coherente en relación a sí mismo, a sus talentos,

¹³³ La vertical del papel, un método de auto preparación para el actor. ALSCHITZ, Jurij, Asociación Europea para la Cultura. Traducción Claudia Patricia Meráz Rodríguez, 2016

personalidad artística, maestría en su quehacer y en el desarrollo espiritual. La segunda línea de desarrollo, que estaba vinculada de manera latente con la primera línea, atendía al tratamiento de la dimensión *vertical* del maestro, y a la concreción de su propia voz como creador; asumiendo la experiencia como la posibilidad de acceso y vía de desarrollo para adoptar capacidades varias e ir más allá de sí.

Es importante mencionar que, incluso antes de comenzar este capítulo, tenemos claro que *La vertical del papel* es un proceso personal, mediante el cual, Alschitz trabaja directamente para expresar sus inquietudes artísticas; él mismo menciona que su método no es susceptible de ser comprobado o reproducido, o por lo menos no es ésa su intención; por tal motivo, no es eso lo que pretendemos, sino más bien, rescatar las principales aportaciones de este autor, y contribuir con ello al enriquecimiento de la pedagogía de la creación de un personaje.

Primer encuentro con el papel (encuentro a solas)

Alschitz y Stanislavski hicieron mención sobre la importancia del encuentro entre el personaje y el actor, y al parecer esta metodología expande este tiempo de encuentro en el principio del proceso creativo. Le otorga un espacio, indispensable. En el primer encuentro del actor con el papel debe haber algo de misterio, magia, respeto, seriedad, recogimiento; en el mejor de los casos, y considerando los tiempos y los ritmos que acostumbran las personas en esta época, él sugiere que el actor se encuentre a solas con su papel, como la cita de un romance, y que no se deje llevar por ningún prejuicio, permitir que el papel se muestre con toda naturalidad. Esa primera vez que el actor escucha la voz del papel ha de servir en lo sucesivo para acercarlo a su esencia.

Por ello, en el caso específico del primer encuentro con el papel, el actor no debe permitir que nada interfiera, porque el trabajo del artista es algo que se lleva a cabo en la intimidad, sólo sus aptitudes físicas, emocionales y espirituales están en juego. Se trata nada menos que de darle vida a un papel. Con frecuencia se piensa que el papel está en el texto, por lo menos en buena medida, pero Alschitz insiste una y otra vez, no en la actuación misma (que es el resultado), sino en el trabajo previo; de ahí que pueda entenderse con facilidad por qué hay actores que hacen

papeles memorables con textos pobres y otros en cambio que hacen papeles pobres con textos memorables. Por lo demás, considera el talento algo importante, pero sostiene que los tiempos de *los actores de nacimiento* han quedado atrás. Para que un papel sea considerado arte, es indispensable realizar en su preparación un proceso artístico. Con los textos clásicos opina lo mismo: idealmente, no hay dos *Olgas* iguales, ni siquiera parecidas, si tales papeles han sido creados por dos artistas distintas.

El primer encuentro con el personaje es importante ya que en él se establecen las conexiones intuitivas desde las que surgirá la energía creativa. La pregunta surge al colocarse de manera simbólica frente al personaje para preguntar, ¿Quién eres tú? Y dejar que los ecos de las palabras se presenten nítidas, sin juicios o prejuicios; con la única certeza de que del *papel* surjan las imágenes y sensaciones, asociaciones que se establecen en una relación íntima.

“uno tiene que encontrarse más en investigar la vida espiritual del papel, mientras que el cuerpo junto con la voz permanece en un estado perpetuo de improvisación”.¹³⁴ (ALSCHITZ., 2014:7-13)

En uno de sus libros Alschitz relató cómo era testigo de la preparación que como actriz hacía su madre para trabajar; de ese primer encuentro que ella tenía con cada personaje y cómo lo llevaba consigo a donde quiera que ellos iban. La miraba en soledad estudiando su texto a detalle. La relación que establecía en esa preparación era íntima y privada.

“Es por eso que aún ahora espero con especial asombro y trepidación esa hora mágica cuando se establecen finalmente el contacto íntimo entre el actor y la persona que está a punto de interpretar; cuando uno está a punto de atestiguar el comienzo en la vida nueva del rol, cuando el actor entra en contacto artístico cercano con su personaje” (ALSCHITZ., 2003:15-17)

Horizontal y vertical

Ashlitz hace una diferencia entre lo visible y lo invisible de un papel. Lo visible lo relaciona con las acciones físicas, y de ahí Stanislavski y la idea de que, si el actor trabaja primero y de manera

¹³⁴ Alschitz, Jurij. *Entrenamiento para siempre*, 2014, Universiada Nacional Autónoma de México. Catedra Bergman

consistente con el cuerpo y con las acciones que lleva a cabo el personaje, el papel se irá revelando por sí solo. De esta manera colocaba lo físico de manera invariable y afortunada a la creación total del papel y con ello de su alma. Las acciones físicas parecen definir el papel y Alschitz las identifica en su conjunto como la vida horizontal, son lo que se ve, las que llevan a accionar al personaje; son también lo obvio, lo indiscutible, pues si el personaje, por ejemplo, atraviesa el escenario caminando, cualquiera que lo vea podrá asegurar que eso es justo lo que hizo. La horizontal, por ello, es importante y se le considera como el camino por el que se debe de investigar y trabajar. La horizontal es una parte, tan importante como, desde luego, esa otra parte, lo invisible, lo discutible, lo que en el mismo ejemplo de que el personaje atraviesa el escenario caminando, puede provocar apreciaciones distintas, incluso opuestas o diferentes. Se trata nada menos que de aquello que mueve al personaje a caminar, lo que lo impulsa o lleva a modificarse; en pocas palabras, eso que le da vida a sus pasos y al personaje en sí. A ese conjunto de acciones que animan las acciones físicas, Alschitz las identifica como la vertical. En esta parte es donde el actor debe centrar su trabajo creativo; es lo espiritual lo que crea lo físico; son las emociones las que provocan las acciones y no a la inversa.

Para explicarlo con detalle, hace una distinción en varios vocablos: el papel es para él una imagen artística creada por un dramaturgo y susceptible de ser representada por un actor, es todo aquello que se propone a nivel de partitura: la línea de las palabras, los temas, las ideas, movimientos, emociones. El *personaje* o carácter es dicha representación, y se divide a su vez en *persona* y *personnage*. La *persona* es lo que podemos identificar con el carácter, las emociones, la historia, una gente común y corriente, alguien que nace y muere, y es la suma de sus acciones, se la puede relacionar directamente con la horizontal del papel; su tono y su estructura son finitas. El *personnage* en cambio se relaciona con el espíritu, con lo que no se ve, pero al mismo tiempo con lo que trasciende y es infinito; le otorga sentido a la persona, pero a diferencia de ésta, existe antes y permanece después; para Alschitz es la esencia, *una leyenda, un mito, una sustancia dinámica más allá de los confines del tiempo y el espacio*¹³⁵, y se identifica con la *vertical del papel*, y es la parte en la que el actor como artista debe centrar su trabajo y en la cual lo legitima y lo valida.

¹³⁵ ALSCHITZ, Jurij. *La vertical del papel- un método de auto preparación*. 2003, Berlín

Lo que demanda, desde nuestro punto de vista, este camino de investigación del actor es la ligereza, la sinceridad y la apertura para poder descubrir la profundidad, la fuente de la energía del personaje. Pero el elemento que llama nuestra atención y se ha de procurar, desde nuestro punto de vista, es la ligereza que invita a mirar hacia los espacios abiertos con el estiramiento necesario y la habilidad para no identificarse directamente con el personaje. Esta ligereza nos detona la asociación con una de las propuestas que haría Calvino, en su Texto *Seis propuestas para el próximo milenio*; en el cual, al referirse a *La levedad*, habla sobre el Personaje de Perseo en la Mitología y la relación que tiene con Medusa, una relación que no está en la afinidad de los sentires o la identificación personal. Su vínculo habitaba fuera de ellos. Sus vidas se conectaban desde la relación que cada uno de ellos tenía con el mundo y como propone Calvino, desde la pesadez y la ligereza. Perseo es ligero de andar y es quien vencerá la petrificación, cortando la cabeza de Medusa, aquel ser monstruoso con cabellos de serpiente: *La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal*¹³⁶ Es él quien logra cortar la cabeza gracias a esa mirada de soplo, que provocaría la revelación del aquel monstruo y que conseguiría desde la mirada indirecta del reflejo de Medusa.

En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación.¹³⁷

El conocimiento no está en la razón, o en la verdad, o las teorías. Los conceptos tienen la capacidad de petrificar la energía creativa. Es importante observarlos y tenerlos presentes como puntos de referencia en un mapa. Tomarlos en cuenta como marcas que se dejan para poder reconocer el camino hacia la *vertical del papel*. Al hablar de la línea invisible y la línea visible no pretendemos anular ninguna de las dos, al hacerlas presentes intentamos hablar sobre el trabajo específico que se desarrolló en *la vertical*, y que está en relación con la segunda. Pero lo cierto es que ambas son indispensables para la creación del Personaje. Como hemos mencionado, se contraponen y se complementan, así como también se reconocen y pertenecen al mismo universo, o sistema del Personaje; una sin la otra, no tendrían sentido.

¹³⁶ Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela biblioteca Calvino, 1998. Levedad.

¹³⁷ Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela biblioteca Calvino, 1998. Levedad.

Para abordar este proceso se ha de reconocer a la palabra, ya que para llegar a la línea horizontal o vertical partimos de la palabra, pero se observa desde distintos lugares. Hacia el análisis de texto buscaríamos y exploraríamos el significado de las palabras, o aquello que se quiere dar a entender y que está colocado en un sistema de comunicación en el que el sentido de este mundo es el de las referencias, en donde las frases quieren decir algo que podría explicarse con otra frase, y así va acercando o alejando para por fin decir lo que se quiere decir para ser entendido.

En el camino de la vertical, Alschitz hace mención a la relación entre el personaje y el actor, revelando que es un juego en el que el primero ofrece al segundo: posibilidades poderosas, frases, pasajes, ritmos en los que podrá desarrollar, agudizar, indagar y mostrar sus dones, encanto interno, temperamento. La búsqueda se lleva a cabo en unión y conexión del ser humano y el personaje, y la energía de ambos se dirige hacia el conocimiento, hacia la unión de valores más elevados y que se perciben ligeros y profundos hacia el soplo de vida que es aquello que ha de continuar. El hecho de reconocer que la vida del personaje ha de terminar en la trama es un hecho contundente, pero la vida nunca se orienta en esta dirección; la vida quiere continuar por siempre; la vida quiere la inmortalidad, el cuerpo perece, sin embargo, el espíritu perdura. La vida del espíritu nunca se orienta hacia la muerte; siempre lucha por alcanzar la inmortalidad. En concreto se pretende la organización interna del artista y con ello el que se transforme en una búsqueda infinita.

El Texto

En un texto de Octavio Paz, encontramos que *La palabra es el hombre mismo*¹³⁸. La búsqueda nos lleva a reflexionar en el hombre como único ser que traduce las vivencias en palabras y por lo tanto en lenguaje escrito. Es como su objeto mágico y secreto en el que se encuentran energías afines y también contrarias. Estamos hechos de palabras: *en el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo*¹³⁹.

En *las palabras* se dibuja el universo de las cosas, de las acciones de los sentires. Los hechos se consuman de alguna manera al ser leídos por alguien más. En la palabra está el ritmo, y en el

¹³⁸ Paz, Octavio. *La casa de las presencias*. Obras completas.

¹³⁹ Paz, Octavio. *La casa de las presencias*. Obras completas.

ritmo habita la naturaleza de las cosas, y no sólo es algo que se encuentre fuera de nosotros, y tampoco es una medida de distancias entre los pies o de tiempos de compás que se habrán de alcanzar: somos nosotros los que habitamos en el ritmo y nos disparamos hacia “algo”, como si en el ritmo estuviera el *sentido* de las palabras y su articulación. En el ritmo está la danza, no solamente en la danza está el ritmo. Con la intención de mantener la voz del personaje sin situación y encontrar en ello las conexiones, se aparta el texto del personaje para crear un hilo de vida y después se teje con el todo. Reconocer lo que en él habita, desde la creación de las imágenes y las palabras es el ejercicio que propone la metodología.

Deconstrucción del texto

Para ilustrar la deconstrucción del texto, recurrimos a una anécdota del escritor Christopher Domínguez Michael. Éste recuerda que, cuando era niño, en una ocasión su padre jugaba al ajedrez con Juan José Arreola. En algún momento, el niño se acercó a ellos, y el padre le dijo al escritor: *A mi hijo le gusta la literatura, yo creo que será escritor*. Arreola entonces le pidió al niño que trajera papel y lápiz y le dictó de memoria el poema *Volverán las oscuras golondrinas* de Becker. Luego le dijo que cortara cada palabra y cuando el niño lo hizo, le pidió que tratara de rearmar el poema. Ante la expresión confundida del niño, el escritor le aclaró: *no te preocupes, tienes toda la vida para hacerlo*. De hecho, ésa es la historia de la literatura de todos los tiempos.

Según el diccionario, desconstrucción procede del verbo en francés *déconstruire*, y alude a desmontar, a través de un análisis intelectual, una cierta estructura intelectual. La deconstrucción se lleva a cabo evidenciando las ambigüedades, las fallas, las debilidades o las contradicciones de una teoría o un discurso. Alschitz, sin embargo, aborda este concepto desde una óptica distinta; la deconstrucción para él pone en juego la teoría, el método y, sobre todo, el quehacer creativo del actor. ¿Pero cómo romper con esa tradición en la que el actor se aferra al texto como su tabla de naufrago, como su único referente y su gran refugio para aclarar sus más grandes dudas con respecto al papel? Él propone el caos. Enfrentar al actor con lo desconocido, lo incomprensible y lo irracional, para obligarlo de ese modo a entender, a sentir, construir y finalmente, a crear. El mismo Alschitz menciona en diferentes momentos que tanto su concepción de la *Vertical del papel* como los ejercicios y formas de abordarla, no son susceptibles de comprobarse; le han

funcionado a él en su trabajo personal y con los grupos que ha tenido relación, pero considera que es indispensable, eso sí, que el actor trabaje y desarrolle sus capacidades como artista.

Trabajo sobre la Vertical del papel

Para poder comprender de manera tangible la metodología de la Vertical, durante el programa pedagógico, la maestra Schmalor, quien era la docente a cargo del grupo “W”, diseñó lo que ella nombra, *entrenamiento Vertical*.

El *entrenamiento Vertical*, estaba compuesto por ejercicios que se desarrollaban específicamente sobre el trabajo de texto y esta sería una labor que cada uno de nosotros haríamos de manera individual, pero también había ejercicios que comprometían el cuerpo de manera contundente para ir preparando al cuerpo a transitar por territorios desconocidos en colectivo y a manera de ensamble. Ella sostenía que, “*el entrenamiento actoral debe además explorar el hecho de que el cuerpo entiende más rápido y con mayor amplitud que la mente*”¹⁴⁰.

En el desarrollo de las tareas y los pasos que propone el maestro Alschitz, son varios y podemos encontrarlos en su libro: *La vertical del papel*, en sus páginas centrales y son una especie de escalones por los que hay que subir para acceder a *la vertical del papel*. Los ejercicios que propongo en esta disertación son para acercarnos a los fundamentos que sostienen la metodología, es por ello que hemos abordado los temas que a mi parecer son esenciales para la comprensión del camino que se ha de seguir.

Primero es importante saber en dónde es que empezamos y en donde hemos de terminar a manera de mapa:

Comenzamos teniendo nuestro primer encuentro con el personaje que hemos elegido para trabajar el *entrenamiento vertical*. - Mi elección fue; Olga, uno de los personajes de la obra de teatro *Las tres hermanas*¹⁴¹(CHEJOV., 2003:207-271) de Antón Chéjov¹⁴²- Y el punto al que

¹⁴⁰ SCHMALOR, Christine. *La vertical del papel- un método de auto preparación para el actor*. Berlín 2003: 35

¹⁴¹ CHEJOV, A. **Teatro completo**. Trad. De Federico Höller. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo. 2003. p. 589.

vamos a llegar es a la composición del monólogo del personaje. Entre el punto de partida y el punto al que habíamos de llegar hubo la distancia suficiente para generar la energía creativa, de análisis, de ensayo, de ejercicios de ensamble etc. Es importante decir que este trabajo nos llevó dos módulos de trabajo con el cuerpo de maestros del AkT-ZENT, y en tiempo de trabajo individual fue cerca de un año.

- El primer ejercicio que expondremos es uno de los que establece el punto de partida. La tarea es elaborar con todos los textos del personaje -Olga-un texto que tenga independencia de la obra completa, a manera de monólogo; se trata de limpiar el texto de situaciones o relaciones con los otros personajes; es por esto que también se quitan acotaciones, para dar paso a las palabras de una sola voz.
- Una vez realizado lo anterior se subrayan las palabras que hacen resonancia en nuestro ser de manera intuitiva y que despierten la curiosidad; la energía creativa

Para no distraer la comprensión del ejercicio, pero dar una idea de la complejidad con la que éste se presentaba en un principio, transcribiré aquí sólo un fragmento del texto de Olga¹⁴³:

Nuestro Padre murió hace un año, precisamente en este día de tu santo, Irina...Hacia mucho frío, nevaba... Me pareció que no lo podía sobrevivir; tú yacías desmayada, como muerta. Pero pasó un año y lo recordamos con ligereza, ya vistas de blanco y tienes un rostro radiante. Y el reloj sigue dando las horas como entonces: Recuerdo que cuando se llevaron a papá, sonaba la música, en el cementerio dispararon salvas. Era general, tenía el mando de una brigada y sin embargo hubo poca gente. Claro, llovía. Una lluvia fuerte, y nieve. Hoy está templado, se puede tener las ventanas abiertas de par en par, pero los abedules aún no están brotando. Hace once años que papá obtuvo el mando de una brigada y partió con nosotras de Moscú; recuerdo perfectamente que, a principios de mayo, para esta época, en Moscú todo empieza a florecer, está tibio bañado de sol. Han pasado once años y recuerdo todo lo de allí como si hubiéramos marchado ayer. ¡Dios mío! Hoy por la mañana me desperté, vi raudales de luz, vi la primavera y la

¹⁴² Antón Pávlovich Chéjov fue un cuentista, dramaturgo y médico ruso. Encuadrable en la corriente más psicológica del realismo y el naturalismo, fue un maestro del relato corto, y es considerado uno de los más importantes autores del género en la historia de la literatura.

¹⁴³ El texto íntegro del ejercicio del monólogo se encuentra en los anexos.

alegría comenzó a bullir en mi alma, sentí un deseo apasionado de ir a mi ciudad. No silbes, Masha. ¡Cómo puedes hacer eso! De estar todos los días en el Liceo y después dar lecciones hasta la noche, tengo un continuo dolor de cabeza y pensamientos de vieja. Y efectivamente, en estos cuatro años que trabajo, en el Liceo, siento que cada día se me van, gota a gota, las fuerzas y la juventud. Y sólo crece y se arraiga en un ensueño...Sí. Cuanto antes a Moscú. Masha va a venir todos los años a Moscú, a pasar el verano.

Lo que pudo haber hecho sentido en aquel tiempo o las resonancias que me llevaron a la elección de los temas, es algo que se quedó en aquellos días, por lo que decidí para la realización de esta disertación, realizar las tareas.

En ese sentido mi teatro de estos días tiene mucho más presente la huella de la pérdida del padre y la añoranza de la tierra de origen, o la sensación de madurez y la energía de la maestra que esté comparte de la naturaleza del ser, pero para algunos es más presente.

Entre los conceptos que resulta indispensable revisar, para iniciar este ejercicio, sin duda se encuentra la *Vista a vuelo de pájaro*, pues una vez que los parlamentos del papel han sido extraídos del resto de la obra, el actor se encontrará, como antes se ha mencionado, frente a un texto incomprensible. En realidad, no es muy diferente si las líneas aparecen continuas o se presentan de manera independiente unas de otras. No habrá una continuidad ni una estructura aparentes. Lo más probable es que ni siquiera parezca tener una coherencia; sin embargo, la idea es que no la tenga de antemano. A partir de las palabras del papel y del caos que se presenta frente a nosotros se abrirá la posibilidad de descubrir y de plantear un nuevo orden que se irá estableciendo desde lo extraño e inconexo. Esta impresión de no tener una lógica es lo que despertará la curiosidad para tener y descubrir asociaciones y así poder reconocer lo que en esencia existe para ser nombrado y encarnado. Es importante que al principio conserve el interés de contemplar todo como una vista a vuelo de pájaro: ya que en ello existe la distancia que se tiene con el texto y entre el actor y la creación. La proximidad no permite la vida creativa, aquí es en donde el estiramiento del tejido, Alschitz escribió: *El estiramiento es necesario para el análisis; estiras la tela de la obra teatral, y te enteras de cómo está hecha...* Para poder intervenir o seguir tejiendo, primero parece ser indispensable detenerse en los nudos, es decir, los puntos que resultan incomprensibles o impiden de algún modo el avance. El estiramiento es la

distancia entre un punto y otro. El pasado y la expectativa del futuro, entre ellos está el presente. Sobre el mismo punto:

La energía acumulada por medio de la correlación entre lo que “yo fui” y lo que “yo soy” o “yo puedo llegar a ser”. El estiramiento existe entre el conocimiento del inicio y el conocimiento del final. El estiramiento proporciona la tensión, hace posible juntar, acumular la energía. (ALSCHITZ 2013: 112)

Esta es una conexión que nos permitimos hacer desde la actividad del tejer, la experiencia del tejido es una manera de vivir y en ella se ha descubierto que tejer es habitar, como una metáfora del quehacer escénico, en este caso de quien analiza y abre el tejido para descubrir. Es posible concebir ese tejido como una red, en la que el tejido se crea desde varios hilos distintitos que se encuentran en el nudo; en ella cada hilo es una forma de vida y cada nudo un lugar, *Las líneas de la red no están conectadas. Ellas son los senderos a lo largo de los cuales, la vida es vivida, y en los nudos de las líneas es en donde la red se constituye*.¹⁴⁴(INGOLD., 2015: 9-19)El visualizarlos de esta manera nos permitió abrir el espacio a distintas formas de existencia en la trama de la creación escénica. Los hilos como distintas energías que se tejerán haciendo una red. La propuesta de estiramiento requería de procurar los espacios en distintas direcciones, de provocar las tensiones necesarias para observar y percibir lo que quedaba velado a simple vista.

- Una vez que superamos este punto, había que elaborar un listado de palabras clave para, a su vez, descubrir en ellas temas relacionados con éstas e ir encontrando un sentido, por decirlo de manera metafórica y aprovechando la imagen de los nudos que conforma la red, descubrir los hilos distintos que se tejen en el texto. Para ilustrar el proceso, transcribimos un fragmento de la tabla¹⁴⁵:

Palabras	Temas
Padre año sobrevivir blanco rostro reloj horas música gente llovía nieve ventana abedules par once brigadas baño Moscú bañado sol ayer hoy desperté raudales	Incertidumbre /tiempo/ tristeza/despertar/recomienzo

¹⁴⁴ INGOLD, T. Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento. Revista latinoamericana de políticas y acción pública. Vol. 2. No. 2. FLACSO Sede Ecuador. 2015. pp. 9-26

¹⁴⁵ La tabla se encuentra en los anexos.

alegría bullir deseo ciudad	
Todos Masha lecciones noche dolor pensamientos trabajo siento gota crece ensueño verano	Desgaste/educación/deber
Pareces bella lidiar muchachas casa duele siento ayer veintiocho casara amaría alegre acostumbradas despierta cama nueve sé qué sería tú dónde dale usted de repente mudamos cana mosquitos acuerdo cementerio	Juventud/ costumbres/ familiar/ envejecer/ muerte
Hoy enamorado hombre toca cositas palabra señores pastel cinturón queda pavo Dios casa vengan noche reunión terminar reemplazo cabeza perdió cartas cabeza ciudad acostarme libre agradable cabeza	Deseo/celebración /pensamientos/ encierro

En la elaboración de esta tarea, lo que por momentos distrae mi atención es intelectualizar la elección y me descubro queriendo tener certezas o un razonamiento lógico por encima de la intuición y de lo que de ella se detona, si se le permita avanzar. He aquí un ejemplo de trabajar desde la ignorancia, en la ignorancia es posible descubrir la confianza que necesitamos como artista, *“entre más confíe el actor en sí mismo, más se elevará su habilidad para organizar su propio proceso de preparación del papel y más se ve fortalecida su naturaleza artística”* (ALSCHITZ., 2003:7-13)

Hasta este momento, las palabras empiezan a encontrar sentido, se encuentra en cierto modo la energía del texto y las palabras. Lo que propone con esta parte del ejercicio, provoca conexiones distintas y lo hacen de manera particular. Las palabras no significan nada por sí mismas, se mantienen aisladas, lo que las une es el tema. El tema es la articulación y cuando esta articulación existe entonces se transforman y hacen sentido. El texto es el medio por el que se manifiesta el tema, que *es uno de los conceptos más importantes en el teatro, no es una situación*

específica, carácter humano o comportamiento que el actor supone investigar; es el tema en sí mismo, es decir, los contenidos mismos de la situación. (ALSCHITZ., 2003: 21).

Cuando el actor ha logrado a su modo, y con sus recursos como creador, visualizar la obra en su conjunto sólo a través de los parlamentos de su personaje, entonces ha de comenzar otra parte del proceso, en la que deben las palabras como fuentes de energía detonar cosmos, sensaciones, información, sonidos, textura, espacios; atmósferas.

La intención de esto es encontrar los temas que aborda, con qué frecuencia y en qué circunstancias. En definitivo, esta tarea es algo compleja, porque requiere mucha atención y escucha y hasta este punto, es como un rompecabezas que apenas comenzamos a armar. En el entendido del *arte* como un proceso de aprendizaje que nos lleva a recorrer caminos distintos y a tener nuevas experiencias hacia la generación de conocimiento que nos es nuevo y que no habíamos adquirido antes ni nosotros, ni nadie más. Esta idea ha sido reflexionada a través del pensamiento de Luis Camnizer que escribió sobre el arte: *Me parece que el arte, si haya algo que justifica es la búsqueda de misterio, y misterio no en sentido oscurantista, sino misterio como palabra que resume lo que conocemos. Entonces se trata de expandir el conocimiento (conversación Camnizer).*

Para Alschitz el concepto de tema está estrechamente vinculado con el *personage*, y éste a su vez con la esencia de la vertical del papel. El tema, para él, es más grande que el texto; no sólo en el sentido de extensión en sí, sino también de trascendencia. Pueden cambiar las costumbres y las circunstancias, pero los temas prevalecen, porque resguardan la esencia del espíritu.

Una vez que el concepto del tema ha sido comprendido, proseguimos con el siguiente paso, el cual consiste en elegir de entre todos los temas que nos han sugerido los grupos de palabras, sólo cinco, y después tomar uno éstos como el tema principal. Lo que se pretende con esto, es ir acotando la información y de ese modo darle forma y sentido. Aquí la transcripción de esta parte del proceso:

Temas
Incertidumbre /tiempo/ tristeza/despertar/recomienzo (principal)

Desgaste/educación/deber
Juventud/ costumbres/ familia/ envejecer/ muerte
Deseo/celebración /pensamientos/ encierro
Consumir/ despejos /vejez/ compasión

Ahora bien, habría que distinguir, en la medida de lo posible, entre los diferentes temas que habita el personaje. El habitar está ubicado en lo que se encuentra entre las acciones y las palabras. Descubrir el tema es limpiar en lo posible el texto de interpretaciones o conceptos analíticos. La energía del tema toca lo humano; no sólo lo personal, sino como persona creativa, y es el fundamento y fuente de inspiración de su trabajo. En el tema habita el secreto de la vida interior. Ya está habitando en el artista, desde lo humano, pero debe ser despertado. La referencia sería lo que en el diálogo de la virtud de Sócrates se nombró como *La facultad del alma*, que es la reminiscencia, aquello con lo que se trae a la memoria las imágenes que no se tienen presentes, pero que trastocan el todo. Sobre lo anterior, según Sócrates, quien se apoyaba en una teoría formulada por algunos poetas, decía que el alma había viajado por el Hades¹⁴⁶ y vuelto al cuerpo nuevamente. Es decir que no habrá nada en el alma que no haya aprendido, porque lo aprendió todo, lo único que ésta debe hacer, es recordar, y es aquí en donde se plantea que es por medio del aprendizaje que el alma puede recordar, y a esto se le identifica como la *reminiscencia*.

En esta parte del ejercicio, establecí *el tiempo* como tema principal y de acuerdo con las instrucciones, había que combinarlo con los demás temas, en un ejercicio de relación que se transformó en una novedad. Coloqué la relación de los temas con la firme convicción de que se podría expandir la relación del tiempo en espacios que se habitan; es decir, tiempo y espacio se vinculan de manera automática en nuestra mente, lo que provoca que se vaya creando de modo natural una historia, o por lo menos algo que comienza a tener más sentido para nosotros, una mezcla de nociones temporales y espaciales distintas a lo que conocía.

¹⁴⁶ Hades: es el nombre que, en la mitología griega, se le otorga al dios del inframundo y también al reino de esta divinidad. En la Antigua Grecia, se creía que el Hades se desarrollaba debajo del planeta Tierra.

Por supuesto, caí en la tentación de hacer una contextualización sobre el *tiempo* y encontré en un artículo de la Revista de la Universidad de México, que existen demostraciones de que el tiempo no fluye hacia atrás:” *La simetría del tiempo está impresa en todo lo humano, desde las clases de historia hasta nuestras agendas llenas de planes a futuro, desde el huevo revuelto del desayuno hasta el paquete de servicios que le compramos a la agencia funeraria*”.¹⁴⁷

El tiempo es un elemento que nos organiza y nos es útil dentro de nuestro propio ámbito y muchas veces nos crea conciencia sobre la percepción que tenemos del mundo e incluso de nuestra relación con él, pero también si colocamos al tiempo como el elemento fundamental en nuestra vida, o en la vida del humano es posible que limite su percepción y lo caer en un lugar conocido y sin provocar en éste la curiosidad por descubrir o crear. Dice el científico Italiano Carlo Rovelli que el tiempo no transcurre de la misma manera en un sitio que en otro, y el habla del arriba y el abajo como un espacio físico, el tiempo que marca un reloj varía dependiendo del lugar en el que está ubicado, así que sólo es una manera de organizar, y si pensáramos que no es el que organiza la vida de Olga, ¿qué posibilidades podría tener? En función del desarrollo de *la vertical del papel*.

- Posteriormente, dentro del mismo ejercicio, teníamos que ir identificando cómo se manifiestan los temas que previamente habíamos elegido; es decir, hacer grupos de palabras, o frases completas que se relacionaran entre sí, y que en conjunto pudieran ofrecernos información que nos permitiera comprender más del contexto en el que se mueve Olga, nuestro personaje.

Al iniciar esta parte del ejercicio, fue como una especie de juego en el que lo que antes parecía confuso y enredado, comenzaba a ser más sencillo, incluso entretenido y atractivo para los participantes; el tiempo, en todas las manifestaciones y cómo se relaciona con el personaje, comenzaba a parecer un rompecabezas, y armarlo resultaba entretenido. A continuación, para ilustrar los avances, transcribimos un fragmento de cómo van relacionándose tiempo-personaje-:

El tiempo y sus manifestaciones (Personaje: Olga):

Antes del desarrollo del ejercicio es importante mencionar que los textos que aparecen como resultado del ejercicio que presento a continuación son palabras y frases que me vinculan con el

¹⁴⁷ Revista de la Universidad de México. NUM. 834, nueva época. Marzo 2018. Flechas en el Tiempo de Sergio de Regules. P. p 10.

tiempo, con objetos que me hacen establecer una relación con la presencia del tiempo en la vida. Por ejemplo: murió hace un año, con esa relación de lo que estaba presente y ya no está. Un cambio de estado físico, y hace un año, es algo que no está ocurriendo hoy.

Tiempo - *murió hace un año / en este día / Hacía mucho frío, nevaba/ Pero pasó un año/ el reloj sigue dando las horas/ llovía/ Hoy está templado/ los abedules aún no están brotando. Hace once años/ principios de mayo, para esta época/ florecer, está tibio bañado de sol/ Han pasado once años y recuerdo todo lo de allí como si hubiéramos marchado ayer. / Hoy por la mañana/ vi la primavera/ todos los días/ hasta la noche/ en estos cuatro años/ cada día/ sólo crece/ años a Moscú, a pasar el verano/ Hoy/ Hoy, por ejemplo/ veintiocho años/ todo el día/ las siete de la mañana/ despierta a las siete/ hasta las nueve/ alegre hoy Masha/ mudamos ahora/ todavía no tiene usted una sola cana/ Ha envejecido/ hace frío. Aquí hace frío/ Buenos días/ Para la cena/ hoy todo el día estoy/ de noche también/ acaba de terminar/ la reemplazo ahora/ perdió ayer/ Mañana estaré/ Mañana estaré/ hace treinta años / Esta noche he envejecido diez años/ en diez años y justamente ahora/ cuando el barón/ Mañana lo aclararemos. ¡Qué noche/ algún día/ Mañana ya no habrá/ en recuerdos/ usted comenzará/.*

El tiempo resulta fascinante y absolutamente desconocido para mí. Ahora hablar de tiempo es como hablar de un ser que tienen muchos lados o muchas miradas, es como un ser que tiene diferentes maneras de manifestarse, a veces líquida o sólida y rígida, o invisible pero presente. Descubrir esta capacidad o esta fluidez del tiempo en el texto, a través de las palabras, resultó una impresión.

Una vez más, nos quedaba claro como el tiempo, por sí solo, iba dándole sentido a la historia de Olga. Algo pasaba conforme el tiempo se iba manifestando entre líneas. Íbamos descubriendo cómo se mezclan los temas entre sí y de qué manera se manifiestan en el papel.

Tiempo/ deber; Tiempo/ familia; Tiempo/deseo; Tiempo/consumir (quemar); Tiempo/sentido

Deber/familia; deber /deseo; deber/consumir (quemar); deber/ sentido.

Familia/deseo; familia/ consumir(quemar); familia/sentido.

Consumir (quemar)/ sentido.

Después de realizar el ejercicio observamos que el tiempo, además de ser simétrico, tiene una estrecha relación con diferentes planos; el tiempo no pasa y pasa simplemente como un referente de vida; la relación con él está en los eventos y también en la transformación del ser. Se le concibe para poder delimitar o mejor dicho contener, y como lo había advertido Alschitz, conforme se expande, nos deja percibir el “yo soy yo” del personaje en diferentes posiciones; es decir, en distintas dimensiones en las que la conciencia es la que se mueve en una sola dirección que va de un principio a un fin.

Como un material del apoyo para seguir adelante con el ejercicio, recurrimos al texto de *La Vertical del papel*, donde Alschitz sugiere, en este mismo contexto, buscar la misión del personaje y, por primera vez, las palabras que de algún modo se relacionen con el actor; es decir, comenzar a establecer un vínculo entre uno y otro para fortalecer la exploración.

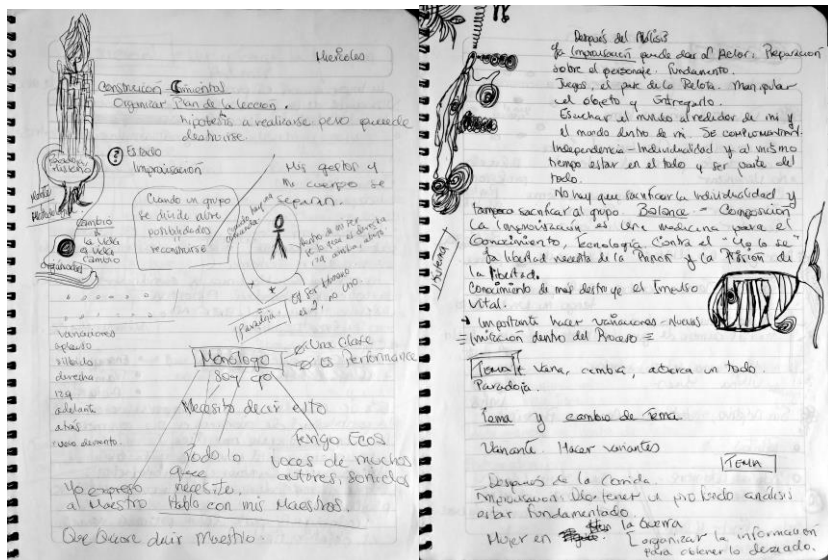
En la elección del tema estaba mi decisión por comenzar a explorar la “muerte”, en él encuentro una fuente ínfima que también me hace pensar y reflexionar en torno a la vida. La muerte es un tema que a todos nos toca y especialmente si las experiencias están cercanas, Es el fin de una etapa, por llamarlo de algún modo, se presenta, y podemos comprender o justificar o intentar negarla, pero es un tema a explorar para la humanidad, alrededor de este tema hay universos escritos como ocurrió con algunas de las primeras conexiones que tuve y que me acompañaron hasta la exploración de la composición del monólogo de Olga como lo fueron algunas imágenes de la novela de “Pedro Paramo”: el monólogo de Susana San Juan cuando habla con Justina sobre el día que murió su madre. También está hay música en torno al tema; el Réquiem de Mozart, y para mí un referente es “el Dios nunca muere” compuesto por Vicente Garrido Calderón, que se relaciona con la vida y la muerte; y he aquí un referente que conecta de inmediato con la huella de la muerte del padre: Cuando mi papá estaba cerca de morir, me pidió que en su entierro o en el velorio le cantáramos “El Dios nunca muere” para despedirlo de este mundo.

Aquí comenzamos otra etapa, ahora se trata de recopilar distintas maneras de hacerse presente el tema. La energía del tema está presente y todo lo que haga conexión con él no se cuestiona, se acepta y se va reuniendo, pues es necesario buscar todo tipo de referentes, tanto en pintura, escultura, poesía, en otros textos dramáticos, música, novela, además de otras manifestaciones

artísticas, como en la vida cotidiana. El amor es un tema, la muerte es un tema, el tiempo es un tema; los referentes son infinitos. De ahí que Alschitz considere al tema más grande que el texto.

De manera complementaria con los temas, y debido a que las ideas se mantienen con vida por un largo período de tiempo, se nos sugirió como parte de la tarea del camino recorrido hasta ese momento, reconocer la idea principal de la obra, pero para poder llegar nos sugieren que exploremos los temas mezclándolos entre sí en grupos, de dos o tres temas, que sean distintos entre sí y, que generalmente se encuentra ligada a una misión. De esta manera, Olga es el reflejo de un sentido de existencia. ¿Cuál es la misión de Olga dentro de la pieza? ¿Qué le da sentido a su existencia como personaje?

Figuras 23 y 24 Apuntes de la bitácora



Archivo personal Priscila Anaya Imaz

En resumen, de todo lo anterior, la deconstrucción del texto, como base de este ejercicio, consistía en aislar los parlamentos del personaje del resto de la obra, y que esto fuera la materia prima con la que trabajáramos. Leer esas palabras así, fuera de contexto, nos resultó en principio algo absurdo. Pero el hecho de que el dramaturgo haya escogido esas palabras como parte de los parlamentos de ese personaje, tiene en sí mismo una relación y una coherencia; todas esas palabras, que presentadas de ese modo nos parecían caóticas, obedecían, desde luego, a un orden.

Al acercarnos a esas palabras, nos vimos obligados a tratar de entenderlas, de otorgarles una identidad, y de ese modo no sólo encontramos rastros y razones de ser del personaje, sino también de su entorno y por fin, del modesto universo en el que dicho personaje se mueve. El orden que desarrollamos a partir de ese caos, le dio un sentido y la idea de una esencia al personaje Olga. Posteriormente, al revisar el texto completo de la obra, pudimos descubrir similitudes y diferencias con respecto a su primer acercamiento, pero lo cierto es que el trabajo que hicimos aportó elementos muy valiosos para acercarnos a la *vertical del papel*. De ese modo, descubrimos que trabajando así, los personajes que llevemos a escena tendrán siempre un sello de autor, su aportación como creador; entender el proceso de este ejercicio, para después poder explicarlo como parte de un proceso pedagógico, comenzó a cobrar sentido.

En el contexto del máster, Alschitz nos hacía trabajar; nos provocaba para que accionáramos, como si las acciones en sí pudieran conducirnos a las ideas. En el ejercicio que hemos ido describiendo anteriormente, el personaje de Olga se muestra en principio como algo complejo, inaccesible, difícil de abordar; sin embargo, Alschitz nos insta a que avancemos; paso a paso, con los elementos en los que nos indica que vayamos indagando, descubrimos que donde reinaba el caos, aparece lentamente un sentido. Hay mucho trabajo en la búsqueda de la *vertical del papel*, pero no parece haber una lógica. Las acciones que se van sugiriendo dentro del ejercicio, nos van revelando a un personaje, es cierto, pero no como el promedio de los participantes estábamos acostumbrados a reconocer un personaje. Lo comentamos entre nosotros, hay algo diferente.

Para Alschitz, los temas propuestos son fundamento para la energía creativa en la construcción del personaje, debido a que en ellos es posible encontrar la energía necesaria para comenzar distintos análisis para así aproximarnos a la línea invisible. Lo que fue surgiendo para nosotros es la fuente de energía para la *vertical del papel*; pero esto no fue en modo alguno sencillo ni gratuito, pues nos costó trabajo comprender que debíamos ser fieles al espíritu de nuestro trabajo y no sólo al del dramaturgo; las intuiciones que teníamos y evolucionábamos era la fuente principal para revelar la fuente espiritual del papel, y esto nos hacía mantenernos en una actividad constante, ya que por instantes conectábamos con lo que nos vinculaba con la línea invisible y su energía.

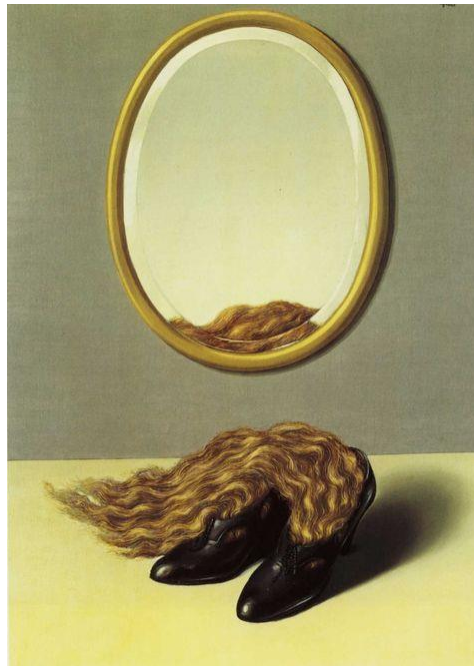
Para ilustrar lo anterior, citaremos *la visibilidad*, de *Las Seis propuestas para el próximo milenio* de Ítalo Calvino, donde habla sobre las potencialidades del artista hacia la transformación, *La fantasía del artista es un mundo de potencialidades que ninguna obra logrará llevar al acto, Aquello que experimentamos al vivir constituye otro mundo, que responde a otras formas de orden y de desorden.* (CALVINO., 1997:12).

En este momento del máster, cuando creíamos que ya habíamos comprendido en buena medida las bases de la *vertical de papel*, resultó que aún estábamos lejos de comprenderlo. Lo cierto, era que habíamos podido intuir de algún modo la riqueza que ofrece en lo que acostumbrábamos llamar *la creación de un personaje*. El trabajo que quedaba por resolver era demasiado, pero no dudamos en poner empeño en seguir adelante. Olga, sólo seguía siendo, por decirlo de algún modo, un espejismo, o mejor dicho fragmentos de espejismo. Con lo que habíamos logrado, no podíamos hacer nada. Alschitz entonces, nos puso a trabajar con imágenes.

La actividad a realizar era la siguiente:

- 1) Colocar una imagen frente a nosotros, de preferencia sea una pintura, y describirla.
- b) A partir de la selección de los temas y sus combinaciones, que habíamos realizado con anterioridad sobre el texto de Olga, y su relación con la pintura, tendríamos que escribir las historias o imágenes que surgieran. En ambos casos, tendríamos que dejar que las imágenes aparecieran por sí mismas; es decir, no forzarlas.

Figura 25 Rene Magritte, 1935- L'áamor desarmé



Ésta es la imagen que elegí para trabajar con ella como una provocación que abriera nuevos espacios a través de la imaginación. En este momento ya hay una identificación de los temas y he hecho una propuesta de las posibles mezclas entre ellos obtenidos del monólogo de Olga y las palabras seleccionadas. De acuerdo con las explicaciones de Alschitz, esto en conjunto es energía que se va acumulando, y que es necesario encuentre una vía para expresarse en un entorno dentro de la creación. Es posible que la manera en que se presenten sea inesperada o tomen un rumbo distinto y cambien de posición o aparentemente desaparezcan entre la energía que despierta la imaginación, pero como esta propuesta pretende revelar el tema o los temas, entonces es necesario confiar en que los temas que son esenciales, se podrán mantener durante las exploraciones mostrándose de distintas maneras. Lo que es importante en estas exploraciones es no cuestionar al papel y lo que, de él, surja. Primero Alschitz nos pidió que hagamos una descripción de la imagen, y después un ejercicio de creación de imágenes a partir del tema y la imagen.

Para no extendernos y distraernos del mensaje que nos dejó esta actividad, procederemos directamente a la relación que hicimos del texto y la imagen¹⁴⁸, además de que nos abocaremos a un fragmento, sólo para ilustrar en qué consistió la actividad:

Después de explorar la imagen a través de una descripción sobre lo que en ella se percibe de manera clara y con la simple intención de nombrar lo que en ella existe como objeto, color, luz o sombra, texturas sin ninguna interpretación aparente. Me hizo hacer consciente el deseo de caer en hacer una lectura de esta con alguna insinuación que se propiciaba. Este resultó un ejercicio reconocimiento y observación.

- La siguiente tarea que se nos propuso fue la realización de una breve narración en la que se mezclaran la imagen y una de las combinaciones de los temas identificados. Tiempo/consumir/familia. La imagen que utilicé es la misma que elegí.

Temas: tiempo/consumir/

Amanecer sin mi

El lago del cuarto sostiene un mar de cabellos desenvueltos que parecen renacer en el silencio verde-amarillo de la habitación de Olga. Me levanto y observo mi vacío. Ella parece haber despertado de un largo sueño. Hacía un año había muerto su padre. Su padre un militar con un rango importante que había viajado después de quedar viuda con sus tres hijas. Esta mañana tenía algo de aquella mañana. Olga sin su presencia sin su madre, sin Moscú. La habitación que parece habitar en el reflejo del espejo y por encima de los cabellos de una mujer. En casa de mi abuela había un espejo así que colgaba tras una repisa de madera y en ella nos cerciorábamos de “estar” antes de salir y entrar a su casa y mi papá decía que no tenía sentido ese espejo ahí y sí un día ya no tuvo sentido para él, el día que ya no supo cómo cerciorar su presencia, cuando la muerte tomo su mano y no la soltó...

Con esto, descubrimos que la energía creativa es caprichosa si se le trata superficialmente, pero la idea con ejercicios de creación que partan de esta premisa y que partan desde distintas imágenes en las que los temas se pueden mover y en las distintas combinaciones, o detonen

¹⁴⁸ Nota, la descripción está en los anexos.

algún tema que esté encriptado, potencia el flujo, Alschitz opina al respecto de esta energía que viene de imágenes y potencialidades distintas:

Es mucho más interesante para el actor buscar, encontrar y nutrirse de la fuente de energías que no se encuentran aquí y ahora sino en el futuro, esta fuente vive en las escenas futuras e incluso más allá de los límites del papel del personaje y de la obra teatral. Y eso como comprenderán, ya es otra energía: energía de la fe, de la ilusión. Y es otra actuación. Esta energía es mágica, maravillosa, excita el subconsciente del actor y del espectador. No se le puede comparar [...]es difícil de atrapar y guardar. (ALSCHITZ, 2013:130)¹⁴⁹

El hecho de trabajar con imágenes nos permitió acoplar realidades distintas y dejar de lado la preocupación por la coherencia lógica del pensamiento o la razón, porque la búsqueda no es la de la verdad sino lo que se percibe y se nombra sin el antes o el después, *no vive en el reino de la sucesión*¹⁵⁰(PAZ., 1991) sino como una manifestación del presente continuo que surge y desaparece en el momento, *es cada momento: es el tiempo mismo engendrándose*; es la recreación que revela al mismo tiempo al ser y que no está regida por una secuencia de eventos. La imagen nos acerca a *esto es aquello*. Regresamos a la ligereza y la pesadez, pero esta vez lo hicimos desde el pensamiento que Paz pone sobre la mesa; y decidimos considerarlo porque nos aproxima a la *imagen* desde la mirada del poeta, quien en este momento tiene la mirada desde la cual es indispensable que explore el actor para la recolección de imágenes desde su percepción de energía creativa.

El poeta nombra las cosas.: estas son plumas, estas son piedras. Y de pronto afirma, las piedras son plumas. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. Al enunciar la identidad de los contrarios, atentan contra los fundamentos de nuestro pensar. (PAZ., 1991: 44)

Durante el proceso, los participantes descubrimos que este encuentro de imágenes y la ruta en el encuentro o la búsqueda de las mismas, está en el camino, pero nadie caminará por nosotros. Es algo que requiere tomar la propuesta de mirar y escuchar sin prejuicios y profundizar en los de distintos universos que se abren a través de las palabras y lo que entre ellas habita; las imágenes

¹⁴⁹ Entrenamiento para siempre. Capítulo cuarto Energía del actor. 2013. UNAM

¹⁵⁰ PAZ, O. **La casa de la presencia: Obras completas de Octavio Paz**. Barcelona, España: Editorial Círculo de Lectores. 1991.

que surgen que son al mismo tiempo de quien las mira (es decir, de cada uno de nosotros) y del personaje.

Curiosamente, cada actividad dentro de este ejercicio, nos hacía pensar que avanzábamos de manera significativa, pero también nos hacía conscientes de que falta mucho por descubrir. Por lo pronto, teníamos por delante una labor importante: la creación del mito del personaje. *La imagen dice lo indecible: las plumas son piedras pesadas*¹⁵¹, y aquí de manera natural yace la metáfora.

Para Alschitz, el actor se convierte en el autor y creador de mitos, para no ser sólo un intérprete de la obra. En el momento en que crea el mito, se convierte en el ser que porta la esencia del héroe que ha de trascender a la muerte de la obra y del personaje, observar el papel como eventos eternos y no solamente como eventos específicos de un tiempo y lugar. Buscar la esencia del mito es encontrar la metáfora fundamental en el papel, nos moverá de lugar y de nivel para tocar lo poético y en ello está el mito.

Al revisar el poder de las metáforas, nos encontramos con Camnitzer, quien las ve como una herramienta de poder de evocación visual y de lenguaje dentro del arte: “*A mí me interesan las metáforas, pero no por la parte poética, sino porque para mí es un sistema de comprensión de información muy eficiente. En una metáfora puedes meter cantidad de información que de otra manera no puedes sintetizar, que es fácil de volver hacer explorar...*”¹⁵²(DE PASCUAL, A; LANAU, D., 2018)

La siguiente tarea consistía en evocar la presencia del héroe que tiene una misión o una serie de tareas que cumplir para mantener o modificar el cosmos. La historia del personaje como cuento de Hadas, es una estructura que tienen principio y fin, y en medio de estas dos está la trayectoria, un camino por recorrer la misión es la que articula cada uno de sus pasos y decisiones, pero lo importante es que es un vehículo del cosmos que funciona para que la vida, dentro de ese

¹⁵¹ PAZ, O. **La casa de la presencia: Obras completas de Octavio Paz**. Capítulo El Arco y la Diana. Barcelona, España: Editorial Círculo de Lectores. 1991.

¹⁵² DE PASCUAL, A; LANAU, D. **El arte es una forma de hacer, no una cosa que se hace: reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso**. Madrid, España. 2018. Lector electrónico.

universo, siga su curso. Lo anterior es algo que pienso al respecto, y confieso que la sola idea de crea el personaje de una heroína, “la heroína Olga”, hizo que me entusiasme y que comenzara a imaginar y fantasear sobre su misión. Dice Jorge Volpi sobre la ficción: *“esta yace en ese pedestre y desconcertante ‘cómo si’”* y aunque parece que Volpi habla con desenfado sobre el tema, en realidad está colocando a la ficción en un lugar que hace que todo se transforme *“y el humano, lo es; porque tiene esa capacidad de transformación y de a través de, el como si, provocar un cambio, significativo”*, continuo con la cita de Volpi.

“El como si que nos impide tropezarnos a cada instante, que nos mantiene en equilibrio y nos impide estrellarnos contra una ventana y caer de una escalera. El como si que nos permite relacionarnos con los espectros ambulantes de los otros. El como si de tolerar el universo imaginario de una novela, es idéntico, pues, el como si que nos lleva a sumir que la realidad es tan sólida y vigorosa como la presenciamos” ¹⁵³ (VOLPI,2011:18 y 19)

Porque la ficción es un lugar en el que todo puede suceder y se vincula con mis más profundos deseos, los que se han despertado a partir de los temas, palabras, imágenes creadas. Es aquí en donde adquiere un sentido de vida eterna.

Este es el camino que nos ayuda a organizar y a poner en juego las relaciones que pueden hacer sentido y articular la información que hasta el momento ha sido acumulada. Es como el ritmo que sabe mi ser y que se acerca a la ofrenda en cada paso dado; *El mito nos provee de fundamentos para entender el universo.*

El mito que recreé yo fue el siguiente:

La guardiana del Nido de golondrinas.

Su nacimiento ocurrió una mañana de invierno, en el que el blanco de la nieve vestía de fiesta su llegada era como una hoja en blanco. Fue la primera de cuatro y al nacer una golondrina entró revoloteando a la casa, permaneció en lo alto de la habitación resguardando a la bebé Olga; su madre pidió que dejaran que aquella golondrina permaneciera dentro de la casa y así fue. Olga creció con aquella golondrina en lo alto de su recámara. aquella pequeña golondrina era de polvo de estrellas porque por las noches se transformaba en manto de estrellas, y abrazándola la

¹⁵³VOLPI,.Leer la mente, el cerebro y el arte de la ficción. 2011: 18 y 19

llevaba a pasear entre sueños a la orilla de la vida y la muerte. Desde ahí se podía ver y sentir todo.

Su madre le enseñó a leer y escribir, a coser, a cocinar, y aunque era muy pequeña Olga parecía entender algo que no podía nombrar. Sus hermanos fueron llegando uno a uno y el cuerpo de su madre se iba desvaneciendo cada año, para cuando nació la más pequeña, Irina, la golondrina desapareció por 7 días. Olga en eso 7 días permaneció habitando el corazón de su madre que en el silencio se podía escuchar su batir y aquel sonido que dejaba escapar un soplo de viento, entre la sístole y la diástole. Llegado el día 8, al llegar la tarde la golondrina apareció en la ventana del cuarto de la madre, Olga abrió la ventana, pero el ave no entró, entonces su madre se levantó se vistió de blanco y se puso un par de zapatos negros de piel con un pequeño tacón, y dijo a Olga, quien la miraba en silencio mientras sonreía por la mejora de su madre y el regreso del ave. Olga con estos zapatos podrás ir a donde quieras, son tuyos, y la tomó de la mano y juntas siguieron el vuelo de la golondrina, Caminaron en un largo paseo que se desvaneció al caer la noche y al desvanecerse la presencia de su madre A la mañana siguiente una mujer tocó la puerta de su habitación y entro como si lo hubiera hecho desde hacía décadas, traía los zapatos con los que su madre se había desvanecido; además de un pequeño corazón de oro blanco, que pendía de una cadena que era de su madre. En aquella mujer había algo de golondrina. Reconoció, nunca le preguntó su nombre, pero le decía Chachita, su incondicional quien la acompañaría por el resto de la eternidad. Aquel corazón que Chachita le lo colgó, al instante dejó escapar el sonido del corazón batiendo alas. Olga no se ha quitado ese corazón y cada noche vuelve a la orilla del horizonte para recorrer en una larga caminata en la que al ritmo del corazón teje la vida con la muerte para que el corazón siga latiendo.

Para Alschitz, los mitos nos hablan de lo que fuimos antes y después, de lo que somos en ésta y en otras realidades; nos acerca a aquello que siempre está presente sin tener que nombrarlo, sin necesidad de explicación de si es correcto o incorrecto, porque toca las vibraciones de lo que en origen somos. La aparición del mito en este proceso creativo, nos provocó para poder acercarnos a la naturaleza o a la vida de una manera franca; en mi caso, en particular, la posibilidad de crear el mito de mi personaje y poder mirar lo que era desde una óptica más amplia, como parte de la esencia de la vida, aquello que Alschitz mencionaba como lo que trascenderá a lo largo del

tiempo y no muere porque es esencia de lo humano, me dio un respiro. Nos sentimos con la responsabilidad porque es un camino distinto al que nos han enseñado, y por ello la sensación al enfrentarlos es parecida a un choque. Este aprendizaje no consiste en acumular conocimientos, sino en la afinación del cuerpo y el espíritu, para poder descubrir al personaje y sus detalles.

El mito nos provee de fundamento para comprender el Universo, la figura mitológica ha vivido tantas vidas como muertes y siempre hay algo en nosotros que podemos reconocer en el mito; estas vidas y muertes se encuentran unas con otras y resuenan en alguna parte de nuestra humanidad, y no en el pasado sino en el presente; es como si estuviéramos esparcidos por el espacio y el tiempo, y de pronto el mito como un imán nos uniera y encontráramos el sentido de nuestra voz y de nuestra presencia en este mundo. En el mito también existe lo incompatible, pero siempre encuentra su lugar en el universo que lo contiene o que se conforma con la presencia y el movimiento que éste provoca. Está en esto que hemos nombrado vidas/muertes.

Con la intención de poder apoyar este apunte sobre la presencia del Mito encontramos que Eliade anotó en las primeras páginas de uno de sus libros, que el mito dentro de algunas sociedades *“tiene- o ha tenido hasta estos últimos tiempos- <<vida>>, en el sentido de proporcionar modelos de conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia* ¹⁵⁴.

Así que el recurrir a los cuentos míticos podríamos decir que es porque en ellos está la presencia de las danzas y las festividades que se asocian con la divinidad del rito, y en él se trasluce el ritmo de la lengua y de los orígenes de la humanidad; el mito es quien describe los ritos y actualiza el relato. La línea cíclica acaba y renace en cada mito.

A través de esta actividad, Alschitz nos mostró cómo el actor se convierte en el autor y creador de mitos, para no ser sólo un intérprete de la obra. En el momento en que crea el mito, se convierte en el ser que porta la esencia del héroe que ha de trascender a la muerte de la obra y del personaje; lo obliga a observar el papel como un evento eterno y no solamente como evento específico de un tiempo y lugar. Buscar la esencia del mito es encontrar la metáfora fundamental en el papel, nos moverá de lugar y de nivel para tocar lo poético y en ello está el mito.

¹⁵⁴ ELIADE., Mito y Realidad. La estructura de los mitos. La estructura del mito. 1978:8

En este contexto, nos enfrentamos a la parte más difícil en términos prácticos: preparar el monólogo, es decir elaborar *la composición*. Antes de entrar de lleno al tema composición, es importante mencionar que lo complejo fue quitarnos la idea de que lo que presentaríamos no era un monólogo para ser visto por el espectador, ya que no contaba con un fin estético, discursivo, festivo etc. Este era un trabajo que se compartía, pero para recibir notas sobre los fundamentos de la metodología que estaba en juego, pero no atendía el gusto o disgusto que pudiera tener el espectador acerca de la presentación de este. La idea de hacer un monólogo era cercana, en mi caso, a encontrar el estado ideal de la actriz y que para el momento de hacer la composición busqué y encontré. El maestro Héctor Mendoza, quien fuera pionero y fundador del CUT, escribió “*actuar y decir significa la buena comprensión del decir y sentir, del reaccionar ante uno mismo, ante otro actor y frente al público. Emotividad sin significación es falsa actuación*” él hablaba acerca de orillar al actor para que tocara sus propias pasiones en pro de la puesta en escena. Esta idea se tornó en uno de los obstáculos que encontré dentro del proceso y cabe aclarar que lejos está de ser una crítica, sólo es que ése era un fundamento en *mi teatro*, y lo que experimenté en el desarrollo de la composición y los ensayos del monólogo fue un proceso de choque y de deconstrucción personal.

Durante los ensayos la experiencia fue, en muchos momentos, inquietante y puedo decir que todos nos encontramos en algún momento de esta parte del proceso, con esa sensación, Fue tema de conversaciones fuera de la clase. Nos preguntábamos como poder crear la composición. Para mí era querer encontrar una lógica de las acciones, por dónde es que debía pasar el personaje, cuando lo que quizás era conveniente pensar era, por dónde conviene que pase el personaje para crear su universo y su vida, las huellas que hacen que su existencia haga sentido con su estar. La manera en que se hacían los ensayos era planeando la trayectoria, después se recorría el camino proyectado y después se reflexionaba la experiencia. La exploración y reflexiones se hacían en la práctica y en la teoría, esta manera de trabajar era parte de su metodología: de la mesa se iba a la escena y de la escena a la mesa. La idea de presentar el ejercicio operaba en mi como si fuera un fin, más que como el punto que se ha de llegar en una trayectoria para que esta cambie y continúe su trayecto. Este era un proceso creativo para el pedagogo, pero mi ser actriz buscaba desesperadamente y de manera encapsulada las respuestas, lejos estaba de abrir el diálogo. Fue un camino lleno largo y finalmente en uno de esos ensayos pude reconocer la vertical del personaje.

De cualquier modo, al momento de la composición, tomamos conciencia de la necesidad de la energía que ha sido acumulada y busca maneras para manifestarse. Una vez más nos encontrábamos en el caos, debido a la recopilación de la energía creativa, traducida en textos distintos, como para apuntar a la creación del monólogo; las exploraciones de palabras, temas, imágenes que proporcionaron universos distintos creados a partir del juego con el texto; la música que pudimos guardar, los objetos, vestuario, y las distintas maneras de acceder a la energía del personaje de manera corporal.

Figuras 26, 27, 28, 29, 30 training- composición-







Archivo de Miguel Ángel Barrera.

En la composición habíamos de encontrar el camino para poder continuar, la misma energía y su fluir pedía ser organizada y es aquí donde cada quien debía crear su propio camino y confluir con el personaje. El maestro Alschitz decía *que la composición es una capacidad particular de razonamiento*, y hace referencia a una imagen que por su sencillez me parece clara y la tomaré “*El camino hace al caminante*”¹⁵⁵. El camino que el actor compone para ser recorrido por el personaje es mejor que sea el más largo y con cambios de trayectoria y atmósferas distintas para habitar. En una ocasión mientras el maestro Alschitz hablaba de la composición: me pido que hiciera una trayectoria que iba de un punto a otro, y me propuso dos variantes; la primera era un trayecto directo y rápido; y para la segunda variante me pido que tomara mi tiempo antes de empezar para poder hacer la planeación de una trayectoria que fuera larga, con cambios de dirección y de niveles, que tuviera pausas y cambios de velocidad.

Después de recorrer las dos trayectorias me preguntó ¿cuáles eran las diferencias palpables entre las dos trayectorias: En la primera, no hubo más que el deseo de llegar de un punto al otro, no pude percibir ningún detalle del trayecto y lo que me había quedado de esa experiencia era energía en el cuerpo que se manifestaba a través de la respiración agitada, y pensamientos en desorden. A diferencia de la primera la segunda la había vivido como si hubieran sido dos viajes,

¹⁵⁵ **Caminante, no hay camino, de Antonio Machado**, incluido en *Proverbios y cantares, reivindica el camino como presente, recordando ese pasado, pero evitando que nos obsesione, ni él ni el futuro, a la hora de marcar nuestro destino. El camino fue una referencia constante en la poesía del autor de Campos de Castilla. El Camino como concepto del gran viaje, de toda la vida consumida, de la que ha quedado atrás*

y lo trataré de explicar: el tiempo que me había tomado para hacer la planeación pensaba en por donde del espacio me gustaría pasar, que velocidades me daban ganas de realizar o no me daban ganas, también pensé en cuál era el olor de los telones o la temperatura del piso, así que este era un recorrido a *vuelo de pájaro*, y al estar planeándolo me generaba una energía que me llevaba a sentir unos deseos y curiosidad por recorrer el camino que había diseñado. Después mientras realicé el recorrido descubrí lugares que no había habitado en ese espacio y había sido un momento placentero en el que me sentí libre, como pocas veces me sentí durante el encuentro. Las huellas que quedaron de aquel recorrido aún resuenan al recordar el trayecto.

El actor va por el camino del papel y es por ello que puede crear el camino que ha de andar el personaje, Alschitz anotaba: *el actor va por el camino del papel, pero la creación del camino es el arte de la composición. (ALSCHITZ., 2013: 145)*

En este camino lo que importaba eran los hallazgos que se habían hecho en comunión entre personaje y persona. En este ritual, los caminos para el personaje son variados y tienen o pueden tener muchas formas. La elaboración de un mapa a vuelo de pájaro es importante para proponer por dónde es que se desea que pase, y con ello generar la energía de los temas. Y sostener la idea principal pasará. ¿Cuáles son los temas que lo atraviesan, y en función de esto qué música, qué imágenes, qué canciones, qué espacios físicos, qué elementos son propicios para generar la energía hacia la creación de la vertical del personaje?

Alschitz considera sobre la composición:

En la composición todo es importante: el peso del objeto y del actor, las palabras, las frases, las escenas. Su peso visual, semántico, emocional. Su disposición en el espectáculo, en la escena, en el monólogo. Lo importante, ¿va al final?, ¿al inicio?, ¿a la mitad?, ¿esparcido por partes? [...]La composición es una determinada forma plástica de expresión en armonía con el alma del artista contemporáneo y que responde a las exigencias de la época. (ALSCHITZ., 2014:156)

La composición es una idea interior y la noción de cómo es que se construye el papel en su interior, y cómo se ve reflejado en el exterior; es ritmo, no es la medida o la estructura, sino la visión del mundo. La composición es inseparable de la condición del personaje y del actor; es la manifestación del hecho esencial de que la fuente de la creación es comunión.

Durante el máster, Alschitz nos habló de la composición y sobre la responsabilidad que tiene el artista al componer, es su propia voz y acciones que se concretan. La idea y la conexión entre ellas es un momento de decisión importante para el artista, la importancia en los detalles creados, las atmósferas habitadas a través de la música, poesía, literatura; en la composición todo cuenta y se vive de manera particular. La composición en este monólogo de Olga fue una ofrenda como la que había compuesto en el ejercicio *Este es mi teatro* y si bien la pregunta ¿Quién soy? era una manera de no determinar y dar espacio a la transformación por medio de la pregunta, también lo era para la conformación de este camino y, en este sentido, la pregunta ¿Quién eres? Ya que era propuesta para abrir la mirada y la escucha para descubrir al otro o lo otro que estaba fuera de mí, específicamente al personaje; y que en principio pude percibir en las palabras que decía y los distintos universos que de estas fueron surgiendo. Después de eso y desde mi punto de vista, la idea era reconocernos y una manera de hacerlo fue por medio de la pregunta: ¿quiénes somos?, juntos, como un sistema, sin perder nuestra individualidad y con la intención de poder observar de manera distinta en un juego de miradas que se mezclan y cruzan o se empatan en algún punto.

En esta etapa estábamos personaje y persona con nuestras experiencias, relacionándonos con lo demás que no éramos nosotras, pero que nos hacía accionar juntas, en un juego distinto y con el cuerpo comprometido, siendo un sistema que accionaba y operaba dentro de un sistema más grande en el que las reglas eran otras, porque estaban en función de crear un universo nuevo. Todos los hallazgos del personaje, las conexiones con otros personajes de la literatura, las palabras, frases, los textos que hacen eco, los objetos y su peso, el vestuario y sus colores, las texturas que el cada detalle existe.

Por medio de la composición se crean nuevas leyes y se inventa un nuevo orden; estos principios son esta en relación al artista y su *ritmo*; pero también las leyes se vinculan con los fundamentos del personaje y la obra, el autor. Pareciera que son como los estados del vacío en los que ocurre la comunión del ser con el personaje y el Personnage. Para eso es que se preparó al ser; en uno de los libros sagrados, Upanishad¹⁵⁶, se describe de la siguiente manera:

Pensar es respirar. Retener el aliento, detener la circulación de la idea: hacer el vacío para que aflore el ser. Pensar es respirar porque pensamiento y vida no son

¹⁵⁶ Upanishad - Son textos de muy diversa longitud y forma (en prosa, verso o mixtos) concebidos en un tiempo de transición, de gran fermento espiritual, cuando la religión védica, de los que habían sido pastores seminómadas, se revelaba cada vez más anacrónica ante la creciente sedentarización y el surgimiento de los primeros estados en el valle del Ganges y centro de la India.

universos separados sino vasos comunicantes: esto es aquello. La identidad última entre el hombre y el mundo, la conciencia y el ser, el ser y la existencia, es la creencia más antigua del hombre y la raíz de ciencia y religión, magia y poesía. Todas nuestras empresas se dirigen a descubrir nuestro viejo sendero. La olvidada vida de la comunicación entre ambos mundos.

Pero para abordar la composición y el camino que el actor ha comenzado a preparar previamente, es importante mencionar un ejercicio que fue parte esencial en la metodología y que trabajamos en dirección al desarrollo de la composición y distintas maneras de abordar.

El maratón – *Entrenamiento vertical*

Como ya se ha dicho antes, dentro del proceso se realizaron varios ejercicios entre los que estuvo el *maratón*, cuyo desarrollo ocurrió a nivel espacial y apuntó hacia la composición. En este ejercicio la energía creativa individual se enfocó en la experiencia de construir momento a momento los distintos pasajes que se propusieron y planearon desde el colectivo. En el desarrollo del ejercicio se manifestó la energía creativa en acciones sencillas que ya en conjunto dieron como resultado una composición compleja creada por la potencia de la combinación de todos y cada uno de los que participaron en él, pero sin que se perdieran las particularidades de cada individuo.

Todos los días se crearon nuevos acuerdos para la realización del trabajo. No era tema de conversación la forma en la que cada uno iba a realizar el ejercicio, sino lo que había que hacer para transformar la energía para darle una dirección, para cambiar las reglas de la vida dentro de ese espacio y tiempo con la finalidad de encontrar la creación y el cuerpo del colectivo, con una presencia y voz particular día a día. En este ejercicio se hizo presente el trabajo de encontrar el equilibrio en el juego de tensiones entre lo individual y lo colectivo; razón por la cual quise integrarlo a este documento, ya que la intención de esta investigación ha sido hablar del teatro y del hecho escénico como una creación colectiva; de la historia del teatro, del CUT, de los procesos formativos y creativos que suceden en la vida del colectivo y en la realización del ser en lo individual.

Otra de las acciones que Alschitz propuso, como una acción sencilla de realizar y que al paso del tiempo adquirió un volumen e importancia como base del entrenamiento, fue caminar por el espacio. Esta sencilla acción tenía la intención de reintegrar al hombre a su existencia, como una

manera de meditar activamente para reestablecer la percepción a través de los sentidos en un estado pleno, viviendo el cuerpo al experimentar en cada paso la transformación de la vida y la infinitud de la materia y el material con el que se desarrolla la creación. Sobre el caminar, Le Bretón David en su libro *Elogio del caminar*, expresa: “*Caminar es una evasión de la modernidad, una forma de burlarse de ella, de dejarla plantada, un atajo en el ritmo. Caminar es una apertura al mundo*”.

La acción de caminar fue la base del desarrollo de un ejercicio que considero era primordial para el progreso y entendimiento de la metodología. La acción de caminar era el avance siempre hacia la creación, como esa apertura al mundo que nos conecta desde la vertical y su movimiento que establece el cuerpo del hombre. El ejercicio tuvo una extensión larga ya que en él había la posibilidad de manifestar la energía creativa de maneras distintas. El ejercicio es *El maratón*, que como su nombre lo dice es un largo camino que se prepara para poder planear como una composición. Este ejercicio es de gran complejidad por los elementos que en él se pueden desarrollar, y podría realizarse una reflexión en torno a él, pero para esta disertación será abordado cuando se toque el desarrollo de la composición.

Para reforzar la importancia de este acto, durante el proceso se realizaba la actividad de manera voluntaria, distinguiendo los detalles a la vida que se hacía presente, y al mismo tiempo como un hecho inacabado en constante transformación; la creación no es un hecho aislado del devenir de la naturaleza o del ser, se manifiesta constantemente, es el principio sobre una ley, pues como sabemos: *La energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma*.

Ejercicio del *maratón*

Como preparación se llevan a cabo lo que se llaman “tareas”, es decir, actividades que complementan el entrenamiento y la realización del ejercicio. Se desarrolla en grupo y en etapas que se van haciendo cada vez más complejas y que se realizan desde las redes de relación con el espacio y con los/las otros. La propuesta consiste en moverse en el espacio físico dentro de los límites establecidos por el propio espacio. Los cuerpos no se juntan. Existe una relación espacial entre los cuerpos en movimiento y la distancia; se trata de aproximarse y alejarse.

Los/las estudiantes caminan libremente por el salón o lugar de trabajo. Se establece una escala de velocidad que va del 0 al 10, en donde 0 es ningún movimiento y 10 la velocidad de caminata más rápida que se consigue alcanzar y que después de 5 puede consistir en trotar o correr. Posteriormente se establecen cambios en la velocidad y las transiciones entre una y otra surgen del deseo del grupo de avanzar, un deseo que se expande entre todos, y juntos/as avanzan, cambian y se detienen.

En este punto viene el primer ensamble de tareas, lo que provoca una atención integral en el cuerpo de cuerpos. La composición de las velocidades es un piso en relación al espacio/ distancia entre los cuerpos. A esta caminata se suma un objeto fácil de asir con la mano (una pelota) y conforme los cuerpos empiezan a relacionarse con el espacio y entre sí se irá introduciendo el elemento invitado que se pasa de una persona a otra y que genera una energía entre el grupo que requiere de una atención y concentración más alerta y más en comunión con el todo.

La tarea consiste en dar y recibir teniendo como elemento conductor una pelota que debe ser lanzada de mano a mano sin que ésta se caiga, y en el dar y el recibir se estrecha la relación, proporcionando una claridad en la dirección y en las relaciones de los cuerpos en una tarea específica acordada por el grupo y que se va construyendo paso a paso porque el cuerpo compuesto de cuerpos está en movimiento continuo.

Una nueva tarea durante la caminata consiste en establecer contacto sin palabras con algunos compañeros/as; lo que relaciona los cuerpos es la mirada, la percepción y el deseo de establecer contacto. En este punto la historia se va escribiendo mientras se busca la relación con el/la otra. Al final, cuando el cuerpo de cuerpos se detiene, las parejas que se han mantenido a distancia se aproximan mediante un cambio de ritmo al caminar, y al unísono del cuerpo de cuerpos se aproxima cada uno a su compañero/a, estableciendo la relación en la cercanía de los cuerpos.

Las tareas anteriores se unen para desarrollar un solo ejercicio: la composición de velocidades en grupo de cuatro velocidades; el lanzamiento de pelota entre unos y otros; y establecer contacto con alguno de los/las integrantes del grupo. Son elementos que formula el maestro/a y lo ejecuta el cuerpo de cuerpos.

En este punto del ejercicio se trabaja con un nuevo elemento que provoca que la energía del cuerpo se transforme y se amolde; se trata de un objeto distinto que forma parte de la

composición y que consiste en una silla por cada uno del participante que se distribuyen dentro del espacio. El cuerpo de cuerpos camina, se desplaza entre las sillas y establece una relación espacial con ellas. La tarea consiste en sentarse en la silla que cada participante ha seleccionado.

La decisión es individual, pero se establece con el grupo y se comparte sin señales ni palabras. Una vez sentados en la silla que cada quien eligió, los alumnos deben elegir a un compañero o compañera. En silencio y sin señales que evidencien esta elección deben llegar a un acuerdo en un juego de roles, “el invitado y el anfitrión”. El invitado es el que deja su silla para ir a sentarse a la silla del que lo invita.

En un principio el maestro/a o director/a es el que da la señal, pero como proceso creativo se busca que la decisión y la ejecución sea parte del acuerdo del cuerpo de cuerpos.

En este ejercicio se desarrolla una observación minuciosa y atenta hacia los demás; al moverse en el espacio los participantes perciben y son percibidos por otros cuerpos, saben que lo que ocurra en ese espacio modificará algo en la atmósfera que se está creando, que se vive o se está transformando. Los cuerpos están relacionados en un espacio y tiempo concretos, y esta acción no puede ocurrir más que en presente y con los cuerpos que están y a la temperatura específica de ese día y en ese espacio; la tarea es estar y tomar decisiones en ese ambiente para que la creación se geste y encuentre su manifestación.

El ejercicio parece sencillo: hacer acuerdos y realizarlos, pero establecer acuerdos es una de las tareas más complejas en el arte teatral. Esta parte del entrenamiento se realiza desde la acción física; el cuerpo está involucrado en diversas acciones que se van estableciendo como acuerdos que cada día se organizan de manera distinta y a las que se suma un elemento más, hasta tener una composición a desarrollar con elementos que escriben un ejercicio escénico. El principio del ejercicio es generar una caminata en grupo, todos al mismo tiempo, no hay palabras y no hay una marca de inicio o un guía para atender la señal. La investigación en la práctica es generar la energía y descubrir como comenzar juntos. Es una acción que parece sencilla. La acción de caminar es algo que todos hacemos y que cada quien realiza desde su propio impulso y a su manera, no está en cuestión la particularidad, lo que importa es accionar. Y aquí lo específico de la tarea viene en el comenzar juntos porque en la práctica surge el deseo por cumplir la tarea.

Llegar a un acuerdo es sencillo, pero requiere de trabajo y de salir de las ideas preconcebidas sobre los acuerdos. Mirar hacia afuera para conectarnos con los demás es un punto de vista distinto a pensar que me estoy conectando con los demás porque estamos en el mismo tiempo y espacio de manera organizada. Es una nueva manera de relacionarse, de generar energía con un deseo que está afuera, de buscar el momento en que se está listo para avanzar.

El texto también se puso en juego durante el maratón. Todo aquello que habíamos encontrado en el trabajo sobre el papel, cada uno de los ejercicios, la recopilación de los materiales, se pusieron en el maratón. Ahora se trataba de crear con el personaje y de hacer un universo en el que no sólo las ideas estuvieran en juego, sino también el cuerpo y el andar, el espacio. Las ideas se expandieron y cobraron vida en planos distintos y en distintas combinaciones de composición.

Alschitz decía *“que el entrenamiento juega un enorme papel en el proceso de formación del ensamble. El entrenamiento es un método para resolver tantos problemas profesionales como humanos”* (ALSCHITZ., 2013: 244). Este espacio del maratón tenía la única condición que era *hacer juntos*. Las instrucciones eran claras, además conforme se avanzaba se sumaban elementos, acciones, tareas a realizar. En estos espacios se agradece el silencio.

El entrenamiento con el *maratón* duró aproximadamente 4 meses y aunque en ocasiones la sola idea de escuchar *maratón* era desagradable, después de 5 minutos la energía había encontrado una nueva ruta para hallar el sentido del ejercicio. Pocas veces hubo desacuerdos durante el entrenamiento, y en el momento en el que aparecieron se establecieron dinámicas en las que se debían realizar composiciones con trayectorias más largas y complejas. Para el maestro Alschitz no había conflictos, sino tensiones y decía que era necesario dejar que surgiera la energía del acuerdo/desacuerdo.

Ahora que he leído al maestro Alschitz con más cuidado distingo dos diferencias que relaciono con obstáculos en el desarrollo del ejercicio del maratón. Una de ellas tiene que ver la idea de *conflicto* que está en la manera de experimentar un momento de desacuerdo, y que se relaciona más con el ámbito de lo personal y de los intereses. La otra diferencia se refiere a la construcción del personaje desde sus deseos y la expectativa de lograr el super objetivo. Todo lo que ocurre, los obstáculos, los encuentros y desencuentros, los cambios de sentido, tienen como eje ese hilo conductor que por momentos parece estrecharse y manifestarse en energía lejana a la sensación

de libertad o de sentido. Es como si hubiera una sola dirección, un solo sentido y un solo lugar al que llegar, y todo confluye en la persona, o el personaje, si hablamos de creación.

El maestro propuso cambiar la palabra conflicto por tensión; entiendo que las tensiones no sólo existen dentro de un sistema, sino que están en relación con otros sistemas. A diferencia del conflicto, en el que parece que todas las líneas de tensión confluyen en un único sistema y de una determinada manera, el juego de tensiones permanece en constante movimiento y están en un continuo fluir, por llamarlo de la misma manera que el flujo de energía. En esta relación que el maestro propuso pude reconocer que las tensiones provocan distintas manifestaciones tanto en lo individual como en lo colectivo: las frecuencias o rangos de vibración que surgen de las manifestaciones van ampliando su rango ya que encontraban su lugar no en la unidad de la persona, sino a través de ella. Como si ésta fuera un vehículo, nos íbamos encontrando en los temas, las acciones, la creación de atmósferas, en el acto de las tres hermanas o en el universo de Chejov.

Muchas veces llegamos a las clases agotados o molestos por no entender lo que se nos estaba planteando; pero al realizar el entrenamiento el espacio se transformaba y la sensación era de tranquilidad y libertad para manifestarse; esta búsqueda de algo concreto tenía un efecto de que calmaba y permitía escuchar fuera de la individualidad, a través de los otros cuerpos en movimiento y de los distintos espacios y atmósfera

Comenzaré diciendo que la primera conclusión que reconozco, y es quizá porque en este último trayecto del final estuvo presente, es que el trabajo desarrollado a lo largo de meses para poder organizar el caos que habitaba en mí, no es un logro personal solamente va más allá de lo que mi historia o mi camino pueda cotejar en sus propias huellas.

Figuras 31 y 32 – training



Archivo personal Miguel Ángel Barrera.

CONCLUSIONES

El camino recorrido durante la realización de esta disertación me llevó a descubrir desde otra mirada aquello que creía haber comprendido antes y que se presentó como conceptos o maneras de crear un personaje y de reflexionar desde el punto de vista de la actriz y pedagoga que soy.

La reflexión sobre la metodología de *la vertical del papel* me condujo a una revisión de la historia del teatro Universitario en el que yace el origen del CUT, y que incluye los movimientos: *los Ulises*, *Teatro en Coapa* y *Poesía en voz alta*, exposiciones que impulsaron el soplo de inspiración y la potencia creativas desde otras vertientes artísticas: la plástica y la poesía, como dos ríos por donde fluye el arte teatral que está en los fundamentos del CUT y que hasta el día de hoy siguen teniendo resonancias importantes que influyen en la formación de artistas.

En mi experiencia, *la vertical del papel* operó como un cuestionamiento a la técnica que hasta ese momento utilizaba para la creación de un personaje; y que por lo tanto debatía también la técnica que ofrecía en el ejercicio de la docencia. ¿Qué es lo que estaba enseñando a mis alumnos?

Puedo concluir que comprendí que *La Vertical del papel* es una metodología que opera en el desarrollo de la línea invisible no sólo del personaje, sino del artista; y que en la búsqueda de la vertical se establece un sistema (persona- personaje) que permite que el actor encuentre sus vínculos y conexiones con el personaje en un trabajo íntimo que se efectúa a través el papel.

Comprender las distinciones entre las líneas vertical y horizontal fue un gran hallazgo porque en ello descubrí que las dos líneas coexisten e incluso son indispensables para llegar a *la vertical del personaje*, y que en el desarrollo de cada una de ellas se requiere de tiempo y espacio que el artista debe dedicar a la creación del personaje.

Descubrí que todas las convenciones que habíamos aprendido y creíamos válidas y provechosas en nuestro trabajo como actores se pusieron en tela de juicio. Que el actor debe trabajar en soledad en la parte esencial, igual que los poetas, los pintores o cualquier otro artista. En un trabajo previo a los ensayos en colectivo, a la memoria y a las tareas específicas que deja el director de escena, el actor debe encontrarse solo con el papel, donde las palabras establecen un

camino de exploración y donde la intuición del actor/actriz vincula los temas del personaje desde su experiencia, creando un vasto universo de asociaciones de imágenes.

Por ejemplo, con ejercicios como la deconstrucción, en el que, a partir de varios parlamentos inconexos, el actor debe hallar un sentido, un trasfondo, una atmósfera, ese aire que flota en el espíritu de su papel. A partir del caos, hay algo en el actor que le permite construir un orden, y eso no es otra cosa que su facultad de artista; avanza hacia un espacio en el que más tarde, cuando se *encuentre* con su papel, no sólo lo reconocerá de inmediato, sino además podrá enriquecerlo con todas las elucubraciones, exploraciones y caminos que ha recorrido antes, por lo que puede concluirse que el campo de la actuación es un espacio en el que la investigación debe estar siempre presente.

La vertical del papel ofrece al artista una serie de pasos que no niegan las técnicas para la creación del personaje enseñadas en mi formación; más bien buscan fortalecer una línea que ha sido descuidada, debido a que el actor/actriz parecen ser la pieza clave que opera de manera sensible y creativa sobre los elementos que se juegan en escena; por supuesto este acto creativo requiere de metodología y técnica, pero todo lo que pueda surgir no le da independencia ni libertad creativas, ya que siempre estará sujeto a todo lo demás, como operante. Pero justo la metodología de la Vertical del papel atiende a la independencia del actor como creador de su obra, ese lugar en que las líneas se encuentran para realizar un trabajo en colectivo. La metodología coloca al actor como un vehículo que vibra y se transforma a través del hecho escénico, y no como el ser en el que confluyen todas las líneas que se tejen en el acto escénico.

La responsabilidad que asume el artista al desarrollar la línea vertical atiende a una serie de toma de decisiones cruciales para la conformación del alma del personaje, que se ve reflejada en las posibilidades de expresión y expansión que se encuentran entre el tejido de la trama y en la vida de la puesta en escena y no sólo desde la línea horizontal que visiblemente tendrá para accionar.

El trabajo con la línea vertical resulta atractivo, porque el actor/actriz están en el principio y el fin de la creación del personaje y al asumirse como autor encuentra la libertad creativa, y además, descubre su propia voz para poder pronunciarse desde un punto de vista más nítido y con la flexibilidad suficiente para modificarse en aras de la transformación. *La vertical del papel*, agrega definitivamente este otro concepto que para Alschitz resulta la base de todo su trabajo: la creación.

Hace cien años Stanislavski revolucionó la forma de hacer teatro, creando un método que fue resultado de una investigación de vida en la que se encontraba la búsqueda del alma del arte. Algo similar ocurrió con Grotowski, lo que lleva a deducir que todo ser creativo busca el soplo o alma que alimenta el arte. *La vertical del papel* trabaja específicamente con lo intangible, el alma, ahí se encuentra lo único capaz de trascender, por ello se vincula con el lenguaje de los mitos, ahí donde todos los humanos somos miembros de una misma tribu.

Por lo que se refiere a la docencia he observado que la metodología de *la vertical* está dirigida al crecimiento de la expansión creativa del artista con o sin experiencia, ya que es todo lo que hace ser único al ser humano y se conecta con la creatividad, siendo así existe una notable posibilidad de utilizar algunos de los componentes que pueden ser de provecho para que los alumnos obtengan independencia y libertad en su vida artística.

Durante el proceso formativo, conforme avanzan en su formación, se sienten más amarrados creativamente. Esto es en gran medida por los textos clásicos con los que trabajamos y que en ellos no tiene resonancias significativas. En realidad, las resonancias están y habitan en ellos/ellas, pero es pertinente hacerlas vibrar, y sobre todo que las vibraciones que se generen sean tan claras en su vibrar que resuenen en ellos provocando así su energía creativa.

Me encuentro dando clases de actuación en el segundo año de la carrera, que es el momento formativo, en que se trabaja con el primer acercamiento a la ficción y a la creación de personaje. Trabajamos con base en “el realismo”. Una de las razones es el sentido de la identificación que se establece con el personaje, por medio de las premisas (en términos muy generales): Quien soy, de dónde vengo a dónde voy; además de las líneas de exploración: circunstancias, situación, objetivo. Pero al atender el personaje como ese espacio en el que todo se ha de revelar, es una saturación dentro de un cuerpo creativo; La relación con el afuera y el vínculo del espacio y ser, del otro y yo, es vital para la respiración del proceso creativo. Durante las exploraciones en el encuentro, se hizo hincapié en distintas ocasiones sobre descubrir las vibraciones afuera. Pienso que esta acción es fundamental, y complementaria al trabajo de interiorización. Pero la creación es un proceso que busca los caminos para salir y revelarse como una especie de respiración para continuar su trayecto. Estar sólo adentro implosiona y el fluir de la energía parece ahogarse y muchas veces extinguirse.

El primer componente que propongo como línea de desarrollo para la investigación escénica y especialmente para la creación de atmósferas o personaje es *el tema*, ya que considero que en él está la energía que permite acercarse a lo esencial que toca lo humano, además de que abre el espectro de sus posibilidades hacia la conformación de un training en el que los temas operen como fuente de energía y los alumnos como un vehículo que se manifiesta por medio de acciones y reacciones; si pensáramos en términos de estructura dramática, sería como el personaje principal.

Otro componente que propongo es la *distancia*, que me parece un elemento necesario para la auto preparación como parte del entrenamiento. La distancia se afronta cuando se aborda la metodología actoral y en función de un montaje, pero no se utiliza como elemento formativo. Sin embargo, considero que es indispensable que los alumnos adquieran conciencia sobre el espacio que tienen de vida creativa entre un punto y otro y saber que el trabajo del artista se basa en recorrer el camino más largo, y que en ese espacio está su esencia, presencia y libertad como creadores.

Entre las bondades que podríamos asegurar que ofrece el estudio y el ejercicio de *La vertical del papel*, se encuentran:

- Una mayor responsabilidad e independencia del actor en el trabajo con su papel, con respecto al director, el dramaturgo, el equipo creativo y los demás actores.
- El desarrollo permanente y sistematizado de su capacidad creativa.
- Un actor más activo, atento y participativo durante los ensayos.
- La creación de papeles más ricos en profundidad y contenido.
- Actores más conscientes y satisfechos de su capacidad artística.

La vertical es, pienso, una herramienta para la actriz y la pedagoga, fundamental; es reconocer la propia voz, que se teje y desteje entre tantas y conforme avanzo descubro otras resonancias. Reconocer la presencia y la independencia es asumirse dentro de un sistema que no se detiene y en el cual mi participación es única y concreta. Ser pedagoga implica reflexionar en los procesos y tener un punto de vista crítico, esta disertación me ha dado herramienta para continuar este camino como artista y pedagoga.

En resumen, las conclusiones de este trabajo se centran en dos conceptos vinculados al quehacer teatral: la docencia y la experimentación. Podría suponerse a simple vista que estos conceptos se contradicen entre sí en su aplicación, porque la docencia se piensa generalmente en condiciones de certidumbre; es decir, se considera que se enseña aquello de lo que se tiene certeza y claridad. En cambio, la experimentación es una búsqueda, un espacio en el que caben la duda, la contradicción y el caos. Sin embargo, desde el principio de este trabajo se observó que ambos conceptos siempre están presentes en el proceso creativo.

Finalmente podemos decir que la experimentación ha ocupado un lugar primordial en el teatro mexicano y en la conformación de sus escuelas de teatro, y muestra de ello es que el CUT la considera elemento fundamental en el ejercicio de la docencia, tanto es así, que su saber ha sido transmitido de generación en generación hasta el día de hoy, en que podemos constatar con proyectos como *The Mexican Master Programme*, *The New Face of Acting Teacher* que existe la apertura y el diálogo para la integración de nuevos conceptos que conviven con los ya establecido para generar nuevas líneas de investigación a los procesos creativos- pedagógicos.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA¹⁵⁷

ALSCHITZ, J. **Entrenamiento para siempre**. 1ª ed. Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX. 2013. 279 p

ALSCHITZ, J. **40 questions, of one a method for the actor's self- preparation role**. Translated by Michael Smith. European Association for Theatre Culture. Ars incognita Berlin 2005.

ALSCHITZ, J. **The Vertical of the role: a method for the actor's self-preparation**. Translated by Natalia Isaeva. Ars incognita Berlin 2005.

ALSCHITZ, Jurij, **La vertical del papel, un método de auto preparación para el actor**. Asociación Europea para la Cultura. Traducción Claudia Patricia Meráz Rodríguez, 2013. Traducción sin publicación- archivo personal de la traductora.

BACHELARD, G. **La poética del espacio**. Traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de cultura económica. 1992

BARBA, E. **La tierra de cenizas y diamantes: Mi aprendizaje en Polonia**. 1ª ed. Barcelona, España: Ediciones Octaedro. 2000. p. 218.

CALASSO, R. **Las bodas de Cadmo y Harmonía**. Compactos Anagrama, Milán 1988 (p314)

CALVINO, Ítalo. **Seis propuestas para el próximo milenio**. Traducción de Aurora Bernádez. España: Ediciones Siruela/bolsillo. 1997.

CAMNITZER, L. **El Arte, la política y el mal de ojo**. Disponible en: www.tercertexto.org/revista/numero-1/563. 3/8/12

CEBALLOS, E. (director). **Revista Máscara**. Publicación trimestral de teatro. Año 2 no. 4-5. México, D. F.: Escenología A. C.,1991

CHEJOV, A. **Teatro completo**. Trad. De Federico Höller. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo. 2003. p. 589.

CHEJOV, Michael. **Sobre la técnica de la actuación**. 5 ed. Barcelona, España: Editorial Alba. 1991. p. 310

¹⁵⁷ De acuerdo con ABNT NBR 6023 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2018).

CRUZ, J. **De poesía en voz alta a la vanguardia Exhausta.** Artículo publicado en la Revista de la Universidad de México #403 del mes de junio de 1990.

DAL FARRA MARTINS, J. **Notas sobre escuta, ressonância, memória e vocalidade poética.** Porto Alegre: Anais do VII Congresso da ABRACE, 2012.

DUCOING, P. **Lo otro, el teatro y los otros: Textos de difusión cultural UNAM.** 1ª ed. CDMX, México: El Estudio. 2003. p. 246.

ELIADE, M. **El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición.** Buenos Aires, Argentina. Emecé Editores. 1968.

ELIADA, M. **El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.** México: Fondo de Cultura Económica. 1976

FO, D. **Manual mínimo del actor.** Trad. de Carla Matteini. 1ª ed. Universidad Autónoma de Nuevo León, México: Ediciones El Milagro. 2008. p. 415.

GROTOWSKI, J. **En respuesta a Stanislavsky.** In: Revista Máscara-Escenología. n. 11-12. CDMX. 1993.

GROTOWSKI, J. **De la Cia Teatral al Arte como vehículo.** In: Revista Máscara-Escenología. n. 11-12. CDMX. 1993.

GROTOWSKI, J. **El Director como espectador de profesión.** In: Revista Máscara-Escenología. n. 11-12. CDMX. 1993.

GROTOWSKI, J. **II Modelo en Revista Máscara-Escenología.** n. 11-12. CDMX. 1993.

INGOLD, T. **Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento.** Revista latinoamericana de políticas y acción pública. Vol. 2. No. 2. FLACSO Sede Ecuador. 2015. pp. 9-26

LARROSA, J. **Herido de realidad y en busca de realidad: Notas sobre los lenguajes de la experiencia.** In: DOMINGO, José Contreras y FERRÉ, Núria Pérez de Lara (org.). Investigar la experiencia educativa. Madrid: Morata, 2010.

LIRA, A. **El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario.** Contribuciones desde Coatepec, núm. 24, enero-junio, 2013, pp. 29-43 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México.

MONCADA, L. **Seki Sano 1905-1966 (serie una vida en el teatro: 10)** del CITRU. [La digna metáfora](#). Diccionario enciclopédico básico del Teatro Mexicano, de Escenología. Diccionario histórico del teatro en México, 1900-1950, de Luis Mario Moncada. Konstantin Stanislavsky: Selected Works, Raduga Publishers. Moscow, y del cotilleo con RO. Le ruego, ciudadano editor, que el pie de página no se pierda en la imprenta.

MONCADA/RODRIGUEZ, Luis Mario; Mega Martha. **La obra del CUT- drama documental-** texto en proceso de creación.

NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Argentina: Editores Amorrortu. 2007.

OLGUÍN, D. (Coordinador). **Un siglo de teatro en México. Biblioteca mexicana:** Fondo de Cultura Económica. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2011

PARDO, José Luis. **La Intimidad**. 1ª ed. Valencia, España: Editorial Pre-Textos, 2004. p. 320

PAZ, O. **La casa de la presencia: Obras completas de Octavio Paz**. Barcelona, España: Editorial Círculo de Lectores. 1991.

PETER, B. **Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera**. 2ª ed. Barcelona, España: Editorial Alba. 2004. p. 407.

QUIGNARD, P. **Butes. Postfacio y traducción de Carmen Pardo y Miguel Morey**. 1ª ed. España: Sexto Piso, 2011. p.11.

RULFO, J. **Pedro Páramo**. 7 ed. Barcelona, España: Editorial Anagrama. 1993. p. 122.

SELIGSON, E. **El teatro, festín efímero: Reflexiones y testimonios**. CDMX, México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1989. p. 223.

SOBERANES, J. Acervo de la Biblioteca Jurídica virtual del Instituto de la Investigaciones Jurídicas de la UNAM. **El Positivismo, paradigma del régimen porfirista**. México. 2015. <http://biblio.jurídicas.unam.mx/libros/libros>.

STANISLAVSKI, C. **El trabajo del actor sobre su papel: obras completas**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Quetzal. 1993. p. 388.

STANISLAVSKI, C. **Acción-“El Sí”, las “Circunstancias Propuestas” (Capítulo 3); (Capítulo X) y La Actitud escénica interna (Capítulo XIV) en El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias.** Barcelona: Editorial Alba. 2003.

THAÍS, M. **Na cena do Dr. Dapertutto: Poética e pedagogia, EM V. E. Meierhold, 1911 a 1916.** Colección Estudios dirigida por J. Guinsburg. Sao Paulo: Perspectiva: Fapeesp, 2009.

TORÍZ, M. **Teatro en Coapa, una experiencia educativa en la ciudad de México.** Educación y Humanidades-Vol,1- No 1- Año 2010 P.p 27-44.

ZEA, L. **El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia.** México: Fondo de cultura económica. 1990.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

BASTOS, H. **Cuerpo sin voluntad.** Trad. de Martina Atalef. 1ª ed. Sao Paulo, Brasil: ECA-USP. 2017. p. 155.

DALLAL, A. **El aura del cuerpo.** 1ª ed. CDMX, México: Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1990. p. 158

KANTOR, T. **El objeto se convierte en actor.**

KANTOR, T. **El acteur de Tadeusz Kantor comme anti-acteur de Stanislavski.** In: L'Acteur dans le Theatre de Tadeusz Kantor. París: Bouffonneries. 1991.

PASOS, J. **De lo fluido a lo sólido: Los pájaros de la lengua.** In: Estética de lo peor. Madrid, España. 2010

ZAMBRANO, M. **El hombre y lo divino.** 2ª ed. Fuenlabrada, Madrid: Ediciones Siruela. 1991. p. 378.

ZAMBRANO, M. **El agua ensimismada.** Edición de María Victoria Atencia. Universidad de Málaga, España. 2001, p. 27.

REVISTAS, PERIÓDICOS Y MATERIAL AUDIOVISUAL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO. Escuela Nacional de Música. Centro Universitario de Teatro. **Proyecto de creación del Plan de estudios de la Licenciatura en**

Teatro y Actuación. Tomo I, p. 7. Disponible en:
<https://www.cut.unam.mx/cut/images/PDF/PE/T1/Plan-de-estudios-final.pdf>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO. Escuela Nacional de Música. Centro Universitario de Teatro. **Proyecto de creación del Plan de estudios de la Licenciatura en Teatro y Actuación.** Tomo I, p. 7. Disponible en:
<https://www.cut.unam.mx/cut/images/PDF/PE/T1/Plan-de-estudios-final.pdf>.

ANEXOS

Anexos # 1.-

REGLAMENTO PARA LOS GRUPOS DEL TEATRO UNIVERSITARIO I. *De los fines* El Teatro Estudiantil de la UNAM obedece a propósitos estrictamente culturales y de difusión para el estudiante universitario, persigue, mediante el ejercicio de una actividad amena y constructiva, ofrecer al universitario los elementos necesarios de proyección artística y la formación de un público debidamente orientado hacia el buen teatro de nuestro país. II. *De la integración de los grupos* La integración de los grupos teatrales para el efecto, deberá hacerse con estudiantes que pertenezcan a las distintas facultades y escuelas de la UNAM en el año lectivo en curso. Los grupos teatrales constarán de director o directores, Asistentes de Director, Cuerpo de Técnicos (Escenógrafos, Tramoyistas), Actores. Se reconocen dos únicas ramas en el teatro de la UNAM: el Teatro Estudiantil Preparatoriano y el Teatro Estudiantil Universitario, con diferencias específicas en su integración. El Teatro Estudiantil Preparatoriano, por estar incluido en el programa de la ENP como una materia estética, se integra por estudiantes de diferentes planteles de la misma, conducidos por un maestro nombrado por la Dirección General de la Preparatoria. Dada la índole diferenciada de las dos ramas del TEUM, no podrán ser autorizados los grupos que se integren con estudiantes de una y otra. III. *Del registro de los grupos* Integrado el grupo teatral se inscribirá en el Departamento de Teatro correspondiente de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM con el registro del nombre del mismo grupo, así como de Nombre, Número de cuenta, Carrera profesional, Dirección de cada una de las personas que lo forman. También el nombre de la obra y su costo de producción o presupuesto detallado específicamente. IV. *Del presupuesto* El presupuesto presentado en el Departamento de Teatro se turnará a estudio y dictamen para su aprobación. En caso de ser aprobado el presupuesto, el grupo empezará a recibir las partidas respectivas, a través de su director o directores y asistido por un delegado del Departamento de Teatro. Cada partida presupuestal deberá ir respaldada por un recibo firmado por los directores o por el director y su asistente, y se comprobará la cantidad que ampare, mediante las notas correspondientes en la oficina de contabilidad del Departamento. A partir de la erogación inicial, las partidas presupuestales se suministrarán a medida que se comprueben las anteriores. V. *De la publicidad* Toda la publicidad de que sean objeto estas actividades, en cualquier fase de su desarrollo acreditará con precisión su carácter universitario (TEUM). La publicidad para cada grupo teatral de la UNAM consistirá en Cartelera Teatral Periodística, Carteles a una o dos tintas en papel tablet, Tarjetas de invitación para la función de estreno, programas de reparto, fotografías de ensayo y de la función de estreno, inserciones en el calendario y en gacetilla de la Gaceta universitaria, boletín de prensa y Radiofónico. Firmado por

Héctor Azar, jefe de la Sección de Teatro y los miembros del Comité de Teatro: Margarita Mendoza López, Enrique Ruelas, Salvador Novo y Fernando Wagner. (*Moncada y Rodríguez Mega p.p 11*)

Anexo # 2

1962	<i>Curso de apertura: Psicoanálisis de personajes, Teatro griego, Teatro español clásico, Teatro inglés, Teatro español moderno, Teatro americano, Teatro francés, Teatro mexicano. Ciclo I: El teatro de títeres, Historia del teatro, Los factores de la producción teatral, Análisis de la arquitectura teatral, Teatro y psicoanálisis, Teoría general del arte. Ciclo de conferencias, los viernes a las 21 hrs. por XEUN, Radio UNAM.</i>
1963	<i>Ciclo II: La comedia clásica, La comedia en Italia, La comedia española de los siglos XVI y XVII, La comedia en el teatro mexicano desde el siglo XVI hasta fines del XIX, Teoría y técnica de la comedia, Arquitectura y comedia, Introducción al folklore, Teatro de títeres, Método de actuación. Conferencias complementarias. Ciclo III. Bertolt Brecht: Los reformadores, El método brechtiano, El pensamiento de Brecht, La producción escénica en Brecht, Métodos de actuación, Teatro de títeres, Esgrima y calistenia, Seminario de psicología de personajes. Ciclo IV. El teatro de vanguardia: La crueldad y el absurdo, Corrientes ideológicas en el teatro contemporáneo, Revisión de textos, Métodos de actuación, Técnica de la expresión corporal, Seminario de psicoanálisis de personajes.</i>
1964	<i>Ciclo V. Shakespeare (Primero): Introducción al estudio de Shakespeare, Teatro y público en Shakespeare, Significación actual de Shakespeare, Seminario de psicoanálisis de personajes, Métodos de actuación, Iniciación a la mímica, Técnica de la expresión corporal, Esgrima y calistenia. Ciclo VI. Shakespeare (Segundo): Introducción al estudio de Shakespeare, El pensamiento de Shakespeare, Significación actual de Shakespeare, La guerra de los teatros, Seminario de psicoanálisis de personajes, Práctica escénica, Iniciación a la mímica, Teatro clásico (actuación). Ciclo VII. Shakespeare (Tercero): Significación actual de Shakespeare, Duelos y lances de amor, Psicoanálisis de personajes, El grupo de pantomima del CUT, Práctica escénica, Los recursos del actor, Ejercicios de foniatría.</i>
1965	<i>Ciclo VIII. La crítica teatral: Fundamentos de la crítica, El lenguaje de la crítica, El crítico teatral, Teatro y sociedad, Organización, comunicación y crítica</i>

	<i>(seminario), Crítica y psicoanálisis (seminario), El grupo de pantomima del CUT, Ejercicios de foniatría. Ciclo IX y X. El teatro español: La comedia latina y el teatro español, El teatro español, La versificación en la comedia española, Psicoanálisis de personajes (seminario), Análisis del texto Entre bastidores, de André Moreau, por el autor; Pantomima de manos.</i>
1966	<i>Ciclo XI. El teatro mexicano (Primero): La historia, La filosofía, La dramaturgia, La psicología, La dirección escénica, Práctica escénica, Grupo de pantomima. Ciclo XII. El teatro mexicano (Segundo): La psicología, Salvador Novo y el nuevo teatro mexicano, El lenguaje poético, La dramaturgia, Dirección escénica, Práctica escénica, Expresión corporal, Grupo de pantomima, Ciclo XIII. El teatro mexicano (Tercero): La dramaturgia, La estructura dramática, La dirección, La arquitectura y la escenografía, Psicoanálisis de personajes, Grupo de pantomima, Práctica escénica.</i>
1967	<i>Ciclo XIV. Problemas mexicanos de actuación, Producción teatral, Teatro poético contemporáneo, Práctica escénica, Psicoanálisis de personajes, La vivencia, técnica preeminente. Ciclo XV. Luigi Pirandello: Análisis sociológico de los siglos XIX y XX, Pirandello y la sociedad burguesa, La estructura teatral de Pirandello, Pirandello y el moderno teatro italiano, Tres conceptos actuales de la dirección escénica: Strelher, Peter Brook y Grotowski, Análisis de personajes, Práctica escénica.</i>
1968	<i>Ciclo XVI. El teatro contemporáneo I: El teatro inglés, El teatro francés, El teatro hispanoamericano, El teatro mexicano, Seminario de análisis de problemas teatrales, Corrientes actuales de la escenografía, Ciclo XVII. El teatro contemporáneo II: Teatro e ideología, La puesta en escena, Práctica escénica, Corrientes actuales de la escenografía, El actor y su circunstancia.</i>
1969	<i>Ciclo XVIII. El teatro de búsqueda: La búsqueda en el teatro mexicano, De la dinámica en la búsqueda teatral, Atracción y repulsión en el teatro de búsqueda, Búsqueda analítica, Análisis de textos, Genet: la búsqueda de una estética, La música teatral, Ciclo XIX. Teatro y cine: La industria cinematográfica, Teatro y cine, relaciones, La apreciación cinematográfica, La literatura teatral y cinematográfica, El teatro, el cine y la televisión como medios de comunicación masiva, Práctica escénica.</i>
1970'pa	<i>Ciclo XX. Samuel Beckett: Revisión de la vanguardia, Beckett: regresión-progresión a la autenticidad, La mística de la vanguardia, El teatro nuevo,</i>

	<i>Calderón de la Barca y Beckett, Laboratorio de actuación. Ciclo XXI. El teatro universitario en México: El teatro con estudiantes, Estructura y funcionamiento del teatro universitario, El teatro escolar y el teatro universitario, El repertorio de teatro universitario, El teatro universitario y la carrera profesional de Arte Dramático, Ciclo XXII. Antonin Artaud: Física y metafísica de Artaud, Teatro y mito en Artaud, Artaud y su pugna con las corrientes estéticas de moda, Nihilismo y pesimismo en el teatro, Lectura de textos, La dinámica corporal en los actores.</i>
1971	<i>Ciclo XXIII. Talleres teatrales: Taller de expresión corporal, Taller de creación dramática, Taller de actuación, Taller de periodismo y teatro, Taller de teatro contemporáneo, Taller de dirección escénica, Seminario de experimento y creación. Ciclo XXIV. Teatro guiñol, Teatro para kínder preprimaria, Teatro para primaria: talleres teatrales, Teatro para secundaria: clubes teatrales, El trashumante escolar. II Curso intensivo de pantomima.</i>
1972	<i>Ciclo XXV. Seminario de técnica de actuación. Ciclo XXVI. 2° Curso vocacional de teatro escolar: Teatro guiñol, Teatro para kínder-preprimaria, Teatro para primaria, Teatro para secundaria, Trashumante escolar.</i>

Anexo #3

Plan maestro

<i>Autor</i> <i>Contexto histórico (espacio-tiempo)</i>	<i>Ficción</i> <i>-Realidad ficticia</i> <i>-Contexto histórico (tiempo-espacio)</i> <i>-Estructura secuencial-</i> <i>Trozos rítmicos</i> <i>-Hechos contundentes (Determinantes de situación)</i>
<i>Carácter- actor</i> <i>-Visión creativa – en diálogo y en relación con el director</i>	<i>Carácter- personaje</i> <i>-circunstancias: remotas, mediatas, inmediatas</i> <i>-Características- Ventanas Freudianas:</i>

<p><i>-Calidad y nivel de equipo- Ensamble</i></p> <p><i>Estructuración y preparación para creación en escena:</i></p> <p><i>-Técnica-corporal</i></p> <p><i>-Técnica vocal</i></p> <p><i>-Sensibilidad</i></p> <p><i>-Conducta profesional, familiar.</i></p> <p><i>-Ritmo vital y formal</i></p>	<p><i>evidente, íntima, fama, oculta.</i></p> <p><i>- Nivel físico, mental, emocional.</i></p> <p><i>-Objetivo de personaje</i></p> <p><i>-Fortalezas y debilidades</i></p> <p><i>-Inter- relaciones</i></p> <p><i>-Deseos</i></p>
<p><i>Personaje:</i></p> <p><i>Modo de habla: Lenguaje sofisticado, cotidiano, íntimo, vulgar etc.</i></p> <p><i>-Calidad de pensamiento- tren de pensamiento. Pensar y accionar.</i></p> <p><i>-Impulso y su natural contra impulso.</i></p> <p><i>-Modo en que la acción transcurre en el personaje.</i></p> <p><i>- Contradicciones</i></p> <p><i>Ideales</i></p> <p><i>Creencias</i></p> <p><i>Vicios</i></p> <p><i>Virtudes</i></p> <p><i>-Psicología: nivel sociocultural (visión de la realidad)</i></p> <p><i>-Trayectoria</i></p> <p><i>-Transiciones, cambios, derrotas, logros.</i></p> <p><i>-Visual físico- características físicas. Movimientos en relación a los ámbitos.</i></p>	
<p><i>Estructura externa: Análisis de la obra; actos, escenas, cuadros; tema, argumento, Planteamiento, personajes, tono (lenguaje, carácter, anécdota); ritmo (elementos tonales cosificados)</i></p>	
<p><i>Lógica interna.</i></p> <p><i>Toda acción impone, rompe con una lógica ya establecida. Toda lógica se sustenta en un sentido de verdad.</i></p> <p><i>Lógica del personaje- Lógica interna. El sentido de verdad se logra con peso de pasado y de realidad.</i></p>	

Anexo #4

Monólogo del personaje

Nuestro Padre murió hace un año, precisamente en este día de tu santo, Irina...Hacia mucho frío,

nevaba...Me pareció que no lo podía sobrevivir; tú yacías desmayada, como muerta. Pero pasó un año y lo recordamos con ligereza, ya vistes de blanco y tienes un rostro radiante. Y el reloj sigue dando las horas como entonces: Recuerdo que cuando se llevaron a papá, sonaba la música, en el cementerio dispararon salvas. Era general, tenía el mando de una brigada y sin embargo hubo poca gente. Claro, llovía. Una lluvia fuerte, y nieve. Hoy está templado, se puede tener las ventanas abiertas de par en par, pero los abedules aún no están brotando. Hace once años que papá obtuvo el mando de una brigada y partió con nosotras de Moscú; recuerdo perfectamente que, a principios de mayo, para esta época, en Moscú todo empieza a florecer, está tibio bañado de sol. Han pasado once años y recuerdo todo lo de allí como si hubiéramos marchado ayer. ¡Dios mío! Hoy por la mañana me desperté, vi raudales de luz, vi la primavera y la alegría comenzó a bullir en mi alma, sentí un deseo apasionado de ir a mi ciudad. No silbes, Masha. ¡Cómo puedes hacer eso! De estar todos los días en el Liceo y después dar lecciones hasta la noche, tengo un continuo dolor de cabeza y pensamientos de vieja. Y efectivamente, en estos cuatro años que trabajo, en el Liceo, siento que cada día se me van, gota a gota, las fuerzas y la juventud. Y sólo crece y se arraiga en un ensueño...Sí. Cuanto antes a Moscú. Masha va a venir todos los años a Moscú, a pasar el verano.

Hoy estás completamente radiante, pareces extraordinariamente bella. Y Masha también está bella. Andréi no estaría mal, sólo que ha engordado mucho, seguramente de tanto lidiar con las muchachas en el Liceo. Hoy, por ejemplo, estoy libre, en casa, y no me duele la cabeza y me siento más joven que ayer. Tengo tan sólo veintiocho años...Todo está bien, todo es como Dios quiere, pero a mí me parece que si me casara y me quedara todo el día en casa sería mejor. Amaría a mi marido. ¡Qué bien! Me alegro. Papá nos tenía acostumbradas a levantarnos a las siete de la mañana. Ahora Irina se despierta a las siete, pero se queda en cama por lo menos hasta las nueve, pensando en no sé qué. ¡Pero con una cara muy seria! Sí, es horrible. Siempre hace tonterías. Tú no estás alegre hoy Masha. ¿A dónde vas? Yo te comprendo, Masha.

Chachita, dale una empanada. Ve, Ferapont, allá te darán una empanada. ¡un samovar! ¡es terrible! ¿Viene usted de Moscú? Y yo creía que recordaba a todos y de repente...Sí, nosotras nos mudamos ahora para allí. Pero todavía no tiene usted una sola cana. Ha envejecido, pero aún no es viejo. ¡y nosotros También! Sí, hace frío. Aquí hace frío y hay mosquitos. Yo también me acuerdo de usted. Me acuerdo. En el cementerio del Convento Nuevo de las Doncellas. Hoy le hemos estado tomando el pelo. Parece que está un poquitín enamorado. Mi hermano Andréi Serguéievich. ¿Te das cuenta? Alexandr Ignátievich viene de Moscú. Es un hombre de Ciencia, toca el violín y sabe hacer cositas caladas; en una palabra, es un maestro para todo. ¡Andréi, no te vayas! Tiene esa costumbre, siempre se va. ¡ven para aquí! ¡Está enamorado! ¡Andriushka está enamorado! ¡Sí, por favor! ¡Señores, sírvanse a pasar a almorzar! ¡Hay pastel! ¡Pero Andréi, ven de una vez! ¡Ah,

ha llegado Natalia Ivanóvna! ¡Buenos días, querida! ¡Vaya! Todos son íntimos. ¡Usted lleva cinturón verde! ¡Querida, esto no está bien! No, sencillamente no queda bien...es algo raro...Para la cena habrá pavo y pastel de manzana. Gracias a Dios, hoy todo el día estoy en casa, de noche también en casa...Señores, vengan esta noche...

La reunión de profesores acaba de terminar. Estoy rendida. Nuestra directora está enferma y yo la reemplazo ahora. ¡Esta cabeza, esta cabeza!... Andréi perdió ayer doscientos rublos a las cartas... toda la ciudad habla de eso. Esta cabeza, esta cabeza...Andréi ha perdido...Toda la ciudad habla de eso...Voy a acostarme. Mañana estaré libre...Oh, Dios mío, ¡que agradable es esto! Mañana estaré libre, pasado también, esta cabeza, esta cabeza...

Toma este gris...y este...la blusa también, y esta pollera también, chachita...Pero, ¡qué es esto, Dios mío! Evidentemente todo el pasaje Kirsánov ha ardido...Toma esto... y esto. Las pobres Vershinin se han asustado...Por poco se les quema la casa. Que se queden a dormir con nosotros. Anda, ve.....no podemos dejarlas ir a casa...Al pobre de Fedótik se le ha quemado todo; no quedó nada...Nadie contesta... ¿Hay alguien ahí? ¡que venga! ¡Qué horror! ¡Ya estoy harta! Toma lleva esto abajo...Ahí, debajo de la escalera están las señoritas Kolotilini; dáselo a ellas. Y esto también...

Chacha querida, dalo todo. No necesitamos nada; dalo todo chachita...estoy cansada, apenas me tengo en pie...A las Vershini no podemos dejarlas ir a casa...Las chicas se acostarán en la antesala y Alexandr Ignátievich abajo, con el barón...Fedótik también con el barón, o que se quede en nuestra sala...Y el doctor, como propósito, está borracho, terriblemente borracho, y no se puede poner a nadie con él. La mujer de Vershinin, también en la antesala. ¡Deja de decir tonterías, chacha! Si nadie te echa...Quédate sentada chachita, mi bien. ¡qué pálida te has puesto! En esta habitación no se siente el incendio; esto está tranquilo...Perdóname yo tampoco comprendo. No seré directora. No aceptaré, no puedo...Mis fuerzas no dan para eso...Acabas de portarte tan groseramente con la chacha...Perdóname, pero no puedo soportarlo...Se me nubló la vista. Entiéndelo, querida...Nosotras estamos educadas quizá de un modo extraño, pero no soporto esas cosas. Un trato semejante me deprime y me enferma...Sencillamente pierdo el control. Cada grosería, hasta la más mínima, una palabra poco delicada, me turba...Ya hace treinta años que está con nosotros. ¡Qué esté sentada! Esta noche he envejecido diez años. ¿Qué? No ha bebido en diez años y justamente ahora se emborracha.

¿Qué te pasa, querida? Querida, querida mía...No llores, hijita, no llores...me haces sufrir. Querida mía, te hablo como hermana, como amiga. Si quieres mi consejo, cásate con el barón. Sí, tú lo respetas, lo aprecias mucho...Es verdad, es feo, pero es tan decente, tan puro...Es que una se casa, no por amor, sino por cumplir su deber. Al menos yo pienso así, y me casaría sin por amor. Con cualquiera que me lo pidiera, con tal de que fuese un hombre decente. Hasta me casaría con un viejo...Mi dulce, mi bella hermana, yo lo comprendo todo: cuando el barón Nikolái Lvovich dejó su carrera militar y vino aquí, en

traje de civil, me pareció tan feo que hasta lloré...Me preguntó: “¿Por qué llora usted?” ¡Y cómo podía decírselo! Pero si Dios quisiera que se casase contigo, yo sería feliz. Esto es otra cosa. Eres una tonta Masha; la más tonta de nuestra familia eres tú. Perdóname, por favor. Déjate de eso. Total, yo no oigo. De todos modos no te oigo. Digas las tonterías que digas, de todos modos no las oigo. Deja eso, Andriusha. Mañana lo aclararemos. ¡Qué noche más torturante! De veras Andriusha, dejémoslo para mañana...Hay que dormir. Es el doctor Iván Románovich. Está borracho. No son más que rumores. ¿Qué pasa?

Nuestro jardín parece una plaza pública; pasan a pie, en coche. Chacha, dales algo a estos músicos. ¿Nos veremos de nuevo algún día? Sí quédese tranquilo. Mañana ya no habrá en la ciudad un solo militar, todo se convertirá en recuerdos y, claro, para usted comenzará una nueva vida. Todo sucede al revés de cómo lo deseamos. Yo no quería ser directora y me hice directora. Eso quiere decir que no volveré a Moscú... ¡Pero por qué no viene Masha? Aquí viene. Basta, basta...Basta, Masha; cálmate querida...Cálmate, Masha...Cálmate...Dale agua. Cálmate, Masha. Así está bien. Entremos en la casa. Sí. Se van. Sí ahora cada uno puede irse a su casa. Ya es tiempo. ¿Qué? ¿Qué? ¡No puede ser! ¡Hoy es un día horrible!... No sé cómo decírtelo, querida mía... ¡La música suena tan alegremente, con tanto optimismo...y siento unas ganas de vivir! ¡Oh, Dios mío, pasará el tiempo y nos marcharemos para siempre, y nos olvidarán, olvidarán nuestros rostros, nuestras voces y cuántas éramos, pero nuestros sufrimientos se transformarán en alegrías para los que vivan después de nosotros; la dicha y la paz reinarán sobre la tierra y habrá una bendición y una buena palabra de recuerdo para los que viven ahora! ¡Oh, queridas hermanas, nuestra vida aún no está terminada! Vivamos. La música toca con tanta, tanta alegría, que parece que pronto sabremos para qué estamos viviendo, para qué sufrimos. ¡Oh, saberlo, saberlo! ¡Saberlo, saberlo!¹⁵⁸

Anexo #5

Descripción de la imagen en la pintura.

Es una pintura en rectángulo y en horizontal. En el centro del cuadro se encuentran tres objetos, dos de ellos están en la parte de abajo y uno de ellos del centro hacia arriba. Los objetos de abajo son un par de zapatos de mujer que tiene un tacón de pequeño pero considerable, parecen de piel y tienen un pequeño lazo por el frente para ajustar al pie, el cuerpo del zapato no cubriría todo ya que tienen unos orificios como parte del diseño en la zona que quedaría al tobillo. Los zapatos lucen lustrados y su brillo se hace presente en la punta de estos. Están sobre un piso de color mostaza, se encuentran uno en casi paralelo al otro y la punta tira hacia el frente hacia la izquierda, haciendo una diagonal. Y la parte posterior

¹⁵⁸ Chéjov, Antón. Teatro completo Traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún. Adriana Hidalgo editorial. Impreso en Argentina 2003.

queda al fondo derecha. La luz entra por la frente izquierda, esto hace un efecto de sombra que es producida por los zapatos en la parte derecha al fondo de la imagen, la proyección de la sombra se da en el piso.

De adentro de los zapatos surgen cabellos largos que se encuentran acomodados juntos y libres como peinados hacia la izquierda, son cabellos largos de distintos tonos que van del café trigo al amarillo de un atardecer en el campo de pastos secos.

Sobre los zapatos y en la pared del fondo pende un espejo de marco redondo a unos centímetros de los zapatos, lo que permite que se pueda ver algo de la pared. El marco del espejo es dorado y con acabado en redondo, es cilíndrico y abraza toda la orilla del espejo en cuyo borde y en unión con el marco, tiene una especie de aumento de un ancho de un centímetro que da un efecto visual como un corte del vidrio y el reflejo es distinto. Se mira el reflejo de los cabellos, apenas un atisbo de ellos en la parte inferior del espejo. Y se mira una pared vacía de un color mostaza, se aprecia más luminosidad en el reflejo que en la pared el fondo. Una línea en el horizonte, al fondo de la imagen y más cerca de los zapatos, delinea el piso y la pared, lo que supone el interior de una habitación.

Anexos #6

Imágenes: el nuevo rostro del maestro de actuación

