

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CONVÊNIO MINTER PPGAC-USP-UNAM

“De la espada a la palabra y de la palabra a la espada”

El Combate Escénico como estrategia para la actuación.

Mestrando: Miguel Ángel Barrera Ramírez. CUT, UNAM.

No. USP. 10900080

Orientadora: Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Área de concentração: Pedagogia do teatro

Linha de Pesquisa: Formação do artista teatral

São Paulo 2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional, eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)**

Ramírez, Miguel Angel Barrera

De la espada a la palabra y de la palabra a la espada:
El Combate Escénico como estrategia para la actuación /
Miguel Angel Barrera Ramirez; orientador, María Helena Franco
de Araujo Bastos. - São Paulo, 2021.

140 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Combate Cênico. 2. Corpo. 3. Atuação. 4. Teatro. 5.
Palavra. I. Bastos, María Helena Franco de Araujo. II.
Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/619

Termos de Aprovação

Nome: Miguel Angel Barrera Ramírez

Título: **“De la espada a la palabra y de la palabra a la espada”**

El Combate Escénico como estrategia para la actuación.

Aprovada em ____ de _____ de _____

Presidente da Banca: Profa. Dra. _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

EPÍGRAFE

***I have no words,
My voice is in my sword.***

Macduff, Macbeth de William Shakespeare. Esc VII, act. V.

AGRADECIMENTOS

A Daniel, Jonathan y Kristina, mis maestros y hermanos de tatuaje.

Maripaz, Andrea, Alicia, Eduardo, Mónica, Nélica, Karla y Mariana, por tanto apoyo durante tanto tiempo.

A Mario Espinosa, al CUT.

A Helena Bastos, por la confianza y la paciencia.

A todas las alumnas y alumnos que me han ayudado a crecer.

A mis aliados de combate, Américo, Matador, Ramón, Antonio, Armando, Félix, por seguir peleando conmigo.

A Javier, donde quiera que estés.

A mi familia.

RESUMO

O Combate Cênico tem escopos mais profundos do que aqueles imediatamente atribuídos a ele em relação à sua utilidade na resolução de uma luta dentro de uma peça. Ou seja, é uma disciplina que nutre o desempenho de um ator, do seu modo de concebê-lo ao seu modo de executá-lo, o que o distancia completamente de uma prática esportiva. O corpo do ator deve assimilar a técnica do Combate Cênico a partir de seus princípios mecânicos para poder traduzir com sinceridade e segurança o que a ação pede; o que levou ao personagem que encarna para atacar outro personagem, outro ser humano na ficção. Então a palavra emitida deixa de ter força e se torna, necessariamente, ação. O golpe é a extensão da palavra e a palavra é a origem do golpe. Há um diálogo não verbal que é comunicado através da violência projetada no palco; portanto, é essencial saber onde surgem os impulsos básicos de agressão que existem na personalidade do ator. O estudo do Combate Cênico canaliza todos esses impulsos de violência e os leva à cena para continuar contando uma história. Nessa direção agir e pensar se dão numa mesma escala temporal. Dessa percepção compreendemos que a metodologia de “combate cênico” explora potências do e no corpo na atuação teatral. Autores como BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola (2009), BASTOS, Helena (2017), DUKLIN, Keith & WALLER, John (2001), EWAN Vanessa & GREEN, Debie (2014), LECOQ, Jaques (2003), TRASTOY, Beatriz Alicia (2013), WACQUANT, Loïc (2000), entre outros, são importantes nesta Investigação.

PALAVRAS CHAVES: COMBATE CÊNICO. CORPO. ATUAÇÃO. TEATRO. PALAVRA.

RESUMEN

El Combate Escénico tiene alcances más profundos que los que se le atribuyen de manera inmediata respecto a su utilidad para resolver una pelea dentro de una obra de teatro. Es decir, que se trata de una disciplina que nutre el desempeño de un actor desde su manera de concebirla hasta su forma de ejecutarla, lo que lo aleja por completo de una práctica deportiva. El cuerpo del actor debe asimilar la técnica del Combate Escénico desde sus principios mecánicos para poder traducir de forma veraz y segura lo que le pide la actuación; lo que llevó al personaje que encarna a agredir a otro personaje, a otro ser humano dentro de la ficción. Entonces la palabra emitida deja de tener fuerza y se convierte, por necesidad, en acción. El golpe es la extensión de la palabra y la palabra es el origen del golpe. Hay un diálogo no verbal que se comunica a través de la violencia que se proyecta en un escenario, por lo tanto, es indispensable conocer de dónde surgen las pulsiones básicas de agresión que existen en la personalidad del actor. El estudio del Combate Escénico canaliza todos esos impulsos de violencia y los lleva a escena para seguir contando una historia. En esta dirección, actuar y pensar ocurren en la misma escala temporal. Desde esta percepción, entendemos que la metodología del "Combate Escénico" explota los poderes del y en el cuerpo en la representación teatral. Autores como BARBA, Eugenio & SAVARESE Nicola (2009), BASTOS, Helena (2017), DUKLIN, Keith & WALLER, John (2001), EWAN Vanessa & GREEN, Debie (2014), LECOQ, Jaques (2003), TRASTOY, Beatriz Alicia (2013), WACQUANT, Loïc (2000), entre otros, son importantes en esta investigación.

**PALABRAS CLAVE: COMBATE ESCÉNICO. CUERPO. ACTUACIÓN. TEATRO.
PALABRA.**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / INTRODUCCIÓN	11
Mis orígenes en el combate escénico.....	14
Estructura de la investigación	16

CAPÍTULO 1

¿Qué es el Combate Escénico y qué lo hace diferente de otras formas de entrenamiento actoral?	20
Qué no es el Combate Escénico.	21
Diferencia del Combate Escénico con otras formas de movimiento para la escena.	27
Qué es el Combate Escénico.	31
Los principios.....	36
Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (espada y daga).....	40

CAPÍTULO 2

Distintas experiencias que nutren la interpretación de la violencia escénica.	43
Disciplinas que apoyan la comprensión del Combate Escénico. Todo suma. ...	44
La realidad primero.	51
Cómo influye la historia personal en el Combate Escénico.	53
La responsabilidad y la ética en la enseñanza del Combate Escénico.....	55
Mi experiencia en el penal de Santa Martha Acatitla. La violencia se aprende.	56
Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (florete).	63

CAPÍTULO 3

Lucha libre mexicana y Combate Escénico, la violencia para contar historias.	64
---	-----------

Breve historia.....	67
La vestimenta.	69
La máscara.	71
El entrenamiento.....	75
El espacio de representación.....	77
¿Verdad o realidad en escena?.....	81
Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (combate sin armas). 84	

CAPÍTULO 4

De la palabra a la espada y de la espada a la palabra.....	86
De la palabra a la espada.	89
Conflicto no es sinónimo de combate, combate sí es sinónimo de conflicto. .	89
Actuar y combatir en escena son lo mismo.	90
De la espada a la palabra.....	95
Los conocimientos que aporta el Combate Escénico.....	95
El Combate Escénico como performance	97
Mis reflexiones a partir de la vivencia del Combate Escénico.	102
Tipos de combate dependiendo su entorno.	103
La percepción del actor-combatiente al momento de ejecutar una pelea en escena.....	104
La influencia del público.	105
El rol del maestro de Combate Escénico.	106
Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (presentación al público).	108

CAPÍTULO 5

La Noche de Combate. La evolución de la enseñanza en el CUT hasta llegar a la creación de un espectáculo único.	110
---	------------

La primera Noche de Combate.....	112
Las Noches que siguieron.	114
Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (Batalla Campal).	118
CONCLUSIONES	121
Qué es lo que ve el público.....	122
¿Cuándo es necesario el Combate Escénico?	128
REFERENCIAS.....	134

INTRODUÇÃO / INTRODUCCIÓN

*PASCUALA: Jacinta, yo no soy hombre
que te puedo defender. (Vase.)*
*MENGO: Yo si lo tengo de ser porque
tengo el ser y el nombre,
llégate, Jacinta, a mí.*
JACINTA: ¿Tienes armas?
MENGO: Las primeras del mundo.
JACINTA: ¡Oh, si las tuvieras!
MENGO: Piedras hay, Jacinta, aquí.
(Fuenteovejuna, Acto II, vv 1197 a 1206
Lope de Vega.)

Es muy atractivo ver pelear la gente. Históricamente nunca ha dejado de llamar la atención el hecho de atestiguar cómo dos seres humanos llegan a agredirse y sobre todo dejarse llevar por la expectativa de conocer el resultado de la confrontación, independientemente de si hay justicia o no en el acto. La anécdota se cuenta sola, se toma partido de forma casi implícita y sobre todo se disfruta, para bien y para mal.

Menciono que es para bien porque este aspecto de la sociedad es mi material de estudio y por anexo fundamenta muchísimas historias que llegan a escenificarse a través del combate, nos ha dado sustento para la acción.

Y para mal, solo habrá que señalar que, dentro de una sociedad inmersa en todo tipo de estímulos violentos o agresivos, que se regodea en la utilización de imágenes impactantes para vender cosas, esto es una moneda de cambio constante. Es un recurso que se explota hasta los límites de la sensibilidad humana y se justifica en pro de una audiencia siempre ávida de encontrar nuevas formas de entretenimiento.

Por supuesto que el arte se ve inmerso en el reflejo de este rasgo social tan inmediato y vigente. Específicamente la actuación se impregna en muchos sentidos de este proceso exacerbado de encontrar el mejor camino para llevar un conflicto al

terreno de la ficción, de cómo encarnar personajes que estén dispuestos a morir o matar. El punto trascendental es averiguar cómo se puede hablar de arte partiendo de los impulsos humanos más básicos, los que nacen como acciones encaminadas a lastimar y que sólo pueden surgir de un ser humano a otro ser humano; aspecto que es el centro de esta investigación.

Cuando se habla de combate para la escena el tema impacta, tal como un golpe bien colocado, en diferentes áreas de la imaginación colectiva y suelen hacerse lecturas inmediatas de lo que se trata, dando pie a malas interpretaciones, o algunas muy parciales, cuando se aborda el tema con relación a la formación de futuros artistas escénicos. Mi interés es que se analice al Combate Escénico desde varias áreas de beneficio para el actor, en formación o profesional, que se profundice en el conocimiento en la materia y, claro, en su práctica.

La primera idea de mi trabajo de investigación partió de la aplicación directa de la técnica de Combate Escénico a la actuación, es decir, de la utilidad de conocer esta materia y su aprovechamiento directo a la hora de actuar. La formación física integral del actor concretamente.

Por eso el primer título de mi trabajo fue: *De la espada a la palabra*; sobre todo por el juego de palabras en inglés: *From the sword to word*, que me propuso el maestro Jurij Alschitz, cuando cursé el diplomado en Pedagogía Teatral que él impartió en México del 2012 al 2014, y que fue donde realmente se gestó la idea de esta investigación. En ese momento este título le daba mucho sentido a mi trabajo porque abarcaba mayormente el tema de mi quehacer cotidiano en las clases que imparto. Esto, sumado a mi experiencia como actor lo hacía, desde mi punto de vista, interesante a los ojos de quien desconociera la disciplina.

Debo decir que este primer título me determinó fuertemente al inicio de la investigación e hizo que me centrara en la explicación metodológica de la materia, es decir, de cómo hacer que la técnica del Combate Escénico que yo enseñé se ejecutara de manera correcta y se ligara con las técnicas físicas del actor, cosa que sigo investigando e incluso es el material de trabajo de mis clases.

No pasó mucho tiempo para que me diera cuenta de que atender esta área de mi quehacer abarcaba sólo parcialmente los aspectos que me importa explorar en mi trabajo como docente y su aplicación en la vida profesional. Por fortuna esto cambió a partir del año 2018.

Favorablemente mi investigación adquirió otra dimensión a partir de las clases que impartieron los maestros que vinieron a la ciudad de México por parte de la Universidad de São Paulo (USP), Brasil, en el programa de maestría para la cual presento este trabajo. A raíz de esta experiencia ya no sólo contemplo la idea de relacionar el Combate Escénico con la actuación desde un enfoque meramente pragmático, sino que encuentro de vital importancia analizar las conexiones que están más allá del hecho teatral y que influyen de muy diversas maneras la forma de llevar a escena una acción violenta.

Como ya lo dije, esto surge a partir de las clases con mis maestras y maestros de la USP, además de las nuevas aportaciones del trabajo de campo, por llamarlo de alguna manera, que he logrado hacer fuera de las escuelas de actuación.

Luego de un tiempo de análisis y por consejo de mi asesora, la Dra. Helena Bastos; decidí cambiar el título definitivo de mi investigación a este: **De la espada a la palabra y de la palabra a la espada. El Combate Escénico como estrategia para la actuación.** Legué a esto como resultado de la investigación sobre las conexiones del cuerpo y la mente que suceden en un mismo espacio temporal, de lo cual hablo a lo largo del trabajo. Lo que expongo finalmente es que el Combate Escénico no sólo es un proceso de entrenamiento físico, sino que su práctica llega a desarrollar conexiones mentales y espaciales en el cuerpo, convirtiéndolo en una forma válida para entender la actuación, es decir, se puede volver una estrategia.

Cuando estaba centrado en el desarrollo de la primera aproximación de mi proyecto, en el 2015, eran constantes las observaciones que me hacían los maestros de que hablar solamente de la técnica física no era suficiente para que la materia misma se vinculara de forma efectiva a cualquier otra área de enseñanza/aprendizaje en el proceso que vive un alumno y menos al de un actor profesional; es decir, que explicar la aplicación correcta de las técnicas de Combate

Escénico no era suficiente para sostener este trabajo, era necesario hablar de los resultados de algo que se tenía que estudiar de forma más detallada. Era necesario ir más profundo, más atrás, al origen de cualquier conflicto.

Me di cuenta de que hacía falta la reflexión previa a la confrontación, saber de dónde partían los impulsos físicos para llevarlos a la acción concreta de ejercer violencia en la escena y que en algunos casos se traducen en el manejo de las armas o el uso del cuerpo para causar daño. Con esto me refiero a que ejecutar un combate en una escena, ya sea en teatro o filmada, debe encontrar su origen siempre en las motivaciones actorales y no en la necesidad de mostrar una secuencia de pelea por más espectacular o bien ejecutada que esté.

Mis orígenes en el Combate Escénico

El creador de esta técnica para aplicar el combate a la escena es Jonh Waller¹, (12/8/40 – 20/4/18), coautor del libro *Sword Fighting, a manual for Actors and Directors*, en el cual plantea su metodología y fundamenta la forma de enseñar esta disciplina. El Maestro Waller, a quien tuve la fortuna de conocer en persona, comenzó su investigación y aproximación a la reproducción de combates con réplicas de armas históricas desde la década de los sesenta, en Londres, Inglaterra; basado en su experiencia como reconocido arquero y conocedor de la vida medieval. Es a partir de eso que se acercó a montajes de teatro donde le pidieron que recreara peleas en obras clásicas y luego comenzó a trabajar en cine para producciones con referente histórico.

Su incursión en la docencia se dio ya en la década de los setenta, donde fueron teniendo gran aceptación su metodología y teoría sobre la mecánica corporal para la materia de *stage combat* entre los estudiantes de distintas escuelas de formación actoral, sobre todo porque llenaba de sentido escénico el uso de las armas. El lineamiento principal de este modo de enseñar lo resume en esto: *La*

¹ John Waller (fight director). En Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado el 15 de julio de 2021. Enlace permanente: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Waller_\(fight_director\)&oldid=1028599251](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Waller_(fight_director)&oldid=1028599251)

realidad primero. Esto quiere decir que hay que estudiar la lógica de las acciones de cómo pasarían en la realidad, para luego poder replicarlas con la misma intención en el escenario sin que nadie salga lastimado. Hablo de eso ampliamente en el segundo capítulo de este trabajo.

En el 2003 tuve la oportunidad de viajar a Londres, Inglaterra, para estudiar la materia de Stage Combat, en la *London Academy of Music and Dramatic Art*. LAMDA. Fue ahí donde aprendí esta técnica escénica y no me he apartado de ella desde entonces. Esto sucedió gracias al invaluable soporte que me brindó Daniel Martínez desde el inicio de este camino.

Él fue mi maestro en el último año de la carrera y montó las secuencias de pelea con espadas en el montaje mí de titulación. Después me llamó para que fuera su asistente en las clases del Centro Universitario de Teatro (CUT), de lo en aquel entonces le llamaban esgrima. Conté también con el apoyo del CUT, la Dirección de Teatro de la UNAM, y The Anglo Mexican Foundation, a través de la amable mediación del actor, Mario Iván Martínez.

Después de este viaje, Daniel y yo seguimos trabajando juntos para difundir la enseñanza de la materia y concretar proyectos muy importantes, ahora como colegas en las armas, entre ellos la gestación de la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE), en el 2007 y la Noche de Combate en el 2008. Daniel, fue quién me abrió el camino para poder hacer el enlace con la escuela donde él mismo había estudiado y nunca ha dejado de ser mi maestro hasta la fecha.

En LAMDA, mis maestros fueron Rodney Cotier, Jonathan Waller², hijo de John Waller, y Kristina Söeborg³, los tres maestros de esta academia y reconocidos coreógrafos profesionales en el ámbito teatral londinense. Desde entonces he mantenido una comunicación constante e ininterrumpida con estos dos últimos,

² Jonathan Waller – Combat Tutor. En: Guildhall School of Music & Drama (gsmd.ac.uk) Recuperado el 15 julio 2021. Enlace de acceso: https://www.gsmd.ac.uk/drama/staff/staff_biographies/department/16-department-of-drama/692-jonathan-waller-combat-tutor/

³ Teachers. En: The British Guild of Stage Combat. Recuperado el 15 de julio de 2021. Enlace de acceso: <https://thebritishguildofstagecombat.blogspot.com/p/teachers.html>

Jonathan y Kristina, ya sea viajando a Londres para perfeccionarme como maestro de la materia (2005) u organizando con ellos cursos en México para la comunidad teatral (2004, 2006 y 2008; véase AGUILAR ZÍN SER, 2004), y en comunicaciones recurrentes a lo largo de los siguientes años; ya que son maestros con muy amplia experiencia y gozan de reconocimiento pleno como unos de los mejores coreógrafos de combate de la escena londinense. Para ampliar y discutir el tema de este trabajo me he entrevistado con Jonathan Waller, de forma regular.

Mi siguiente paso para ampliar mi conocimiento en el manejo de las armas, específicamente las espadas, fue viajar a España, para estudiar y conocer mejor la esgrima escénica, en el Ateneo de Madrid, en Madrid, España; en el 2010. Ahí estuve bajo la dirección del Maestro en armas Jesús Esperanza⁴ y amplí mi panorama respecto a esa forma de entrenamiento.

Este encuentro resultó esclarecedor y sumamente importante para definir mi metodología de enseñanza ya que a partir de ahí me decidí a profundizar en el Combate Escénico como lo aprendí en Londres, pues era mucho más cercano para mí el enfoque de la materia y su forma de instrucción. En ningún sentido aseguro que una forma de entrenamiento es más válida que la otra, sólo menciono que me decidí a abordar el camino que desde entonces y hasta la fecha me ha llevado a descubrimientos muy ricos en mi entrenamiento personal y en la formación de actores.

Estructura de la investigación

En el primer capítulo aclaro que el Combate Escénico no debe entenderse como la mera representación mecánica de una secuencia de movimientos de muy alto nivel, útil solamente para que transmita la sensación de riesgo, necesaria para la ficción; o al menos no debería serlo desde lo académico ya que sus alcances en

⁴ El Maestro de Esgrima Jesús Esparza. En: Escuela de Esgrima Ateneo. Recuperado el 15 de julio de 2021. Enlace de acceso: <https://www.escuelaesgrima.com/esgrima-escenica#:~:text=Jes%C3%BAs%20Esperanza%20es%20Maestro%20de%20Esgrima%20Deportiva%20por,Esgrima%20Siglos%20XVI%2C%20XVII%2C%20XVIII%2C%20XIX%20y%20XX%29>.

la formación y practica actoral van más allá de la preparación física o la repetición de una coreografía.

En el segundo capítulo abordo las diversas fuentes de entrenamiento corporal afines a la actuación que aportan elementos valiosísimos a la disciplina del Combate Escénico, que por supuesto se vale de diferentes formas marciales y metodologías de pelea reales para dar sustento a lo que se va a representar dentro de la ficción, ya que si desde la concepción del conflicto no se contempla el peso de la realidad dentro del combate, este acabará en una impostura poco creíble, sin estructura, ni de interés de estudio desde el punto de vista académico.

El tercer capítulo lo dedico a analizar desde el punto de vista técnico una las de las formas más populares en México de entender el combate para contar un drama: la Lucha Libre. Un espectáculo deportivo, o un deporte espectáculo que está lleno de refrentes escénicos, dramáticos, y sobre todo de disciplina física. Este rasgo característico de la Lucha Libre no es una obviedad, porque desde mi punto de vista se debe tomar como una referencia sólida cuando se habla de la preparación corporal para cualquier interprete que tenga pretensiones de mostrar veracidad, compromiso y sobre todo entrega en un escenario, o en una arena de lucha.

Hago pues una revisión desde sus orígenes y de cómo llega a ser un paralelo interesante a la trayectoria del actor-combatiente. Nada más cercano a la dramatización de un combate que la Lucha Libre, nada más cercano a la preparación de un luchador que la de un actor que va a combatir.

El cuarto capítulo lleva el nombre de este trabajo porque es un resumen de mis investigaciones dando clases en varias escuelas de formación actoral, del montaje de peleas para teatro y en escenas filmadas. Son las conclusiones a las que he llegado a partir del juego libre de hacer coincidir mi formación como actor y mi experiencia como coreógrafo de combate. Son las reflexiones que me llevaron a darle nombre a eso que iba entendiendo cada vez que estaba frente al público o a un grupo de estudiantes, eso que se fue concretando de manera paulatina y finalmente le da título a mi trabajo de tesis.

El quinto capítulo es una breve reseña de la historia de esta materia en el CUT; que además de ser mi *alma mater*, es la escuela donde se originó la profesionalización de la materia y es la gran gestora del espectáculo más representativo del Combate Escénico en el país, la Noche de Combate; que a lo largo de once emisiones, año con año llegó a convocar a las más importantes escuelas de actuación, a actores profesionales, creativos, músicos, dramaturgos y sobre todo a la creación de un público que esperaba asistir para compartir con los actores un evento *sui generis*.

En la parte de las conclusiones planteo preguntas que aun después de desarrollar este trabajo me sigo formulando, pues sigo considerando necesario revisar con detalle el discurso de la violencia que inherentemente lleva este tipo de disciplina artística. Hay que estar al corriente de qué tanto se habla del tema, qué tanto se aborda en el ambiente teatral y académico. Anexo mis reflexiones sobre lo que implica enseñar la materia en un ambiente social como el de mi país, México, lleno de noticias violentas que no puedo dejar de tomar en cuenta, y, de paso, lo que le podría significar a quienes deciden entrenarse en esta disciplina.

Al final de cada capítulo hago unos comentarios a manera de recapitulación de lo que expuse, de la misma forma como lo hago en mis clases, que también pueden ser sesiones de entrenamiento si es que no estoy en un ambiente escolar y trabajo con compañías profesionales o actores que buscan perfeccionarse. La idea es que esa parte se lea como si estuviera cerrando una sesión presencial.

Estos segmentos de comentarios llevan un título entre paréntesis, que corresponden a los estilos de combate que enseñé como curso básico y van en la misma progresión que los capítulos. Es decir, en el capítulo uno nombro a la parte de comentarios: *espada y daga*, porque es el primer estilo de pelea que enseñé y donde planteo las bases de la técnica.

En el capítulo dos a este segmento lo nombro: *florete*, que es el estilo de pelea que enseñé enseguida de que los estudiantes se desarmen de la daga y pelean solo con una espada. En el capítulo tres a este segmento lo nombro: *combate sin armas*, que es el estilo que se aprende luego de desarmarse de la

espada y sólo queda usar los puños y las piernas para defenderse, además que corresponde perfectamente para hablar de la lucha libre y sus paralelismos.

El capítulo cuatro es la *presentación a público*, o el primer examen que hacen los estudiantes, que es donde se deben poner a prueba todos los conocimientos que se adquirieron a lo largo de las clases.

El quinto capítulo es una *batalla campal*, que es la secuencia de pelea que siempre abrió el espectáculo de la Noche de Combate y se volvió una tradición que fueran los alumnos del tercer año del CUT, quienes la ejecutaran.

Esta estructura de la progresión de los primeros tres estilos de combate para ser impartidos, 1) espada y daga, 2) florete o *point work*, y 3) combate sin armas, es el mismo que enseñan mis maestros en LAMDA, e igualmente certifica el examen básico de *Stage Combat*. De ahí lo hemos replicado como escuela por su comprobada eficacia para que sea asimilada la técnica desde sus bases.

CAPÍTULO 1

¿Qué es el Combate Escénico y qué lo hace diferente de otras formas de entrenamiento actoral?

Y sin hacer más discursos echó mano a su espada y arremetió a los yangüeses, y lo mesmo hizo Sancho Panza, incitado y movido del ejemplo de su amo; y a las primeras dio don Quijote una cuchillada a uno, que le abrió un sayo de cuero de que venía vestido, con gran parte de la espalda.

(Don Quijote de la Mancha, primera parte, capítulo XV

Miguel de Cervantes)

Cuando se imparte una materia de entrenamiento físico durante la formación actoral los conceptos y términos que se exponen deben estar siempre bien definidos para que su asimilación práctica muestre resultados visibles, ya sea en el instante de llevarse a cabo en la escena o en el proceso mismo del aprendizaje. De no observar este fundamento se corre el riesgo de arraigar vicios corporales en el actor, de hacer el proceso formativo algo tortuoso o, en el peor de los casos, que la praxis errónea de cualquier técnica física acabe en una lesión o que provoque un accidente.

El Combate Escénico debe cumplir adecuadamente ese basamento para que no se corran riesgos elementales durante su práctica, es decir, necesita ser completamente clara su concepción al momento de impartirse como materia en la formación de actores. En mi experiencia como docente he encontrado que una mala descripción de lo que físicamente se debe realizar deriva comúnmente en los errores ya mencionados, sobre todo cuando se confunde la técnica específica del Combate Escénico con otras disciplinas que, si bien pueden nutrir y complementar el ejercicio de la materia, no están creadas para ser un equivalente en cuanto al resultado escénico ni creativo.

La definición que yo doy de esta disciplina es la siguiente: *el Combate Escénico son técnicas de movimiento para emular violencia en la escena.* Es decir,

que es todo lo referente al manejo de armas y formas de pelea que tienen que ver con la proyección de la violencia en un escenario, de ahí la importancia de usar conceptos claros al momento de la enseñanza y su aplicación profesional. Ya que el campo de interacción es amplio, en muchas ocasiones se ve relegado a una resolución simple, y riesgosa, de la sola ilustración de una pelea.

En una enunciación más acotada se puede afirmar que tiene que ver con todas las acciones físicas encaminadas a violentar a alguien dentro de una ficción, que van desde movimientos relativamente simples hasta secuencias extensas de combate con armas, lo que implicaría el dominio y conocimiento amplio de estilos de pelea diferentes, en todos los casos estas acciones deben ejecutarse siempre bajo los principios técnicos de la disciplina.

En efecto, la finalidad práctica de la materia tiene que ver de manera específica con la resolución de escenas donde se necesita recrear peleas con armas en algún periodo histórico, o cuando el texto a representar pide que los personajes se agredan físicamente; pero suponer que la técnica del Combate Escénico sólo sirve para montar peleas en una obra clásica o para una escena filmada, es reducir toda una metodología de trabajo creativo y de exploración escénica a una aplicación que no sería necesario que la estudiara un actor en formación, mucho menos un profesional.

Para entenderla en su totalidad es necesario diferenciarla respecto a otras formas de movimiento que igualmente sustentan la experiencia física del actor. Con ese fin veo importante definir los límites de la disciplina con el objetivo de ampliar y profundizar en su estudio, para esto comenzaré explicando qué no es el Combate Escénico.

Qué no es el Combate Escénico.

En principio, es fundamental puntualizar que el Combate Escénico no es un deporte, ya que su objetivo de estudio se aleja por completo de la noción de competencia que es el común denominador en la práctica de los ejercicios

deportivos. En el documento titulado *Ensayo sobre el deporte y la violencia* que escribe el sociólogo alemán, Norbert Elias (2014), en el libro, *Deporte y Ocio en el proceso de la civilización*, define así a esta actividad:

Todo deporte -aparte de lo demás que pueda ser - es una actividad de grupo organizada y centrada en la competencia entre al menos dos partes. Exige algún tipo de ejercicio o esfuerzo físico. El enfrentamiento se realiza siguiendo reglas conocidas, incluidas -en los casos en que se permite el uso de la fuerza física - las que definen los límites de violencia permitidos (ELIAS, 2014, p.217).

El propósito del Combate Escénico no es la competencia, por lo tanto, esta disciplina escénica se separa de la preconcepción de que es posible reemplazarla con algún otro entrenamiento deportivo y, más aún, encasillarla sólo como una asignatura complementaria a la formación de los estudiantes de actuación, su pertinencia va más allá. Esta es una disciplina corporal enfocada al desarrollo integral del actor como lo puede ser cualquier otra forma de preparación que recurre al movimiento como su base de enseñanza.

Para ejemplificarlo de una manera sencilla, una sesión de Combate Escénico jamás sustituirá una clase de esgrima deportiva, en caso de estar pensando en el uso de espadas y de la cual haré hincapié más adelante; de artes marciales e incluso de la llamada Esgrima Histórica. Hago el señalamiento que la práctica de esta última guarda mucha semejanza a la materia respecto al uso de las armas, esto debido a que se enfoca a recrear tipos de pelea en diferentes etapas históricas, pero en definitiva no persiguen el mismo fin.

Nunca será lo mismo ejecutar una secuencia coreográfica con espadas que se extraen de alguna práctica recreativa a saber moverse con un arma sin dejar de actuar, es decir, respetando todos los elementos de la ficción. Aunque se puede partir de un mismo punto de desarrollo físico hablando de disciplinas deportivas y Combate Escénico, es muy importante que un actor sepa distinguir la diferencia entre usar una espada para una competencia y saber usarla dentro de una escena.

Al momento de entrar a la ficción se tienen que atender muchas más cosas a un mismo tiempo además de la pelea misma, como el vestuario, la escenografía,

la luz, la música si la hay para la pelea, no dañar al compañero y por supuesto, decir sus diálogos de forma contundente, usando las palabras como un arma más; todo esto sin perder la forma y el estilo que pueden plantear determinados montajes.

En el caso de que se combata frente a una cámara, además, hay que cuidar el ángulo de la toma, la continuidad, el marcaje de los movimientos, etc., con la consigna de no perder la secuencia lógica de la pelea dentro de la historia para poder retomarla en distintas tomas, atendiendo todos los factores que tienen que ver con el desarrollo de una filmación para cine o TV.

Todo lo anterior es lo que hace diferente al Combate Escénico de la esgrima deportiva, como ya lo mencionaba antes.

La esgrima moderna implica la asimilación de una técnica encaminada a un sólo objetivo, decodificar al oponente; encontrar su punto o sus puntos débiles, sorprenderlo y hacer blanco en el cuerpo del otro al momento del combate sustentado en la idea de competencia de la que ya he hablado. Incluso la sensación que provoca en un espectador observar un encuentro de esgrima es diferente.

El deporte en sí mismo implica una noción de seguridad, con una dosis importante de emoción contenida encaminada a que el espectador perciba las acciones de confrontación dentro de parámetros claros, es decir, dentro de las reglas deportivas. Estas reglas se deben obedecer para darle forma a la idea de violencia ritual dentro del entretenimiento sin que nada salga de control y para que constantemente se pueda regresar una forma aceptada de exacerbación de los participantes. Elias (2014) lo explica de esta manera:

El análisis figuracional del deporte demuestra que las tensiones del grupo bien atemperadas son un ingrediente normal. De hecho, son el elemento central de todas las actividades recreativas. Un deporte es una forma organizada de tensión en grupo, aun cuando ese grupo esté formado a veces solo por dos personas (ELIAS, 2014, p222).

Aunque casi todas las características del entrenamiento de este deporte sean afines al entrenamiento actoral, el objetivo final de la actividad deportiva difiere de lo que escénicamente se busca conseguir en una pelea dentro de un escenario o un set de filmación, ya sea con espadas o con otro tipo de armas. Lo último que

debe pasar en un combate teatral o una pelea filmada, es que alguno de los actores sea sorprendido por otro y resulte lastimado.

Históricamente la enseñanza de este deporte como parte de la formación del actor tiene su fundamento en que el estudiante desarrolle su destreza, adquiera una buena postura, condición física, agilidad y ejercite sus capacidades mecánicas, lo cual lo hace útil en un aspecto muy específico, pensado más como un complemento a su disciplina de entrenamiento y no tanto como una técnica que le ayude a resolver secuencias de pelea de forma veraz y segura; esto quiere decir que el acto mismo del combate con espadas está visto como una utilidad adicional de la estructura deportiva y no como el objetivo concreto del entrenamiento actoral.

Hay una forma de adecuación de este deporte al trabajo coreográfico que vale la pena considerar como una aportación importante para la comprensión de los combates en escena, es lo que comúnmente se llama “esgrima escénica” o “esgrima teatral”. Esta ha sido por muchos años la forma más aceptada de introducir en las representaciones teatrales el ejercicio de las armas con fines diferentes al deportivo, aunque parte de los mismos fundamentos estructurales en sus principios de enseñanza. Esto resulta muy valioso en cuanto al entrenamiento y desarrollo de capacidades de los actores, pero se ve enmarcado necesariamente en el uso específico de las espadas y su utilización inminente para alguna escena. De no requerirse particularmente para un montaje suele caer en desuso.

En el ensayo que presenta la investigadora Sabrina Zuliani (2014) como trabajo final de grado para su proyecto de graduación de la carrera de dirección teatral por parte de la Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina; titulado: *El training del actor, Ashtanga Vinyasa Yoga y el autoconocimiento*, se dedica un apartado completo para hablar de las coreografías de combate a partir de la esgrima teatral, en el capítulo 2. Ella apunta:

En la actualidad, esta técnica ha perdido valor, ya que las nuevas dramaturgias no exigen que el actor sepa combatir. Aun así, sigue habiendo escuelas de teatro que dictan talleres o cursos para estudiar esgrima, pero como un laboratorio de observación de un arte prácticamente caduco, en comparación a la impronta que tuvo en décadas pasadas, cuando el teatro postmoderno no empleaba

obras clásicas para hacer un intertexto (histórico y estético) con el presente (ZULIANI, 2014, p. 42).

Aunque aquí Zuliani habla concretamente de esgrima escénica y no del Combate Escénico, estoy en desacuerdo con su apreciación acerca de que es una materia en desuso, especialmente cuando asegura que las dramaturgias contemporáneas no requieren que un actor sepa combatir, ya que insiste en el sentido utilitario del manejo de armas y su aplicación limitada al montaje de peleas en el teatro clásico; siendo uno de los objetivos de mi investigación desmentir la idea de que llegado el momento de enfrentarse a nuevas formas de hacer teatro esta forma de entrenamiento actoral se queda infructífera, aunque funcional como un tipo de entrenamiento físico para el actor.

Esta condición no se cumple en el Combate Escénico, ya que este puede contribuir y adaptarse a nuevas teatralidades. De esto hablo con más amplitud en el capítulo cuatro de este trabajo. Sin apartarse de su origen ni objetivo final, esta disciplina logra consolidar en el actor una conciencia corporal completa siempre a partir de los principios de la materia que no sólo abarcan la repetición mecánica de secuencias de pelea.

Con esta última idea hago el señalamiento de que igualmente es un planteamiento equivocado dejar la práctica y enseñanza de la materia únicamente a eventos aislados como talleres o cursos esporádicos, ya que el material de enseñanza puede abarcar programas de estudio anuales, especializaciones y seminarios de actualización.

Independientemente de esta discrepancia, Zuliani, en el mismo texto (2014), hace más adelante las observaciones con las que estoy completamente de acuerdo acerca de las aportaciones ulteriores del entrenamiento de esta materia y que, como lo refería anteriormente, empatan con las que arroja la práctica del Combate Escénico:

El manejo de un objeto en la mano (y no es un dato menor que sea un arma) necesita de un trabajo profundo de la técnica de movimiento y de contacto con el compañero. Se activan, como en la acrobacia, sensaciones que van más allá de lo corporal. La confianza, el juego, la comunicación con la mirada y el vencimiento

del miedo son una de las características que resuenan en la ejecución del método (ZULIANI, 2014, p 42).

Aquí la reflexión que hace acerca de lo que implica el manejo del objeto distintivo de la esgrima, la espada, y las características formativas en cuanto disciplina, control y autoconocimiento, son las que comparte el entrenamiento de este deporte con el Combate Escénico. Haciendo nuevamente hincapié en el nivel de entendimiento que debe tener un actor para diferenciar la ficción del deporte, todo lo que enumera la investigadora son resultados igualmente deseables dentro de la práctica del Combate Escénico.

Enseguida, habla finalmente de la esgrima artística como algo provechoso y potenciador de habilidades, coincidiendo en que conserva el carácter competitivo que prevalece en el deporte y el cual no es compatible con el Combate Escénico.

El entrenamiento en esgrima artístico deviene del mismo deporte, donde las reglas tienen una finalidad agresiva y competitiva. El objeto de la técnica dentro del teatro es proporcionarle al actor la posibilidad de acercarse al mundo del combate, como si fuera una danza, movimientos de lucha. (...) La ejecución de la técnica en forma disciplinada incrementa la rapidez, la destreza y la fuerza y se educan las cualidades psíquicas más importantes: la voluntad, el autocontrol, la iniciativa, la seguridad y la inteligencia (ZULIANI, 2014, p. 42).

Las repercusiones positivas del entrenamiento las localiza siempre en el cuerpo del artista a partir de la necesidad de crear una sensibilidad particular, un nivel de concentración elevado y una apertura lógica con el compañero de escena.

Como deporte la esgrima aporta muchos beneficios al artista escénico, eso no queda a discusión, sólo señalo que el actor necesita contemplar siempre el amplio camino de la interpretación, el cual podría no incluir el uso de una espada para la escena. Y es ahí donde el Combate Escénico interviene desde el inicio de la práctica.

Así tenemos que: *La esgrima es un deporte de combate en el que se enfrentan dos contrincantes debidamente protegidos que deben intentar tocarse con un arma blanca* (Colaboradores de Wikipedia, 2021b). Partiendo entonces de esta definición lo que observa un espectador en la esgrima es un deporte seguro donde

los participantes buscan todo el tiempo el contacto con las espadas en el cuerpo del oponente; lo que observa el público cuando ve una secuencia con armas creada a partir del Combate Escénico, es una situación donde los actores proyectan todo el tiempo la sensación de riesgo sin que lleguen a tocarse en ningún momento.

Diferencia del Combate Escénico con otras formas de movimiento para la escena.

Hablé de la esgrima deportiva como una forma de entrenamiento que persigue objetivos distintos y a la vez equipara beneficios físicos con el Combate Escénico, sobre todo porque comparten el uso de espadas que acaban utilizándose para la escena, pero hay más ejemplos que quiero mencionar.

Entre las discrepancias primordiales de los deportes y el Combate Escénico la principal es hacia dónde se encamina el entrenamiento y, llegado el momento, el uso del mismo cuerpo del actor o actriz para ejecutar una acción violenta hacia otro compañero sin que resulte en una agresión real, un problema bastante común al momento de teatralizar un ejercicio deportivo.

Ahora me referiré a la utilización de algunos tipos de artes marciales dentro de las escenas que requieren escenificar un combate, tanto como la implementación a veces arbitraria de muy distintas formas de pelea.

Como el Combate Escénico no se limita al uso de armas, sino que abarca igualmente todo tipo de agresión física que incluye la utilización de las manos y las piernas para proyectar la idea de causar daño, suele equipararse con lo que específicamente se denomina *lucha escénica*; que ciertamente puede entenderse como un sinónimo de la materia pero que por lo general se restringe a las secuencias de golpes y patadas, tanto como las acciones de violencia que suelen mal entenderse como “simples” y por lo mismo se les pone menos atención: bofetadas, empujones, amenazas con algún objeto, sometimientos, etc.

Asevero que cualquier acción encaminada a proyectar violencia dentro de la ficción entra en el terreno del Combate Escénico como la técnica adecuada para

llevarse a cabo, de dejarse a la improvisación actoral o que alguna persona no capacitada monte esas escenas se corre el riesgo de sufrir daños físicos y emocionales que son completamente innecesarios.

Es común que se recurra a la utilización de diferentes deportes de contacto como única base técnica para el montaje de coreografías de combate sin armas, lo cual desde el punto de vista del entrenamiento físico no es una aproximación equivocada, aunque sólo cumpliría satisfactoriamente con la necesidad de mostrar un estilo de pelea específico al momento de insertarse dentro de una ficción, suponiendo que los ejecutantes están debidamente entrenados en tal disciplina.

Esto puede resultar en una concepción parcial de los combates en escena y por lo tanto en una ejecución carente de las reglas de seguridad necesarias para llevar a cabo una confrontación entre personajes, que no entre actores. Como ya lo mencioné, las actividades deportivas de contacto toman un sitio sobresaliente en el entendimiento común de este tipo de escenificaciones, donde influyen fuertemente las artes marciales orientales y las técnicas modernas de pelea como las artes marciales mixtas y algunos estilos de combate extraídos de las disciplinas militares.

Como un par de ejemplos de los estilos más recurridos está, el *Krav Maga*, método de pelea del ejército de Israel; y el llamado *Systema*, arte marcial de la milicia rusa, entre otros. El box merece una mención aparte, ya que no se recurre especialmente a este para montar combates fuera de las historias que giran en torno al deporte mismo, pero que sin duda es un soporte para el entrenamiento del actor. Menciono esto en el capítulo dos.

De manera general se puede asegurar que mucho de la concepción estética de esta forma de violencia escénica se debe a la predominante cultura cinematográfica actual que constantemente recurre a la exhibición de las habilidades físicas que demuestran los ejecutantes en escenas de acción filmadas, pero que en realidad dista de ser un equivalente al Combate Escénico en cuanto a la formación de los actores, esencialmente por la lejanía de las posibilidades reales de efectuar las mismas acciones que aparecen en pantalla sin todo el aparato de producción propio de las filmaciones.

Reitero que como formas de entrenamiento todas son disciplinas físicas valiosas para llegar a un dominio elevado del cuerpo, además que aportan mucho a la idea de proyectar agresividad al momento de realizar una escena que tenga estas características; ya que la noción de mostrarse como una persona capaz de violentar a alguien puede representar una dificultad, incluso llegar a ser un obstáculo importante en los actores que no han experimentado violencia o no tienen ningún tipo de preparación.

El error común al ejecutar una secuencia de golpes es la suposición por parte de los actores que es más sencillo llevar a cabo una pelea de este tipo que una que involucra armas. Incluso, los percances se dan de manera mucho más regular en este estilo de combate ya que se dejan de observar las bases técnicas sustituyéndolas por la concepción equivocada de que es más importante la fuerza y la descarga de adrenalina. La falla más común en los actores que no tienen el entrenamiento adecuado es suplir la velocidad por la técnica.

Hay un tipo de ejercicio en armas que guarda cierta similitud con el Combate Escénico, en cuanto al estudio y uso correcto de las espadas en diferentes épocas, es la llamada esgrima histórica, también llamada esgrima antigua. Con relación a la materia se puede recurrir a estas formas de recreación de combates como una fuente muy rica de información, aunque mayormente se desarrolla como una actividad recreativa con un sustento histórico.

En una consulta en Internet, como primera definición se encuentra lo siguiente:

La esgrima antigua o esgrima histórica es un neologismo usado para referirse al conjunto de artes marciales de origen europeo, formas de lucha con armas blancas practicadas en la antigüedad que hoy en día han perdido su uso y práctica a nivel militar y de defensa personal. Actualmente se le encuentra a modo de arte marcial de combate, siendo practicada por distintas asociaciones dedicadas a su estudio y recuperación, siendo desarrollada en su mayoría de manera paralela e independiente del actual deporte olímpico de la esgrima (Colaboradores de Wikipedia, 2021a).

Su estudio se basa en las artes marciales occidentales desarrolladas entre los siglos XIV y XVIII aproximadamente, en los países europeos que llegaron a

desarrollar poder militar y por lo tanto crearon sus propios estilos o escuelas de pelea. Dependiendo del país, es común que se asocie a un tipo de arma en particular, como el mandoble, espada de mano y media, la combinación de espada y daga, la espada ropera, espada y escudo, etc., aunque no es una regla. Por lo tanto, se pueden reconocer como originales las escuelas inglesa, española, alemana, italiana, y francesa, con un sin número de variantes de combinaciones entre una y otra. El acento de esta práctica está más en la ilustración de los estilos de vida y sus formas de pelea, no tanto en el desarrollo dramático de lo que se muestra.

El Combate Escénico se puede apoyar perfectamente en el sustento técnico de esta forma de entrenamiento, pero es erróneo pensar que eso sería lo único que requiere un actor para estar en escena de manera consciente, es decir: relacionarse con su compañero de pelea, sostener una ficción y además hacerlo todo de manera segura.

Esto quiere decir que si el Combate Escénico se usa como metodología creativa en una secuencia de pelea no es necesario adaptar los impulsos competitivos del deporte a las motivaciones actorales para volverlos seguros al momento de ser representados. Es la misma técnica de combate la que dicta los parámetros a seguir sobre la escena, donde el desarrollo de las habilidades va de la mano con el desarrollo del pensamiento para crear una ficción.

Señalo a continuación los elementos que integran las diferentes disciplinas y que comparten las características del entrenamiento físico que después puede ser útil en el terreno creativo. Como punto de partida es necesaria una adecuada preparación corporal, con ejercicios mecánicos específicos que garanticen la seguridad de los participantes. Se entrena al cuerpo y la mente para asimilar nuevas formas de moverse. Se desarrollan capacidades y se rebasan límites auto impuestos ante la idea de usar un arma por primera vez o tener que mostrar la intención clara de agredir a golpes a otra persona. Todos elementos positivos e incluso adaptables al desarrollo individualizado dentro de la práctica correcta del Combate Escénico.

Señaladas ya las diferencias y las similitudes con otras disciplinas físicas, habrá que responder la pregunta de inicio y dejar en claro qué hace tan particular a esta forma de experimentación y desarrollo, tanto físico como mental, que está ligado de manera natural a la formación del artista escénico.

Qué es el Combate Escénico.

Entonces, ¿qué sí es el Combate Escénico? Explico aquí los componentes básicos de la materia, los elementos formativos que lo hacen accesible al estudiante o al actor profesional y que, finalmente, lo vinculan de manera correcta al proceso que vive el actor al momento de estar en escena y llevar a cabo una secuencia de pelea construida con esta metodología.

Comienzo señalando la importancia trascendental que tiene la seguridad del actor cuando se montan las coreografías de pelea usando el Combate Escénico como forma para elaborarlas. De hecho, ese es uno de sus sentidos principales y que, habiendo hecho la diferencia de otros entrenamientos, lo hace un camino rico de experimentación y de desarrollo de la atención plena.

Dice el maestro John Waller (2001), profesor de *Stage Combat*, coreógrafo de combate y creador de la metodología que enseño, en su libro *Sword Fighting, A manual for Actors and Directors*, escrito en conjunto con Keith Ducklin:

Si una pelea [en escena] va a ser emocionante, creíble y aun así segura, todos los involucrados deben estar conscientes de dos cosas: primero, deben pensar que las personas que aparecen en el texto a representar son capaces de cometer actos de violencia, entonces los mismos actores y actrices deben estar en total control de sus acciones; y segundo, que las agresiones generadas en el escenario o frente a una cámara deben parecer reales a la audiencia, aquellos que observan sólo deben creer que son los personajes los que están en peligro, nunca los intérpretes. El método más efectivo para lograr este entendimiento es persuadir a los ejecutantes que si supuestamente sus personajes son peleadores hábiles, es poco probable que su representación

parezca creíble a menos que puedan usar sus armas de manera efectiva⁵ (DUCKLIN & WALLER, 2001, p. 19).

Sobre el mismo tópico habla el coreógrafo de peleas para cine y TV, William Hobbs (1995), en su libro *Fight direction, for stage and screen*:

Las únicas reglas que siempre son aplicables son aquellas que combinan seguridad y la ilusión de realidad [...] no importa cuán atractivos puedan ser ciertos movimientos, si estos presentan cualquier posible riesgo deben ser revisados y si es necesario suprimirlos, porque es esencial que los actores se sientan confiados en los movimientos que se les dan y en su capacidad de llevarlos a cabo. Es paradójico que un movimiento fundamentalmente seguro se pueda realizar de forma peligrosa y que un movimiento peligroso se ejecute de forma segura⁶ (HOBBS, 1995, p. 59).

Partiendo de que el Combate Escénico es una disciplina pensada desde su origen como una estrategia actoral, es decir que se gesta desde y para la escena, se tiende un puente directo entre este tipo de ejercicio y la actuación. Es precisamente en este punto donde la claridad de los conceptos que se utilizan en la materia adquiere relevancia ya que, como lo mencioné desde el inicio, la comprensión de lo que está haciendo el actor durante una pelea le dará elementos para profundizar y a la vez tener confianza. Es aquí donde el entrenamiento da las respuestas.

Vuelvo entonces a la definición a la cual llegué luego de mi experiencia de impartir la materia en diversas escuelas. **El Combate Escénico son técnicas de**

⁵ If a fight is to be exciting, believable, and yet safe, everyone involved should be aware of two things: firstly, that though the people in the script are capable of committing acts of violence, the actors or actresses themselves most always be in total control of their actions; and secondly, that while the aggression generated on stage or before the camera should appear real to the audience, those watching should only ever believe that the characters are in danger, never the performers. The most productive method for achieving this understanding lies in persuading the performers that if their characters are supposedly skilled fighters, their portrayals are unlikely to appear truthful unless they can use their weapons effectively. **Traducción del autor.**

⁶ The only rules that are always applicable are those that combine security and the illusion of reality [...] no matter how appealing certain business or movements may be, if they present any possible risk they must be revised or if necessary rejected, for it is essential that the actors feel confidence in the moves they are given, and in their ability to carry them out. It is paradoxical that a fundamentally safe move can be performed dangerously, and a dangerous move executed safely. **Traducción del autor.**

movimiento para emular violencia en la escena. Enseguida hago la explicación de esta definición y el porqué de los conceptos que utilizo.

Con *técnicas de movimiento* me refiero justamente a todas las distintas formas de entrenamiento que mencioné anteriormente y que son completamente compatibles con la enseñanza y asimilación de los principios que rige esta disciplina, que se ocupa igualmente de las posibilidades y el desarrollo actoral de forma individual.

Cuando hablo de *emular* y no *simular*, que es un término erróneo que se utiliza comúnmente para explicar el sentido de la materia, me remito a la definición del diccionario de la Real Academia Española (RAE, s.f.):

Simular: Del lat. *simulāre*.

1. tr. Representar algo, fingiendo o imitando lo que no es.

Emular: Del lat. *aemulāre*.

1. tr. Imitar las acciones de otro procurando igualarlas e incluso excederlas. U. t. c. prnl. U. m. en sent. favorable.

En la primera definición, la idea de *fingir* presupone una impostación que contradice la noción misma de la acción viva que requiere el proceso actoral, esto acaba siendo claro cuando la definición dice que se está *imitando algo que no es*. Simular una pelea no es hacer Combate Escénico, eso entraría más en el terreno de la mímica o el de la exhibición, lo cual no está para nada equivocado incluso dentro de la práctica de la materia, pero la concepción no ayudaría a comprender exactamente el fin escénico, o en su caso lo dejaría parcialmente explicado.

En la segunda definición, que es la que utilizo para impartir la materia, la concepción de *imitar las acciones de otro* da en sí misma una idea dinámica que explica mejor el hecho de ejecutar un combate en escena, en comprometerse con las circunstancias de los personajes para saber transmitir el conflicto que los llevó a empuñar un arma o dar un golpe. Hacer Combate Escénico en este terreno se equipara por completo con la intención de igualar lo que una pelea en la vida real

puede significar, incluso la noción de *exceder* empataría sin problemas con la necesaria plasticidad que requiere crear una pelea, ya sea teatral o filmada.

Un concepto más cercano a explicar el sentido de representación de un combate sería el de *simulacro*, cuya definición es (RAE, s.f.).

Simulacro: Del lat. *simulacrum*.

1. m. Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada.
2. m. Idea que forma la fantasía.
3. m. Ficción, imitación, falsificación

Esta definición se acerca porque contempla la idea de ficción o fantasía, pero no encierra el dinamismo que la implica la emulación, por lo que me inclino a usar este término para explicar la materia.

Cuando uso el término *violencia*, lo hago señalando específicamente la característica que ayuda a entender el principio de agresión que conlleva representar una pelea. La RAE (s.f.) define violencia así:

Violencia: Del lat. *violentia*.

1. f. Cualidad de violento.
2. f. Acción y efecto de violentar o violentarse.
3. f. Acción violenta o contra el natural modo de proceder.
4. f. Acción de violar a una persona.

No obstante, me apoyo en lo que publica el *Informe mundial sobre violencia y salud 2002*, de la Organización Mundial de la Salud (OMS, 2002), cuando especifica que la violencia es:

El uso deliberado de la fuerza física o el poder ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones (OMS, 2002, p. 5).

La definición explica el objetivo de la violencia y sobre todo su repercusión; en dónde acaba reflejándose como una señal concreta de evidencia, que es el punto de interés del Combate Escénico,

Con esto se resume que la violencia es un acto de la voluntad y que se ejerce con un objetivo: *causar muerte, daños psicológicos, trastornos*, etc. Objetivos que escénicamente deben ser claros al momento mostrar una pelea creada a partir del Combate Escénico.

Cuando hablo de la violencia en escena siempre será la que se escenifica a partir de los procesos creativos que pide la ficción, me refiero a que ésta debe mostrar las características necesarias para considerarse como un elemento concreto, medible y por lo tanto consiente dentro de la representación escénica. Otro tipo de violencias, que las hay muchas, que no están consensuadas, que surgen de fricciones personales o son dirigidas a causar daño de manera consciente, no son materia de estudio de esta disciplina. Nada de lo relacionado al Combate Escénico se debe pensar como un arrebato o como el mero sometimiento de los impulsos o los instintos de agresión de los actores, mucho menos como un agente externo a la ficción.

Hablaré ahora de cómo relaciono los principios del Combate Escénico con algunos principios propios de la actuación, esto para darle profundidad a la idea y explicar de manera más detallada los vínculos prácticos que he observado de la materia con la formación y perfeccionamiento del ser escénico.

Sostengo que no se trata sólo de la recreación históricamente correcta de las armas y sus maneras de moverse de forma segura, sino de un sistema de pensamiento que tiene aplicación y comprobación clara sobre lo que los ejecutantes tienen que resolver desde el pensamiento, desde la abstracción de crear la ficción, sobre todo en la forma de cómo se relaciona con otro actor/actriz con quien tengan que hacer una secuencia de pelea o decir sus diálogos.

Los principios

El Combate Escénico tiene tres principios, entendidos como los fundamentos para el desarrollo de la técnica de movimiento que se aplica en las secuencias de pelea y son: Contacto Visual, Balance e Intención.

Estos conceptos los desarrolló John Waller, a partir de su experiencia como arquero, investigador del uso correcto de las armas medievales, maestro de la materia en diversas escuelas de actuación en Londres, Inglaterra, a lo largo de más de 20 años de práctica y experimentación. Es en los cuales baso mi interpretación para vincularla con la formación actoral. Los explica de esta manera:

Todo entrenamiento en armas debe alentar a los combatientes a tomar conciencia de sus respuestas corporales al realizar las diversas acciones físicas de ataque y defensa y cómo estas respuestas pueden ser controladas. Este nivel de consciencia se puede experimentar desde el inicio del entrenamiento si los estudiantes se aseguran de que todas las acciones ofensivas o defensivas están hechas con contacto visual, balance e intención (DUCKLIN & WALLER, 2001, p. 20)⁷.

Estos elementos están implícitos de igual manera en cualquier escena con diálogos, tal vez asimilados de forma distinta o con otros nombres, pero encierran la misma idea, la de impactar con veracidad el cuerpo de otro actor, la diferencia radica en que no siempre se tiene la conciencia de que una palabra mal dicha pueda repercutir en una escena mal actuada; cosa que en el Combate Escénico se entiende desde el principio del entrenamiento o se vive de manera directa al recibir un impacto que no se buscaba durante un ejercicio con armas, así de claro. Igual se puede comprobar cuando la pelea carece de sentido, que no transmite riesgo o, al contrario, que los participantes están resultando lastimados cuando el sentido es proyectar violencia, no vivirla dentro de la ficción.

⁷ All weapons training should encourage combatants to become aware of their bodies' responses when carrying out the various physical actions of attack and defence, and how these responses can be controlled. This awareness can be experienced from the beginning of training if the students ensure that all offensive or defensive actions are made with eye contact, balance and intent.
Traducción del autor.

John Waller explica así el **Contacto Visual (Eye contact)**:

Significa que los ojos del combatiente están enfocados en los del oponente desde el principio hasta el final de la pelea, tomando simultáneamente la mayor cantidad posible de información visual de otras áreas. Deben desarrollar, de hecho, su visión periférica. En realidad, la visión periférica debe permitir al combatiente reaccionar instintivamente al peligro en más de una forma para anticipar los ataques del oponente, más que simplemente reaccionar a ellos y estar consciente de cuándo y cómo puede ser vulnerable. Para fines de Combate Escénico, desarrollar una conciencia instintiva del movimiento permite a los combatientes trabajar juntos con confianza monitoreando no sólo las acciones mutuas, sino todo lo que pasa alrededor de ellos (DUCKLIN & WALLER, 2001, p. 21)⁸.

El contacto visual en el Combate Escénico es el marco de referencia para la seguridad de los participantes de la pelea, además de un canal de comunicación para que la intención de la escena sea clara, es decir, es cuando los actores se ven a los ojos cuando más veraz es la situación de un conflicto directo. Es en los ojos del compañero de pelea donde se corrobora que la secuencia de combate está siendo ejecutada de la manera en cómo se planeó y el primer lugar a donde se puede recurrir para retomar la pelea si es que se perdió la secuencia que se llevaba hasta entonces.

El símil con la actuación es completamente claro ya que es en la comunicación con el compañero de escena donde se fundamenta la fluidez y el correcto entendimiento de lo que la ficción está proponiendo. Por lo tanto, los ejercicios comunes de contacto visual empleados en el Combate Escénico tienen una aplicación directa en lo actoral para entender una escena con diálogos, sólo es necesario cambiar un poco el enfoque. Esto dice John Waller sobre el **Balance (Balance)**:

Este es vital si el estudiante debe mantener control del cuerpo y el arma; ya sea atacando o defendiendo, debe mantener siempre una

⁸ [Eye contact]. This means the combatants' eyes are focused on their opponents' from the beginning to the end of the fight, simultaneously taking in the greatest possible range of visual information from other areas. They are, in fact, developing their peripheral vision. In reality, peripheral vision would have allowed the combatant to react instinctively to danger from more than one quarter, to anticipate their opponent's attacks rather than simply responding to them, and to be aware of when and where their opponent might be vulnerable. For stage combat purposes, developing an instinctive awareness of movement allows combatants to work together with confidence, monitoring not just each other's movements, but also whatever else is happening around them. **Traducción del autor.**

postura segura. El atacante debe lanzar primero el arma y seguirla con el cuerpo, aterrizando el pie en el mismo momento que da el golpe. Esto le permite impactar con la cantidad de fuerza deseada mientras se asegura que no se sobrepasa con el ataque.

Quien hace la parte de defensa debe mover primero el cuerpo y aterrizar el pie en el mismo momento en que hace un bloqueo firme y balanceado para poder hacer un ataque o contraataque, alternativamente puede evitar el golpe por completo moviéndose fuera de alcance. Moviendo primero el cuerpo el defensor se asegura de que tiene el mayor tiempo posible para defender. (DUCKLIN & WALLER, 2001, p. 21)⁹.

El Balance en el Combate Escénico tiene que ver directamente con el equilibrio, con la buena disposición del cuerpo para moverse de forma adecuada para responder de manera lógica y efectiva a un posible ataque o en su caso atacar al oponente en el instante preciso. Para una escena hablada es natural que se busque una manera más inmediata de aplicar este concepto, que no sólo se refiere literalmente a tener equilibrio en el escenario, sino estar listo para accionar de manera adecuada en el momento correcto, lo que podría llamarse “presencia” o una conciencia clara del aquí y el ahora.

Por otro lado, los ejercicios de balance que se hacen durante el entrenamiento y se llevan a cabo con una pareja tienen como base el diálogo directo con el compañero desde lo corporal, donde el objetivo no es pasar por encima de la persona con la que se ejecuta el ejercicio, sino encontrar los impulsos adecuados a cada cuerpo para conservar el equilibrio propio; esto fortalece de forma evidente la conciencia corporal del ejecutante y la del compañero actor con el que se trabaja. Una posible progresión de este ejercicio sería aplicar estos elementos en una escena con diálogos, sumando los descubrimientos que surgen a partir del trabajo en conjunto.

⁹ [Balance.] This is vital if the student is to keep control of body and weapon: whether attacking or defending, they should always maintain a sure footing. The attacker should lead with the weapon and follow with the body, the foot landing at the same moment as the blow. This allows him to strike with the desired amount of force while ensuring that he does not over-commit to the attack. The defender should lead with the body, the foot landing at the same moment as he makes a strong and balanced block, beat counter-attack or attack; alternatively he can avoid the blow altogether by moving out of range. Leading with the body ensures the defender gives himself as much time as possible to respond. **Traducción del autor.**

Esto dice John Waller sobre la **Intención (Intent)**:

Esto describe el nivel de fuerza detrás de cada golpe y por lo tanto la capacidad de penetración prevista, así como el nivel de energía correspondiente detrás de cada defensa. A diferencia del Contacto Visual y el Balance, la Intención debe ajustarse al entrenamiento y a las presentaciones al público en relación con la seguridad. En realidad, la energía empleada en cada ataque no sólo llevará a conseguir el impacto deseado en cada golpe, sino que también le dará fuerza e impulso al arma para continuar el movimiento y llegar a una posición más ventajosa, desde la cual pueda renovar el ataque o preparar la defensa de un contraataque. El nivel de Intención también determina lo que sea que el defensor va a hacer, bloquear, desviar o evitar las armas [...]

La Intención es, por lo tanto, uno de los factores más importantes en una pelea, ya sea en la realidad o en el entrenamiento para el Combate Escénico (DUCKLIN & WALLER, 2001 p. 20)¹⁰.

Se puede traducir al español en dos direcciones igual de interesantes para la comprensión del actor. Primero, en términos de mecánica corporal, se entiende directamente como la fuerza necesaria para dar un golpe con el arma al mismo tiempo de tener claridad en las acciones, o dicho en términos de Combate Escénico no es más que dirigir las armas a donde se tiene marcado en la secuencia de pelea que deben ir con la energía necesaria para hacer el movimiento creíble.

Si en una coreografía con espadas está marcado que se ataque hacia el hombro izquierdo o a la cabeza, por poner un par de ejemplos, el arma debe dirigirse precisamente a esos lugares, no al hombro equivocado o a un punto indefinido; por lo tanto, el bloqueo o el desvío del ataque debe corresponder en fuerza y posición del cuerpo al estímulo (ataque) que se está recibiendo. Existe la tendencia de alejar los movimientos del arma del cuerpo del compañero de pelea con una falsa idea de

¹⁰ [Intent.] This describes the level of power behind each strike, and therefore its intended depth of penetration, as well as the corresponding level of energy behind each defence. Unlike eye-contact and balance, the level of intent must be adjusted for training and performance in the interests of safety. In reality, the energy expended on each attack will not only carry the blow to its intended depth of penetration, but also power the follow-through, the continuation of the weapon's movements into the most advantageous position from which to renew the attack or prepare a defence against a counter-attack. The level of intent also determines whether the defender will try to block, beat or avoid [...].

Intent is therefore one of the most important factors in a fight – both in reality and for training and stage combat purposes.

cuidarlo o hacer más seguras las coreografías, esto deriva en riesgos de falta de comunicación y, por ende, en posibles incidentes.

Se debe sumar también la importantísima noción de continuar el movimiento de forma lógica y proporcionada a los impulsos que se generan, ya que nada debe imponerse ni ignorarse en medio de una secuencia de pelea. De ejecutar estas acciones de manera equivocada la lectura de quién está viendo el combate será que los ataques no están hechos con la idea de tocar al otro, sino que se está simulando una pelea, que es una pelea “actuada” en el peor de los términos.

La segunda lectura tiene que ver con lo que se entiende inmediatamente como motivo o deseo de una persona en conseguir algo específico. En el desarrollo de una escena con diálogos hablados, el resultado es el mismo cuando resulta evidentemente falso que un personaje expresa palabras que en verdad no están significando lo que está diciendo. En ambos casos, en el de mecánica corporal y en el interpretativo, equivocar la Intención resulta contraproducente. Aquí los ejercicios de Intención en el Combate Escénico son los que pueden dar la guía para aplicar la dirección correcta a las palabras, es decir, que deben ser usadas del modo correcto y en su caso, no usarlas si es que carecen de sentido.

Es claro que cada uno de estos elementos no es nuevo dentro de los ejercicios específicos que desarrollan la capacidad actoral, pero es importante resaltar la proximidad de los detonantes creativos de esta disciplina física y la forma de crear ficción. Tanto el alumno en formación como el actor profesional se deben sentir en un espacio seguro, física y creativamente, al entrar en contacto con el Combate Escénico, en un diálogo constante con los procesos mentales propios de la ficción y los desafíos corporales que representa la escenificación de un combate.

Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (espada y daga).

El Combate Escénico es una disciplina actoral física que usa técnicas de movimiento para emular violencia en la escena y se emplea para que el

actor/combatiente piense qué tipo de confrontación está representado, antes, durante y después de la pelea.

Lo que hace diferente el entrenamiento del actor al de un atleta especializado, por ejemplo, es su proceso mental y hacia dónde lo dirige, incluso en el caso de que el tipo de ejercicio sea igual de exigente en ambos casos. La técnica es la misma pero los propósitos son distintos.

A partir de lo anterior hago énfasis en el sentido formativo de la materia que cubre áreas muy amplias de aprendizaje, que no sólo tienen que ver con el desarrollo físico del practicante, sino con un desarrollo creativo que se verifica de forma práctica y que tiene una comprobación clara en la escena, lo cual es el objetivo de esta investigación.

Llegado a este punto voy a ampliar la definición del *actor-combatiente*, que he usado antes y que considero muy importante clarificar. Este concepto lo utilizaré constantemente a lo largo de este trabajo para referirme de manera muy puntal a quien ejecuta una secuencia de pelea en escena y por lo mismo, adquiere una presencia específica distinta a algún otro actor/actriz que no ha pasado por el entrenamiento, o en su caso no se tiene que enfrentar a las situaciones y circunstancias que conlleva el Combate Escénico y su ejecución frente a una audiencia.

La Society of American Fight Directors - SAFD, define al *Actor Combatant* (actor combatiente), como aquella persona que ha estudiado por lo menos tres estilos diferentes de pelea, que puede demostrar el dominio de las armas correspondientes y que además ha acreditado los exámenes de habilidades implementados por la misma Asociación.

Haré pues referencia en los capítulos siguientes al *actor-combatiente* como el ser escénico que conoce la técnica adecuada para representar una secuencia de pelea, independientemente de que sea hombre o mujer, que posee la comprensión actoral para darle sustento a una escena de combate y que se tiene que enfrentar a situaciones que tienen que ver con la problemática específica de lo que abordo en

esta investigación. Hago el señalamiento que yo no encuentro ninguna diferencia entre las actrices y los actores que deciden hacer Combate Escénico en cuanto calidad o capacidad interpretativa, a menos que sea el resultado del tiempo de entrenamiento o ciertas habilidades naturales de cada persona. Por lo tanto, el combate en escena en ningún sentido lo debe ejecutar en exclusiva algún género y menos aún como parte de una pre concepción social.

CAPÍTULO 2

Distintas experiencias que nutren la interpretación de la violencia escénica.

Es entonces cuando uno se convierte en un experto de este camino y, si uno se entrena día y noche diciéndose a uno mismo con firmeza: ¿quién en este mundo podría adquirir el verdadero camino del arte del combate de esta escuela, sino yo mismo? Entonces, tras perfeccionar y pulir la técnica de forma automática se obtendrá la libertad y de forma natural se obtendrá una fuerza extraordinaria...

(Libro del Fuego, del Libro de los Cinco Anillos. Miyamoto Musashi.)

La plasticidad corporal le otorga al actor un amplio espacio de desarrollo que es, por mucho, un espacio seguro tanto como una plataforma de experimentación. Este campo ha sido analizado y expuesto por varios teóricos teatrales (Stanislavsky, Meyerhold, Grotowsky, Barba, Le Coq; sólo por mencionar a los que cito en este trabajo) que explican, de múltiples formas, los caminos que se abren hacia la interpretación escénica basados en una metodología de ejercicios físicos, siempre orientados a sensibilizar el cuerpo del actor.

Desde principios del siglo XX hasta la fecha, el objetivo actoral de este tipo de formación ha sido, por supuesto, lograr que el intérprete se amolde a las necesidades de diferentes personajes, ya que el conocimiento adquirido a través del movimiento físico se vuelve una fuente muy rica de información que corre paralela a la que se genera por un proceso intelectual.

Esta relación específica entre el desarrollo corporal y el proceso creativo se da en una misma escala temporal, es decir que no hay separación entre el hacer y el pensar al momento de estar en escena, sobre todo, y es lo que me importa resaltar, al momento de ejecutar una secuencia de combate. Hablaré entonces de esta relación cuerpo-mente como una forma de entender un proceso de aprendizaje, donde se vuelve necesario señalar las partes que se suman a esta disciplina,

específicamente las distintas fuentes de entrenamiento que aportan información significativa para acabar de entenderla.

Es importante dejar claro que los procesos de aprendizaje a los que me refiero requieren del tiempo necesario para llegar a dominarse de tal modo que sean naturales en el cuerpo del actor, a veces años de entrenamiento para poder asegurar que una disciplina llega a ser una segunda naturaleza y que por lo tanto se ha asimilado el conocimiento. El Combate Escénico se ubica por completo en esta forma de enseñanza, es decir, que no se puede asumir que al haber ejecutado una pelea en un único montaje o haber entrado en contacto con la materia en un taller, es suficiente para dar por hecho que se domina por completo. Lamentablemente este es un error recurrente,

Señalo sin embargo que, a diferencia de otras disciplinas que se aprenden por repetición, esta habilidad escénica aporta un tipo de conocimiento particular desde el inicio de su práctica que se profundiza conforme se avanza en su estudio. De esto hablo ampliamente en el cuarto capítulo de este trabajo y profundizo en la idea de que no debe haber distanciamiento entre el modo de hacer las cosas y el modo de pensarlas.

Abordaré ahora algunas formas de entrenamiento-enseñanza a las que un estudiante o actor profesional puede acceder sin desviarse del objetivo final de la materia, que es desenvolverse adecuadamente en el escenario, ejecutando secuencias de pelea de forma segura sin apartarse del proceso creativo en ningún momento. Aunado a eso haré el relato de una experiencia profesional que me ayudó a comprender mejor mi rol de maestro tanto como a darle un nuevo sentido a la enseñanza del Combate Escénico.

Disciplinas que apoyan la comprensión del combate escénico. Todo suma.

En el capítulo uno hablé de los deportes de contacto y actividades que utilizan la confrontación como medio expresivo para diferenciarlos del Combate Escénico, donde el punto que me importa destacar es que no se les puede considerar como

sustitutos o sinónimos de la materia, pero sin duda son puntos de apoyo y fuentes de investigación valiosa para desarrollar las habilidades que son útiles en esta práctica, de los cuales haré mención en este apartado.

Como ya decía al inicio, el entrenamiento deportivo siempre se ha usado como instrumento para afianzar el desarrollo físico de los actores. Como ejemplo tenemos lo que narra Jacques Lecoq, en su libro *El cuerpo poético* (2003), donde tiene un apartado que titula *Del deporte al teatro* y comienza su relato ni más ni menos con la siguiente frase: “Llegué al teatro a través del deporte” (LECOQ, 2003, p. 19) y describe su travesía hacia lo escénico a partir de sus primeras experiencias teatrales donde su lenguaje expresivo eran los ejercicios deportivos que conocía, siendo la base de una exploración mucho más profunda y que lo llevaría a plantear toda una estructura de estudio en las artes escénicas. “Deporte, movimiento y teatro, para mi estaban asociados” (LECOQ, 2003, p. 19).

Otro ejemplo claro de la utilización de una disciplina deportiva como complemento de la preparación escénica, y con una conexión más específica hacia el Combate Escénico, lo encontramos en Stanislavsky, cuando sabemos que les indicaba a los actores de su compañía que se entrenaran en esgrima como parte de su formación. Me refiero nuevamente a esta práctica deportiva observándola ahora desde otro punto, ya no como un intento de suplir al Combate Escénico, sino dejando claro que su implementación como método de trabajo era más el autoconocimiento que el deportivo. El desarrollo físico a través de esta disciplina se planteaba como un camino de indagación, no de competitividad, entendiendo el deporte como una forma de preparación interna en la que además se adquieren habilidades atléticas.

Lo que Stanislavsky llama “sentido de verdad”, implica un conocimiento amplio y verdadero sobre el trabajo físico del actor y su capacidad para transmitirlo, lo menciona así en su libro *Un actor se prepara* (1997):

Todos y cada uno de los momentos de la actuación deben estar saturados de esa creencia en la veracidad, en la verdad de la emoción sentida, y en la acción que realiza el actor. (STANISLAVSKY, 1953, p. 111).

El compromiso total que debían tener los actores ante su trabajo requería de un tipo de entrenamiento especializado, con la idea de que se viera directamente reflejado en la forma de desempeñarse en escena, donde las acciones deben tener un objetivo concreto bajo la premisa de que nada es gratuito en la actuación. Aseguro entonces que el nivel de compromiso va de la mano con el nivel de comprensión del cuerpo y que el actor lo logra vivir a través de la disciplina.

Ya que en cualquier elaboración cognitiva hay mediación del cuerpo, se halla que en el Combate Escénico este nivel de compromiso se entiende desde el mismo momento en que ves a los ojos a tu compañero de pelea, no a tu contrincante, y sabes que está a punto de pasar algo que requiere de toda la disposición de ambos, no puede ser de otra manera.

Apelando a esto, al compromiso y la compenetración en la acción, se ha hecho uso de la danza como disciplina nodal para abrir y ampliar los canales sensibles de los actores ya que es absolutamente clara su repercusión en el terreno de la formación física y sus inagotables posibilidades para detonar creativamente la expresividad en el intérprete.

En el libro *Hacia una dramaturgia del movimiento*, del coreógrafo, Leyson Orlando Ponce (2000), el autor hace notar la naturaleza misma de la danza como canal de conexión hacia lo sensible, con el entendido de que es posible acceder a un mundo interior a través de la técnica. Lo dice así:

La danza ha sido siempre la expresión de liberación del inconsciente del individuo y esta apertura ha permitido el empleo de los códigos técnicos para profundizar en la forma y recuperar el espíritu (PONCE, 2000, p. 9).

Sin entrar en misticismos, la idea de “espíritu” la refiero como lo sustancial al arte y su potencial expresivo en la escena, que es donde conecto al hecho de pelear dentro de la ficción con la naturaleza sensible de la danza. Esto dice Meyerhold, en su libro *Teoría Teatral* (1990), sobre la potencialidad de los cuerpos danzando:

¿En dónde el cuerpo humano, poniendo su flexibilidad al servicio de la escena, al servicio de la expresividad, alcanza su máxima plenitud? En la danza [...] Allí dónde la palabra pierde su fuerza expresiva, comienza el lenguaje de la danza. (MEYERHOLD, 1990, p 145).

Es en ese mismo punto donde la técnica de Combate Escénico tiene su cimiento y se orienta, igual que la danza, a darle peso y sentido al cuerpo: cuando las palabras ya no tienen más que decir, en este caso con el uso de la violencia como un recurso de expresión en escena.

No se puede ignorar el hecho de que la violencia es una forma de comunicación y en ocasiones se recurre a ella escénicamente sin tener un conocimiento pleno de su complejidad ni sus alcances.

La idea que la perseverancia física se asemeja a la exigencia escénica puede aplicarse a otras disciplinas igual de demandantes que el Combate Escénico, mencioné anteriormente la danza y la esgrima, pero tomaré ejemplos de otros deportes que requieren un entrenamiento concreto y exhaustivo dejando claro lo importante que es la conciencia y dominio del cuerpo para que reaccione de manera adecuada en el momento preciso, tal como lo pide la actuación.

La investigadora y artista Renata Mazzei Batista, en su tesis de doctorado *Aikido y Capoeira como fuentes de inspiración para la dramaturgia del actor* (2015), toma como base estas dos artes marciales, una japonesa y otra brasileña, para localizar sus similitudes con respecto a la fluidez del movimiento, volcarlas en el quehacer escénico del actor para que este amplíe su repertorio y encuentre nuevas fuentes de inspiración para su desempeño. Esta plataforma de inicio es interesante porque toma la marcialidad como la fuente primaria del proceso creativo para luego transformarlo, a través de ejercicios concretos, en una manera de estar en escena.

Aunque este planteamiento toma los principios de agresión como inherentes al entrenamiento, la propuesta final es que se acaben transformando en algo más sutil para emplearlos en un montaje teatral; es decir, en un intercambio de energías entre compañeros, en una especie de danza, partiendo sobre todo de la musicalidad implícita en la Capoeira y que, en el Aikido, este intercambio de energía se entiende como una forma de absorber el ataque del oponente.

En el capítulo cinco de su trabajo, dedicado al entrenamiento, la también actriz hace una reflexión con la que concuerdo completamente en cuanto a la

concepción integral de las experiencias de aprendizaje y lo que rodea al cuerpo del intérprete. Ella lo dice así:

Vimos que el cuerpo, en su concepción, no es una máquina o un instrumento que viene ensamblado, listo y terminado, sino un todo vivo y dinámico que se transforma continuamente. El cuerpo pasa por su experiencia aprendiendo cosas según el contexto sociocultural en el que vive. Cada cultura tiene sus propias técnicas, hábitos, formas de vida. Por lo tanto, aprender estos elementos es parte del proceso de aprendizaje natural. Y en este proceso de transformación y aprendizaje, encuentra nuevas posibilidades, supera límites, desarrolla habilidades, traza nuevos caminos y descubre más cada día (MAZZEI, 2015, p. 97)¹¹.

Esta metodología es completamente clara en cuanto a la asimilación de los impulsos del otro para crear una energía común, pero a diferencia del Combate Escénico, no contempla la idea de que la disciplina marcial en sí misma sirve para contar una historia, para ser parte de la ficción.

Aquí tomo el ejemplo de otro entrenamiento deportivo que se aproxima más al planteamiento que propongo en este trabajo. En el artículo que publica la investigadora, Beatriz Alicia Trastoy, en la Revista Brasileira de Estudos da Presença: *¿Hacer sin Pensar? ¿Pensar sin Hacer? Dos viejos prejuicios en la nueva escena posdramática* (2013), la autora toma como referencia el libro publicado por el sociólogo francés Loïc Wacquant, *Entre las cuerdas, cuaderno de un aprendiz de boxeador* (2006), para hacer un análisis interesante de lo que significa el entrenamiento para alguien que está dispuesto a alcanzar sus objetivos, ya sean artísticos o deportivos.

Wacquant (2006) habla de las experiencias que vivió durante su entrenamiento de box en un gimnasio como parte de una investigación y Trastoy

¹¹ Vimos que o corpo, em sua concepção, não é uma máquina ou um instrumento que vem montado, pronto e acabado, mas sim um todo vivo e dinâmico que se transforma ininterruptamente. O corpo vai ao longo de sua vivência aprendendo coisas de acordo com o contexto sociocultural em que vive. Cada cultura tem suas próprias técnicas, hábitos, formas de viver. Portanto, aprender estes elementos faz parte do processo natural de aprendizado. E neste processo de transformação e aprendizado encontra novas possibilidades, ultrapassa limites, desenvolve habilidades, traça novos caminhos e se descobre mais a cada dia **Traducción del autor.**

(2013) retoma esa narración para hacer un paralelismo puntual entre el mundo boxístico y los conceptos teatrales.

A partir de lo que refiere el investigador francés, Trastoy (2013) hace una comparación continua de lo que significa el entrenamiento para un boxeador y para un actor, lo que implica en cuestión de esfuerzo y estudio, haciendo hincapié en lo arduo que resulta encontrar las motivaciones para seguir invirtiendo el tiempo necesario a una actividad que demanda, la mayor de las veces, un nivel de compromiso incuestionable.

En su comparación incluye los roles que juegan las distintas personas que ayudan en la formación del que va a subir al ring/escenario: el *Manager* es el director, el *sparring* es el compañero que da la réplica, los otros boxeadores que atestiguan el entrenamiento hacen la vez de *Ensamble*. Todo se encamina para dar una *buena función*, tanto el deportista como el actor saben que el resultado final de su preparación requiere necesariamente de una audiencia que los observe, así de iguales los propósitos (Trastoy, 2013).

Por supuesto que los resultados finales son distintos, lo que se hace notar es la importancia del entrenamiento físico, la apropiación completa de una técnica para ejercerla libremente en el momento de la confrontación/representación. "...la larga e ingrata preparación –física y moral al mismo tiempo- prelude de las breves apariciones bajo las luces" (WACQUANT, 2006, p. 206). Esto mismo lo pueden referir muchos actores de teatro respecto a los largos periodos de ensayo que se emplean para llegar a dar una sola función o, en el peor de los casos, ninguna.

Aquí interviene otro factor que, al igual que en el estudio y entrenamiento del Combate Escénico, crea un prejuicio en las personas sin experiencia en este tipo de formación al momento de considerarla como un apoyo sólido del desarrollo actoral; la idea de que no se requiere pensar mucho para ejecutarlo y que no tiene suficientes bases sólidas para que sirva a un artista creativo. Argumentaré que sucede lo contrario. En ambos tipos de entrenamiento, el Combate Escénico y el box, los resultados se pueden ver reflejados de manera muy clara; dice Trastoy (2013):

Indudablemente, en el caso del actor como de cualquier otro deportista, pueden omitirse la explicitación y la discusión de la teoría que sustenta su entrenamiento. En la práctica resultante no es que no exista razonamiento, sino que, gracias al adecuado entrenamiento, se pasa tan velozmente por él que ni el interesado ni quienes lo observan pueden advertir ese tránsito. (TRASTOY, 2013, p. 852).

Hablando de realizar una secuencia de Combate Escénico, la traducción de los impulsos de agresión innegablemente debe pasar por el filtro de lo técnico, actoral y físico, para que el resultado esté en completo control de los ejecutantes y por lo tanto sea verosímil para el público sin que se percate de los mecanismos de seguridad que se están utilizando todo el tiempo. Cuando el observador es capaz de distinguir el marco de seguridad donde necesariamente se mueven los actores al realizar una secuencia de pelea, se puede decir que hay una falla en la aplicación de los principios o que se está empleando una metodología que en origen no fue pensada para ser integrada a una ficción.

En el mismo tenor, argumenta Wacquant (2006), ante la necesaria transformación del practicante del deporte:

Aprender a boxear es modificar sin darse cuenta el esquema corporal, la relación con el propio cuerpo y el uso que de él hacemos habitualmente para interiorizar una serie de disposiciones mentales y físicas inseparables, que a la larga hacen del organismo una máquina de dar y recibir puñetazos, pero una máquina inteligente, creadora y capaz de auto regularse (WACQUANT, 2006, p. 95).

Si en la cita anterior se sustituye la palabra “boxear” por “actuar”, y “puñetazos” por “estímulos”, el párrafo se podría referir por completo a un aspecto de la formación actoral sin que la frase pierda sentido en ningún momento.

Finalmente, un golpe es la extensión de las palabras y como tal debe estar lleno de sentido, igual que cualquier otra acción dentro de una escena. Tal como dice Lecoq en *El cuerpo poético* (2003):

En todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la palabra. Antes, cuando todavía no se ha hablado, uno se encuentra en un estado de pudor que permite que la palabra nazca del silencio, y que así esta -al evitar el discurso, lo explicativo- tenga más fuerza (...) El otro silencio es el

de después, cuando no tenemos más que decirnos (LECOQ, 2003, p. 52).

Si el silencio previo es lo que le da sentido a lo que se dice en escena, el silencio posterior es lo que le da sentido al combate; comprendiendo entonces que la contundencia de soltar un golpe debe estar cargada de la fuerza del discurso del personaje, no de la fuerza física del actor. Lo diré así, el combate nace del silencio de las palabras y de la necesidad del que el cuerpo lo grite.

Eso lo deben tener siempre en mente todas las personas que se ven involucradas en llevar a escena una secuencia de pelea, el director, el coreógrafo, y por supuesto los actores-combatientes. El combate surge desde el cuerpo y se dirige a otro cuerpo, las armas, o los puñetazos y patadas, son el medio para conseguir un fin que nace de procesos mentales muy arraigados en la corporalidad. Es el cuerpo de quien ejecuta una secuencia de pelea que está planeada para ser observada por una audiencia, el que pasa necesariamente por estos procesos de observación y justificación.

La realidad primero.

El creador de las bases de la metodología escénica que imparto, John Waller, habla de un concepto importante para entender el estudio de la materia, que se debe tomar en cuenta siempre que se integre cualquier técnica de pelea a la enseñanza y que sin duda sustenta la interpretación de la violencia en escena. Se debe pensar en “la realidad primero” (Reality first):

En las técnicas descritas (...) se hace énfasis en “la realidad primero”; en otras palabras, que todas las metodologías enseñadas deben tener su base en aquellas opciones realistas que están al alcance de los combatientes con las armas que tengan a su disposición (DUCKLIN & WALLER, 2001, p.15)¹².

El maestro Waller describe cómo fue que llegó a la percepción de que, en las peleas que se mostraban sobre todo en las películas de la década de los 50's, había

¹² [Reality first]. The techniques described (...) It emphasizes “reality first”; in other words, that all techniques taught should have their basis in those realistic options available to the combatants with the weapons at their disposal. **Traducción del autor.**

incongruencias y repetición de patrones poco verosímiles al momento de llevar a cabo combates con armas en periodos distintos. Destaca que no importando que las espadas, debiendo ser rigurosamente diferentes en forma y peso por la época que se quería representar, se acababan utilizando como adaptaciones de las armas deportivas de la esgrima, tanto como una notoria impostación del estilo de pelea que se exponía en resultado final, viniendo esto incluso de personalidades con reconocimiento dentro de la industria fílmica de aquel entonces.

Sus observaciones lo llevaron a concluir que estos intentos requerían de otra aproximación, de otro enfoque y que en último de los casos no podría recaer totalmente en los coreógrafos la carga de responsabilidad del error en cuanto aproximación histórica, ya que "...eran maestros de esgrima que estaban adaptando sus técnicas deportivas en la medida de lo posible para darles una idea de pasado" (DUCKLIN & WALLER, 2001, p. 15).

A partir de esta inquietud y a través de los conocimientos que adquirió a lo largo de su carrera como maestro y coreógrafo de combate, llegó a desarrollar su metodología y por consiguiente a darle énfasis a corregir este aspecto de incongruencia dentro de las peleas filmadas, y por consiguiente en muchas de las que se presentaban en los teatros.

De manera resumida señala la inconsistencia histórica de no hacer una observación detallada de lo que significa empuñar un arma o realizar una secuencia de golpes dentro de una ficción y, por lo tanto, su resolución en términos de la técnica a enseñar a quienes se enfrentaran a escenas que tuvieran estas características.

Con el paso del tiempo pude buscar y estudiar algunos de los manuales de combate originales y sólo entonces me di cuenta de que todo lo que había llegado a creer estaba confirmado por las ilustraciones y descripciones de los primeros maestros.

Me determiné entonces en hacer una especialización en secuencias de acción organizadas, donde primero vendría la realidad y la teatralidad después (DUCKLIN & WALLER, 2001, p. 16)¹³.

Lo que explica el maestro Waller, es la necesidad de considerar en todo momento las circunstancias reales de una pelea con armas y alejarlas de la ilustración vacua que arrojaba el crear las coreografías de manera impostada sólo para mostrar un efecto, planteándolo como uno de los conceptos importantes para entender el estudio de la materia.

Esto quiere decir que se deben tomar en cuenta todos los factores que podrían influir en un combate real para después incluirlos en una historia, ya que, si se planea de manera artificiosa desde su gestación, la pelea será completamente inverosímil al momento de incluirla en la ficción o caerá en errores delicados de seguridad. Se debe tomar en cuenta siempre el tipo de arma, el estilo a usar, el vestuario, las condiciones concretas del espacio donde se desarrolla la pelea, etc., pero va más allá.

La “realidad primero” acaba siendo una forma de entender la enseñanza y aplicación del Combate Escénico, no sólo como el sistema adecuado de recrear históricamente peleas con las armas correctas, sino como una manera específica de impartir esta metodología considerando aspectos que van más allá de lo teatral.

Cómo influye la historia personal en el Combate Escénico.

A este aspecto técnico de la comprensión de *la realidad primero*, yo le sumo la importancia de no dejar de lado la realidad de cada persona, su biografía física, la historia guardada en músculos y piel. Lo planteo como la suma de las experiencias que se registran en la memoria corporal y que acaban manifestándose en las capacidades mecánicas del actor de manera evidente. Lo que cada intérprete deja ver en su cuerpo a través de la práctica del Combate Escénico, es el resultado

¹³ As the years passed I was able to search out and study some of the original fighting manuals and only then did I realize that everything I had come to believe was borne out by the descriptions and illustrations of the original masters.
I determined that I would make a speciality of arranging action sequences in which reality came first and theatricality second. **Traducción del autor.**

de la necesaria confrontación que vive durante la ficción y que requiere un alto nivel de compromiso, como lo es ejecutar una secuencia de pelea frente a una audiencia.

Esto le implica una respuesta natural de tal dimensión que se ve afectado/influido en sus reacciones en más de un sentido, que puede ir desde su manera de asimilar las técnicas de pelea, en sus capacidades para defenderse, hasta las formas de evadirse para enfrentar un conflicto, etc.

Dice la investigadora y artista, Helena Bastos, en su libro *Cuerpo sin voluntad* (2017), respecto a lo que implica entender el cuerpo como base y transformador de información. Igualmente, así debe entenderse lo que le pasa al actor-combatiente respecto a su propia historia y el Combate Escénico.

El cuerpo debe verse como base de intersubjetividades. Esfera de relaciones. El humano es un ser de relaciones, su naturaleza es ser racional. El cuerpo y el ambiente se imbrican entre sí en el intercambio de informaciones que se modifican (BASTOS, 2017, p. 27).

Me refiero al concepto claro de que cada corporalidad es la suma de muchos elementos que abarcan desde lo que aprendió hasta lo que le ha pasado en la vida. Situaciones variadas como entrenamientos en edad temprana, enfermedades, accidentes, agresiones traumáticas e incluso el nivel educativo pueden inferir significativamente en lo que cada intérprete traduce en movimiento.

Es en este punto donde se genera un espacio delicado y a la vez trascendental que debe ser considerado de forma primordial en el actor/actriz que ejecuta una pelea en escena: el momento de sumar la técnica con la historia personal, más las motivaciones del personaje para verterse en una secuencia de combate verídica.

Cuando un actor o actriz interpreta un conflicto llevado al extremo debe entender de forma extensa la compleja idea de proyectar violencia partiendo de sus propios referentes y no sólo la concepción teórica que lo llevó ahí. Es decir, que todo lo que se piense o se elabore como justificante para llegar a la confrontación debe verificarse en la acción y esta acción se personifica, obvio, a través del bagaje

físico del actor-combatiente. Si no hay correspondencia clara de uno y otro elemento lo que se acaba mostrando en una representación perderá peso y contundencia.

Lo explicaré de manera más amplia. La traducción física de la violencia pasa forzosamente por los impulsos personales del actor, en cómo la entiende y cómo la aprendió en su vida, al igual que los principios de agresividad que aprende todo ser humano en la infancia. La parte violenta de la personalidad del actor-combatiente es el motor para la interpretación de las secuencias de pelea, pero requiere invariablemente la técnica de Combate Escénico para llevarla a cabo de manera segura y que sea útil para seguir siendo parte de la ficción.

Una confrontación física guiada por lo visceral y llevada a escena sin ninguna técnica no aporta nada a la historia que se cuenta porque se agota en sí misma, como un exabrupto, además que se corre el riesgo innecesario de acabar en un daño real para los actores, genera inquietud en los grupos creativos y crea ambientes de trabajo viciados. Escénicamente hablando, no basta con imaginar los motivos del golpe, hay que saber darlo. Y viceversa.

La responsabilidad y la ética en la enseñanza del Combate Escénico.

Este bagaje en la historia del cuerpo es una plataforma de partida que hace que la experiencia de cada individuo en el Combate Escénico sea específica y no se puede tratar a la ligera. Al momento de impartir las clases no se pueden implementar dinámicas que avasallen o agredan directamente la sensibilidad de cada alumno, no es responsable tratar por igual a todos.

Por supuesto que el entorno habitual para la enseñanza debe partir de ejercicios comunes, por parejas y grupales; pero es trascendental que el docente esté pendiente de cada pequeño rasgo de rechazo, a veces involuntario, del alumno o alumna que se inicia en este entrenamiento ya que a la larga esto puede provocar un accidente o que, durante el proceso, se presenten diferentes tipos de acciones por parte del estudiante que resultan en actitudes negativas o formas de sabotaje

hacia él mismo o hacia el grupo, lo que hace que la enseñanza de la materia se torne tediosa o incluso peligrosa.

La asimilación de la disciplina, desde lo técnico hasta lo conceptual, debe arrojar resultados homogéneos en los alumnos y los actores profesionales que deciden llevar el entrenamiento, esta es la meta de la aplicación de la técnica después de un tiempo promedio de su práctica. Lo trascendental es tener siempre en cuenta los factores que llevan a cada persona a tomar un arma o dirigir un puño hacia el cuerpo de otro ser humano.

Nada de lo que se ve en clase está encaminado a que se use como sistema de defensa personal en la vida real y eso es algo que se debe aclarar todo el tiempo a los alumnos y, aunque no lo puntalicé anteriormente cuando señalé las diferencias con los deportes, esta es una de las características que hacen de esta materia escénica una especialización en la enseñanza artística.

Me refiero a la enorme carga ética de impartir un tipo de entrenamiento que, como ningún otro en la formación actoral, es susceptible a ser mal interpretado en su utilidad fuera de lo escénico por quienes lo reciben, ya que se alimenta constantemente de ejemplos que se toman de la realidad (*reality first*) y que se solicita en ocasiones que se exalten o que se visualicen de forma vívida.

Esta condición de precaución es completamente igual en cualquier ambiente de instrucción, independientemente de la naturaleza del grupo a enseñar, tal como lo viví en la experiencia que refiero a continuación.

Mi experiencia en el penal de Santa Martha Acatitla. La violencia se aprende.

Me interesa mucho ahondar en lo referente a las circunstancias de vida de cada persona y que terminan reflejándose en su manera de entender la representación de la violencia en escena. Hablaré de un evento muy importante en mi experiencia como docente, que determinó mi manera de enseñarla y sobre todo arrojó mucha luz sobre la metodología que hasta ese momento había tomado como la correcta a usar en las clases regulares.

Relataré mi experiencia al impartir un taller de Combate Escénico en el Centro de Reinserción Social de Santa Martha Acatitla, o reclusorio de Santa Martha, como se le nombra generalmente, a la Compañía de Teatro Penitenciario, que tiene su sede dentro del mismo reclusorio. Esto sucedió en la Ciudad de México, de septiembre a diciembre de 2018.

Esta experiencia me llevó a concluir la idea y por lo tanto el sustento de una parte importante de mi tesis referente a que el entorno y la historia personal son unas de las bases que nutren la representación de violencia en escena, idea que se reforzó con el postulado de la interacción del ambiente sobre el cuerpo que plantea Helena Bastos (2017), además de encontrar muchos paralelismos en el trabajo de Renata Mazzei (2015), acerca de la integración del cuerpo a partir de las artes marciales.

Daré un poco de contexto. La Compañía de Teatro Penitenciario lleva ya cerca de 10 años trabajando coordinada por *El Foro Shakespeare*, espacio de representación ampliamente conocido en el ámbito teatral de la Ciudad de México, que además tiene una pequeña filial que se llama *El 77, foro de resistencia*. De este último fue que me contactaron para que fuera a dar un taller a los reos que se han incorporado a este programa de impacto social. En su página oficial se describen así:

La Compañía de Teatro Penitenciario es un proyecto de impacto social del Foro Shakespeare que inició en el 2009 en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla y que tiene por finalidad la prevención del delito y la reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en el teatro (Compañía de Teatro Penitenciario, s.f.).

A su vez, el *Foro 77* se concibe a sí mismo como un espacio de resistencia que define sus actividades en cuatro líneas de trabajo: prevención del delito, desarrollo comunitario, recuperación del espacio público y fortalecimiento de sector cultural (Foro Shakespeare A.C., 2021). Ahí, los espacios de reflexión y convivencia tienen como objetivo “el desarrollo de iniciativas que posicionen la cultura como herramienta de cohesión y transformación social”. Tal como lo indica su página oficial hay un acento importante en la difusión y vinculación con el entorno y las

personas que lo forman, incluidas las que están recluidas en la cárcel por diversos motivos (Foro Shakespeare A.C., 2021).

Desde ese ámbito estaban solicitando mi participación que, por supuesto, acepté llevar a cabo. En este taller conté con el apoyo de Antonio Peña, colega y también maestro de Combate Escénico, a quien conocí como alumno mío y que luego decidió seguir el camino de la enseñanza de la materia, a partir de lo cual hemos compartido las clases desde hace ya casi una década y quien se ha convertido en un cómplice invaluable.

Aclaro que toda mi experiencia como maestro hasta ese entonces siempre fue en un entorno afín a lo que se vive en las escuelas de actuación, es decir, estudiantes que están cursando una carrera y ya tienen un entendido de lo que se trata llevar a escena algún tipo de pelea, o en su caso, personas que se inscriben en los cursos de Combate Escénico con la idea de aprender las técnicas necesarias para resolver alguna escena.

Quiero comentar que, en ambos casos, de los alumnos regulares o las personas que se acercan a los talleres de combate, en ocasiones había la necesidad de implementar ejercicios para exacerbar la idea de “agresividad” que tienen los participantes para luego llevarla a la ficción de manera verídica. Es decir, que las personas no siempre saben cómo interpretar violencia porque no la han vivido en el mismo grado que exige la representación de una escena donde un personaje tiene que llegar a agredir con golpes a otro, usar algún tipo de arma y no se diga tener que matarlo. Esa había sido mi experiencia al trabajar con alumnos hasta ese entonces.

Esta ocasión me encontraría con personas que habían sido encarceladas por llevar a cabo la violencia hasta puntos extremos reales, que intencionalmente habían agredido a otras personas e incluso les habían arrebatado la vida, justo el tipo de referencias que yo uso en mis clases como material didáctico. Ahora estaría frente a personas que tenían la experiencia de vida de la que tanto hablo. Me enfrentaba a un entorno que necesariamente hacía que replanteara mi forma de enseñar Combate Escénico.

Para darle profundidad a la circunstancia del lugar y de las personas a las que impartiría el taller, me apoyaré ahora en lo que dice la investigadora y artista, Helena Bastos (2017), respecto a lo trascendental que resulta el ambiente en el cuerpo de un ser creativo, cuando además de las conexiones mentales que se producen al accionar se debe tomar en cuenta el entorno que rodea a la persona que está creando y que no es un elemento menor. Así lo nombra:

Existe, también, una variable que escapa a los límites de la neurobiología: el contexto social y cultural, el ambiente. Así, a partir de aquí asumo que la conexión es conjunta y no hay separación entre cuerpo y mente. Me referiré a cuerpo y ambiente, simplemente, porque asumo que el cuerpo es mente y mente es cuerpo.

Los fenómenos mentales sólo pueden entenderse en el contexto de un organismo que interactúa con el ambiente que lo rodea y el hecho de que el ambiente sea parcialmente producto de la actividad del organismo destaca más aún las interacciones que debemos tener en cuenta (BASTOS, 2017, p. 29).

Con esta perspectiva voy a resumir los tres meses que duró la experiencia y señalaré los aspectos relevantes que importan para mi investigación y sobre todo por qué digo que resultó en una Acción Cultural a lo largo de la convivencia con los “compañeros” (así se llaman entre ellos de forma general) que tomaban la case, todos ellos reos con sentencias de más de 15 años, es decir, que habían sido condenados por delitos materiales, robo, secuestro, violación, asesinato. Un grupo variable de entre 15 y 18 personas con una visión completamente diferente de entender lo escénico. Ninguno de ellos había tenido contacto alguno con el teatro o la actuación previa a estar encarcelados.

Estas condiciones hicieron que yo comenzara de cierta forma con una predisposición de mucha reserva, llegué a cuestionarme si era válido impartirles este tipo de disciplina a personas con esas circunstancias de pasado; si eran candidatos viables para recibir una formación así. Todos prejuicios míos que fueron desapareciendo conforme avancé en el desarrollo del taller.

En las primeras sesiones la percepción que yo tenía de la actitud de los integrantes de la compañía era de cautela y, aunque son personas que ya tienen una idea de lo teatral, no dejaban de reaccionar con cierta vacilación sobre lo que

enseñaba respecto a los principios de la técnica o las dinámicas que les proponía. Esto parecería un evento menor, pero era la primera vez que le impartía clase a un grupo de personas adultas, físicamente imponentes y a vistas con una fuerza física mayor a la mía.

En mis clases regulares la complejidad física de mis alumnos no significa ningún problema e incluso no es un tema relevante, pero siendo este un entorno donde yo debía mostrarles cómo “pelear” a personas que asumían que ya tenían esas habilidades y que, por lo tanto, su receptiva era distinta; decididamente me planteó nuevas preguntas a resolver sobre la forma de impartir este tipo de disciplina. Tuvimos que modificar la metodología y sobre todo yo tuve que modificar mi concepción de las personas que tenía enfrente.

La manera de explicarles a los reos los principios del combate para la escena y las técnicas de movimiento encaminadas a ser representadas fue a través de propuestas cercanas al juego, a la competencia y el trabajo en equipo. Mi primera sorpresa fue descubrir a esas personas, con registros criminales graves, adentrarse a las dinámicas de forma abierta y acabar jugando, compenetrados con la experiencia de entrenamiento, divirtiéndose, como niños. No les estaba enseñando a proyectar violencia, sino a cómo divertirse al momento de “pelear”.

Fue esta la guía que nos ayudó a terminar de forma exitosa el taller. Descubrir a un hombre adulto, encarcelado por violación, tirarse al piso y reír porque en una de las dinámicas que les propuse no debían dejarse tocar ni alcanzar por los demás. Y como él, casi todos los otros presos. Eran como adolescentes jugando a las “luchitas” (como lo decimos aquí en México).

A partir de eso el camino a que aprendieran los principios, la técnica de Combate Escénico y la forma de integrarlo a una pequeña escena para ser presentada fue mucho más sencillo. De esa primera sesión a la última los cambios fueron notorios en todos, en mí como maestro (puedo asegurar que en mi compañero también) y en ellos como personas que se abren a una experiencia, que aceptan una disciplina escénica como herramienta de transformación.

Los compañeros de teatro penitenciario se enfrentaron a una manera distinta de vivir la violencia, de transmitirla: es decir, que cambió su enfoque de lo que una pelea puede significar, de lo que provoca en la percepción de los demás. No se hizo más agresivo el que había agredido antes a una persona en la vida real, en cambio se abrió a un entendimiento de lo que se requiere para contar una historia y por ende de lo que implica el trato con los demás, con sus compañeros, reos también, que están acostumbrados a recibir agresiones de todo tipo y que viven en un entorno hostil.

La transformación se dio finalmente de una manera casi inadvertida, donde todos los que habían hecho su secuencia de pelea se preocuparon de crear una situación verídica, le incorporaron diálogos (cuando no lo habíamos solicitado) e incluso organizaron una pequeña charla al final de la presentación donde hablaron de su experiencia, de lo que habían pensado al principio que se encontrarían en las clases y lo que finalmente se llevaron. Señalaron lo que fue prepararse físicamente para llevar a cabo la presentación final, lo que les demandó actoralmente, físicamente, como compañía.

Al enseñarles a un grupo de reos la utilidad de proyectar la violencia en un espacio de sublimación fue posible canalizar su primer impulso, que por historia solo lo habían podido ver como un riguroso choque, a espacios de creación. En ese particular el Combate Escénico no busca en lo más mínimo que alguien después de hacer una secuencia de pelea en escena salga a intentar hacer lo mismo en la calle, o con sus compañeros. Tampoco se trata de que el público que asiste a una sala de teatro y presencia un combate donde un personaje muere acabe recreando la escena en un entorno real. Todo lo contrario. Se aproxima al espectador y el ejecutante a una conciencia de entendimiento que abre espacios de observación.

La acción cultural se dio como una consecuencia muy afortunada que yo no estaba buscando. El programa de Teatro Penitenciario es en sí mismo un plan que busca dar resultados en la readaptación y reinserción a la vida pública de los presos y debo aceptar que ese no era mi plan al impartir el taller a este especial grupo de personas. Aunque no eran ajenos al fenómeno teatral, había una parte de ellos que

por su historia y condiciones de vida no estaban tan dispuestos a transitar hacia lo escénico de forma inmediata, no sin la debida mediación y entendimiento de la utilidad de la materia.

La relación maestro alumno que se implementó en el taller del Penal de Santa Marta, se fue modificando gradualmente de una forma tradicional a una necesariamente horizontal, es decir, que de principio la supuse como la del maestro que llega a impartir conocimiento a un grupo de personas que recibirían lo que les enseñaba de forma pasiva, pero la suma de elementos hizo que de manera natural ese posicionamiento cambiara para bien.

El grupo de reos modificó su actitud y su forma de recibir el conocimiento al mismo tiempo que yo me replanteaba mi posición como maestro y acabé siendo profundamente beneficiado por la experiencia, acabé aprendiendo una nueva manera de enseñar la materia que tantos años llevo impartiendo. Modifiqué mi enfoque y mis métodos de enseñanza que, hasta ese momento, debo confesarlo, eran limitados a un ambiente siempre propicio y de relativa comodidad, aunque la clase se tratara de proyectar lo contrario.

Este proceso de adaptación de ambas partes, yo como maestro y ellos como alumnos, fue uno de mediación donde la experiencia de cada área aportó a crear un terreno común de aprendizaje.

Aquí aseguro que el mecanismo de mediación al momento de dar el taller dio como resultado un proceso de reflexión no buscado al mismo tiempo que el grupo asimilaba las técnicas de Combate Escénico. Entonces el resultado arrojó la creación de un canal de comunicación que ayudó a cambiar los puntos de vista de todos los que participamos. Finalmente fue más importante el diálogo, o por lo menos igual de sustancial.

Las metas alcanzadas llegaron más allá de lo planeado y en un área de conocimiento más humano y cercano a la experiencia artística, no solo al entrenamiento físico. Yo lo califico con una mediación emancipadora con resultados

sumamente positivos que han dejado sentado un precedente en la compañía misma y un nuevo entendimiento a mi posición de docente de mi disciplina.

Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (florete).

Con relación al Combate Escénico, diré entonces que la representación de violencia en la escena se nutre de tres fuentes importantes: la técnica, la social y la historia personal. De esas tres esferas de información se desprenden las capacidades mecánicas de cada actor para representar una escena de pelea. No solamente tiene que ver con sus habilidades físicas, sino con lo que puede entender como prudente o propio de la proyección de la violencia.

Al momento de representar una confrontación física en escena, el ejecutante estará reflejando no sólo los movimientos que aprendió en el entrenamiento que recibió, sino en gran parte lo que su idea personal de violencia lo lleva a representar, algo que igualmente aprendió en un periodo de su formación como persona y que por lo mismo no puede separarse de ello.

En este sentido el entrenamiento físico juega un papel importantísimo para que esas barreras o esos límites se desdibujen. Con entrenamiento físico sin duda me refiero al entrenamiento en Combate Escénico que fundamenta la metodología a seguir para que cualquier persona, directamente un actor/actriz, sea capaz de interpretar cualquier situación de confrontación que se resuelva por las armas o con el contacto físico encaminado a ser incluido dentro de una ficción.

CAPÍTULO 3

Lucha libre mexicana y Combate Escénico, la violencia para contar historias.

La arena estaba de bote en bote, la gente loca de la emoción.

En el ring luchaban los cuatro rudos, ídolos de la afición:

*El Santo, el Cavernario, Blue Demon y el Bulldog,
Y la gente comenzaba a gritar, se sentía enardecida, sin cesar.*

(Fragmento de la canción Los luchadores

La Sonora Santanera

Compositores: Pedro Guadarrama & Raúl Zapata)

Siguiendo la definición que doy en el capítulo uno de este trabajo, donde digo que el Combate Escénico son *técnicas de movimiento para emular violencia en la escena*, se puede suponer que la Lucha Libre como se practica en México entra bajo esta definición, haciendo que sea la forma más conocida en la sociedad de presenciar una confrontación escenificada que está diseñada fuera del ámbito netamente deportivo. Debo hacer la precisión de que la técnica que se emplea para llevar a la arena de lucha un encuentro de este tipo difiere en puntos estratégicos respecto al sistema que imparto, esencialmente porque no comparte los principios técnicos fundamentados por John Waller, creador de esta técnica; pero por lo mismo veo pertinente la comparación a partir de los varios puntos de encuentro escénicamente hablando.

No es común que se asocie la materia de Combate Escénico como la metodología específica para llevar a cabo un encuentro de Lucha Libre, incluso la tendencia es que se separe abiertamente a la Lucha Libre de un suceso escénico desde el punto de vista académico-creativo, y aunque coincido en que no se le puede llamar Teatro, yo encuentro que las similitudes con la materia hacen de este deporte-espectáculo un punto de unión interesante entre la preparación física del actor y la construcción de las situaciones de ficción donde naturalmente se emplearía el Combate Escénico.

Para un cotejo más amplio consideraré igualmente la relación entre el público y la escena, el entrenamiento, la creación de historias que se cuentan a través de la confrontación física, la emotividad. Todos elementos que se suman dándole a cada manifestación escénica sus características, su valor interpretativo y su relevancia como objeto de estudio.

Analizo entonces el evento como un hecho escenificado donde se incluyen todos los elementos que un actor puede encontrar relevantes para llevar a cabo una secuencia de pelea dentro de una ficción, ya sea una obra de teatro o una filmación.

Me centraré de forma especial en la figura del *Luchador*, que es como se le nombra concretamente a la persona que se entrena, se atavía y decide entrar a un ring para representar una pelea de Lucha Libre. Haré las comparaciones entre el luchador y el entorno actoral, considerándolo siempre como un ente escénico altamente preparado en su rama y que se vale de los elementos propios del ambiente del espectáculo para llegar a una representación. Hay un señalamiento especial en su entrenamiento como un camino formativo y por supuesto su vestimenta, que guarda paralelismos con la forma de preparación que tiene un actor al momento de ejecutar una secuencia de pelea dentro de una obra de teatro.

Mi pretensión es que los actores profesionales y en preparación que se acercan al Combate Escénico tengan un punto de referencia más amplio que el que ofrecen las puestas en escena, desde el cual puedan estudiarlo y logren llegar a resultados igual de interesantes, técnicamente hablando, a los que llega un luchador cuando se sube a un ring, apartándose de los prejuicios que rodean esta actividad.

Como forma de preparación, la Lucha Libre es un sistema basado en codificaciones que emplean un lenguaje corporal propio y brinda una estructura homogénea entre los participantes para hacer posible las representaciones frente al público. Sin este factor de uniformidad en el método de pelea entre los contendientes no se puede dar un encuentro de Lucha Libre. En otras palabras, es impensable que un peleador de alguna disciplina marcial pueda sostener un encuentro con un Luchador, la resultante sería una disparidad de realidades que dejarían al deportista fuera de contexto y al Luchador fuera de combate.

La Lucha Libre requiere necesariamente de una metodología de entrenamiento físico codificado (*técnicas de movimiento -1-*), para recrear de forma convencional peleas cuerpo a cuerpo (*emular violencia -2-*), frente a un público (*en escena -3-*).

Algunas de las definiciones que se encuentran sobre la Lucha Libre y que refuerzan mi planteamiento, son estas:

La Real Academia Española la define así (RAE, s.f.):

Lucha libre

1. f. Espectáculo (3) de origen estadounidense semejante a la lucha grecorromana (1), en el que se autorizan o toleran (2), reales o fingidos, golpes y presas prohibidos en aquella.

El Diccionario de Lucha Libre que publica el diario Milenio la define así (LUCHAGOR, 2016):

Lucha libre

Deporte (1) -espectáculo (2) en donde se enfrentan dos o más luchadores sobre un ring (3). En una esquina los rudos, en la otra los técnicos con un réferi de por medio.

Otra definición que se encuentra de fácilmente en internet es la de Wikipedia (Colaboradores de Wikipedia, 2021c):

[L]ucha libre (*Pro Wrestling o Pressing catch*)

Es un deporte de performance (3) que combina disciplinas de combate y artes escénicas (1), basándose en ellas para representar combates cuerpo a cuerpo (2), por lo general con historias y rivalidades que enfrentan a los *heel* (o rudos) y a los *face* (o técnicos).

Breve historia.

Los orígenes del deporte de la lucha como tal y sus primeras exhibiciones en México datan de la segunda mitad del siglo XIX, durante la intervención francesa en el país (1862 -1867), donde se registra que los soldados del ejército napoleónico, como parte de su entrenamiento hacían exhibiciones de lucha grecorromana, incluso a manera de divertimento, con lo que se puede intuir, de forma inmediata, su naturaleza y capacidad para entretener a una audiencia variada. El investigador y crítico de Lucha, Orlando Jiménez Ruiz, en su ensayo *En el ring de la historia* (2015), para la Revista Artes de México, Lucha Libre. Relatos sin límite de tiempo, refiere lo siguiente:

Se dice que durante su campaña en México las tropas de zuavos practicaban la *lutte*. Muchos aseguran que, en 1865, cuando se celebró la boda del Mariscal Francois Achille Bazaine y Josefa Peña y Azcárate, en el palacio de Buenavista, se ofreció un torneo de lucha grecorromana en la fiesta (JIMÉNEZ. 2015, p14).

Jiménez, habla de la *lutte*, como la forma predecesora de lo que después se conoció como “*catch as a catch can* o simplemente *catch*, practicado en Bélgica y otras partes de Europa” (JIMÉNEZ, 2015, p. 13). Aunque este formato de entretenimiento, el *catch*, se considera una de las raíces de la lucha libre mexicana, por compartir su origen en la lucha grecorromana, el formato del que surge directamente proviene del *wrestling*, estilo desarrollado en Estados Unidos, y traído a México específicamente como una forma de espectáculo.

En el mismo ensayo, Jiménez (2015), da cuenta de cómo es que se introdujo la práctica de la lucha grecorromana a EU, a través de los inmigrantes que llegaban de Europa durante el siglo XIX y parte del XX, y con esto una variedad de espectáculos que se fueron popularizando en diferentes centros urbanos de Norteamérica. “En distintas ciudades como Los Ángeles, Chicago, San Antonio, Nueva York y El Paso, la lucha grecorromana floreció como un incipiente negocio que años más tarde se transformó en el *wrestling*” (JIMÉNEZ. 2015, p. 14). Se hicieron igualmente presentaciones de lucha grecorromana en las principales ciudades de México, usando como lugar de exposición espacios completamente emblemáticos desde mi punto de vista: “Sus foros eran el circo Atayde y Circo Orrín,

los teatros Principal, Colón y Abreu y el Tívoli de Eliseo” (JIMÉNEZ. 2015, p. 15). Hablando nuevamente de la disciplina escénica, además de lo teatral, el circo y la Lucha Libre comparten muchos elementos que lo convierten en un evento que incluye ritualidad y compenetración con el público. Más adelante ahondaré en el tema.

Aparece entonces la figura de Salvador Lutteroth González, exmilitar mexicano que en ese entonces trabajaba para el gobierno como recaudador de impuestos. Lutteroth González viaja a Estados Unidos en el año de 1929, dónde tiene la oportunidad de presenciar un encuentro de *wrestling*, en el Liberty Hall de EL Paso, Texas (CMLL, 2021). Le llama fuertemente la atención este tipo de entretenimiento que se desarrolla en un ring y es sumamente popular entre la gente que asiste. Regresa a México con la idea de reproducir esta misma forma de espectáculo y comienza a promocionar encuentros con luchadores mayormente estadounidenses. Tiempo después crea la *Empresa Mexicana de Lucha Libre*, al tiempo que restaura un antigua “arena” en el centro de la Ciudad de México, para crear un nuevo recinto dónde presentar de forma profesional lo que le seguían llamado característicamente deporte.

Se abre entonces la Arena México, y con su fecha de inauguración se establece el inicio de las funciones de Lucha en un lugar específicamente diseñado para ello. Dice el historiador y coleccionista Chrystian Cymeth, en el documental *La historia de la Lucha Libre mexicana* (CASTELLANOS, 2011), producido por The History Chanel Latin America: “El 21 de septiembre de 1933, se instaura la Lucha Libre, formal en México”.

Es en esa fecha cuando se da la primera función de Lucha Libre en el país con la mayoría de las características que se le conocen hasta el día de hoy. Desde entonces no ha dejado de representarse ahí mismo y en otros muchos recintos que hicieron eco del éxito que representó la introducción de este tipo de deporte-espectáculo en el público.

Tiempo después la Empresa Mexicana de Lucha Libre, se convertiría en el Consejo Mundial de Lucha Libre (CMLL), que durante varias décadas fue la principal

promotora de la Lucha Libre en México, hasta que se dividió por conflictos internos y surgió otra empresa llamada La triple A (AAA), que son las siglas de Asistencia Asesoría y Administración.

Hasta el día de hoy estas dos empresas son las que lideran las funciones de proyección internacional y manejan las carreras de los luchadores más famosos, o al menos los de mayor capacidad de convocatoria.

El reconocimiento del estilo de Lucha Libre que se desarrolló en México llega a nivel mundial, ya que se ubica como uno de los tres más reconocidos en el ambiente global de la Lucha Libre junto con el de Estados Unidos, llamado *wrestling*, y el de Japón, llamado *pororesu*.

Con esto establezco un panorama general de cómo llegó a consolidarse la Lucha Libre en el país y bajo qué concepción se desarrolla el espectáculo que vemos hoy en día, ya que es a partir de esta estructura de presentación que la equiparo con el Combate Escénico.

La vestimenta.

Para hablar del Luchador como un personaje en sí mismo hay que considerar los elementos que lo vuelven un ser escénico lleno de simbolismos, de los que se vale para darle peso dramático a su paso por el ring y su vestimenta es, naturalmente, uno de ellos.

El vestuario del luchador es sin duda uno de los rasgos particulares que revisten los encuentros de lucha libre, además que aportan mucha información necesaria para el espectador y va más allá de la mera parafernalia.

Desde el punto de vista escénico cumple la función primordial de ser el elemento visual que más fácil puede identificar al personaje en cuanto historia y rasgos característicos; incluso de forma tan específica como en una obra de teatro, a veces más. Dice el teórico de teatro e investigador, Patrice Pavis en su *Diccionario Teatral* (1998), respecto al rol del vestuario:

Actualmente, el vestuario adquiere, en el seno de la representación, un lugar mucho más ambicioso, multiplica sus funciones y se integra al trabajo conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece en escena, la vestimenta se transforma en vestuario teatral: es sometida a los efectos de amplificación, abstracción, simplificación y legibilidad (PAVIS, 1998, p. 72).

Lo anterior hace referencia del efecto directo de un atuendo sobre el espectador y lo que concibe en cuanto a el contexto y las relaciones entre los que participan de la representación, lo cual lo vuelve concluyente para asimilar un personaje y en su caso apoyarlo o rechazarlo.

La elección de vestuarios siempre procede de un compromiso y de una tensión entre la lógica interna y la referencia externa: juegos infinitos de la variedad de la indumentaria. El ojo del espectador debe revelar todo lo que, de la acción, del carácter, de la situación, de la atmósfera, se ha depositado en el vestuario como un portador de signos, como una proyección de sistemas sobre un objeto-signo (PAVIS, 1998, p. 72).

Entendiendo esta explicación vemos de manera concreta que el vestuario funciona como una “tarjeta de presentación” del personaje, donde el espectador basará mucho de lo que entiende con relación a lo que ve y hace sus valoraciones de forma pronta. Este factor es sustancial en la Lucha Libre para darle a los encuentros la vistosidad necesaria previa a la confrontación misma, basada en la vestimenta adecuada que sustenta el choque de personajes. Por decirlo de otro modo, el conflicto se puede comenzar a adivinar desde el momento en el que los peleadores se paran frente a frente y la gente reconoce el bando al que pertenecen solo por cómo van vestidos o, aunque no se reconozcan los bandos de manera tan evidente, el asistente sabe de quién se trata por su indumentaria.

Otra vez la evolución se sitúa entre la identificación chata del personaje a través de su vestido y la función autónoma y estética de una construcción indumentaria que sólo tiene que rendirse cuentas a sí misma (PAVIS, 1998, p. 71).

En el documental *La historia de la Lucha Libre mexicana* (CASTELLANOS, 2011) donde se hace el seguimiento de la preparación del luchador Guerrero Maya Jr, rumbo a la final del torneo de tríos que será la presentación estelar donde se consolidaría como sucesor del original Guerrero Maya, menciona la importancia que

él mismo le da al atuendo con el que lo verán aparecer y por el que lo identificarán en el futuro, esto como un ejemplo de muchos que se dan cada vez que se habla de la creación de la imagen de un luchador en los diferentes programas que se han producido sobre ese tema:

Para el guerrero Maya Jr, al igual que para todos los luchadores, la imagen es un factor que influye notablemente en su popularidad; por eso el diseño del vestuario y la máscara es realizado por expertos y cuidado hasta el más mínimo detalle. (CASTELLANOS, 2011).

Con el ejemplo anterior es posible señalar que en la lucha libre la vestimenta adquiere la importancia del prólogo para el desarrollo de la historia y el espectador lo asumirá o no como natural a lo que la personalidad del luchador proyecta, o al menos debe de sostenerlo de manera congruente con sus actitudes, sus ademanes, sus acciones, su nombre.

Para Pavis (1998), el vestuario debe ser un elemento que aporte historia y no sólo ilustre, ya que “se inscribe en él el ‘gestus’ de la obra escénica, al igual que la gestualidad, el movimiento o la entonación” (PAVIS, 1998, p.74).

La Lucha Libre actual no se puede entender sin este componente que está íntimamente ligado al imaginario colectivo. En cuanto se aborda el tema es completamente reconocible cualquier aditamento que pertenezca a este universo sin que haya ningún miramiento en los posibles excesos o extravagancias al momento de portarlos en la arena, siempre y cuando resulten efectivos durante la confrontación, lo que, en términos del mismo, Pavis, es lo ideal ya que: “El vestuario “correcto” es el que reelabora toda la representación a partir de su dependencia significativa” (PAVIS, 1998, p. 74).

La máscara.

Esto arroja la misma luz sobre el elemento más representativo en la iconografía del pancraccio mexicano: la máscara del Luchador. Aunque de forma muy general se podría considerar un elemento del vestuario, hay que hacer un señalamiento especial tanto dentro del ámbito teatral como aquí. Para hablar de la

máscara en la Lucha Libre mexicana es necesario detenerse un momento para entender el peso específico que tiene en cuanto a simbología, tanto para el luchador que la porta, como para el público que la observa.

En un país de una diversidad cultural tan grande como es México, donde el uso y apropiación de la máscara es un elemento inherente a la ritualidad, acaba siendo natural que la tapa de los luchadores adquiriera una relevancia tan específica. Desde hace mucho tiempo, las máscaras han estado ligadas al entendimiento de lo simbólico en este país. Se puede ubicar su valor cultural comenzando con las civilizaciones prehispánicas y encontrarlo hasta el día de hoy en diferentes muestras de religiosidad entre los pueblos originales de toda la República. Máscaras rituales, máscaras de carnaval, máscaras ceremoniales, máscaras mortuorias, etc.

Este aspecto no es menor ya que el fenómeno de la máscara de Luchador está ligado a un entendimiento colectivo, el cual acepta *a priori* la idea de que una máscara puede simbolizar cosas que están fuera del cotidiano y representa mucho más que un elemento de ornato.

El investigador y coleccionista Christian Cymet, en el artículo que publica para la Revista Artes de México, titulado *La leyenda de la máscara* (2015), habla respecto a las aportaciones globales de la Lucha Libre nacional y dice:

Quizá entre sus máximas atracciones se encuentra la máscara del luchador, que siempre tiene el privilegio de interesar a cualquier persona. No importa qué tan bueno o malo sea el luchador, el solo hecho de que nadie lo conozca es motivo suficiente para no pasar desapercibido (CYMET, 2015, p. 26).

Desde un punto de vista escénico es claro su peso como el componente que convoca, por su pura existencia, a que se encarne una entidad extra cotidiana; una deidad, una alegoría o un héroe, como es el caso más cercano de lo que le sucede a un Luchador que se cubre el rostro: de manera inmediata adquiere cualidades especiales a los ojos de las personas que asisten a la arena.

Y es entonces cuando las similitudes de lo que pasa en el ring se acercan a lo que sucede con las expresiones teatrales. La investigadora y filóloga, Janina Möbus, escribe un artículo para la Revista Artes de México, llamado: *Lucha libre de*

la vida (2015), donde hace paralelismos entre los problemas que enfrentan las clases media y baja del país para sobrevivir, y los obstáculos que tiene que sortear un luchador que intenta abrirse paso en su carrera. Al explicar cómo es que esta expresión deportiva tiene tanta aceptación, dice lo siguiente:

Al tomar elementos de los géneros populares del slapstick, el melodrama, la telenovela y la *commedia dell'arte*, la lucha libre narra historias de traición, lealtad, justicia y venganza. Estos géneros y sus narraciones generan empatía entre representados y espectadores (MÖBUS,2015, p.37).

Además del *slapstick* (comedia física típicamente norteamericana), la telenovela mexicana, que se caracteriza por sus tramas repetitivos y donde el género que explota es el melodrama; me interesa resaltar la equiparación con la *commedia dell'arte*, en tanto materia de estudio actoral y la preparación a través de este para llegar a escena.

En el ensayo que escribe la investigadora Elena Trapanese, titulado *¿(Des)enmascarando identidades? Una aproximación a la lucha libre mexicana* (2017), como parte del proyecto de investigación postdoctoral para la Università degli Studi di Napoli, Italia; se presenta una revisión de las identidades que se proyectan a través de la lucha libre, comparándola con algunos rasgos de la *commedia dell'arte*.

Habla sobre todo de cómo los actores que la representaban debían de estudiar las características específicas de la máscara a personificar dentro de un riguroso sistema de personajes establecidos. A partir de eso tenían la posibilidad de “improvisar” sobre un esquema de representación que contaba con un repertorio de gestos y frases ya acreditados (TRAPANESE, 2017). Ella argumenta:

La habilidad consistía, por tanto, como en la lucha libre mexicana, en saber insertar este repertorio en el momento adecuado, a través de un difícil ejercicio de coordinación y escucha con los demás actores. Dentro del complejo entramado de la *commedia italiana*, cabe destacar dos elementos distintivos de sus obras: la perfección de la mímica corporal y la utilización de las máscaras (TRAPANESE, 2017, p.108).

Tanto en la preparación actoral de esta forma teatral como en la de la Lucha Libre, y por ende para el Combate Escénico, la “*rigurosa educación del cuerpo*” es la vía de preparación adecuada para sacar el mayor partido de las cualidades del personaje/persona que evoca la máscara. Por tanto, el estudio y conocimiento de las corporalidades específicas para poder proyectar rasgos generales de carácter tales como, astucia - *Arlequín*, engreimiento – *Il Dottore*, avaricia – *Pantaleón*, etc., era necesario armonizarlos con las gestualidades y su manera de desenvolverse en escena.

A partir de ese esquema tan estructurado de representación teatral, Trapanese (2017), hace las conexiones con la lucha libre y postula que:

De forma similar, los luchadores suben al ring ostentando un cuerpo y, en muchas ocasiones, una máscara que los distinguen y que marcan su repertorio de gestos, acciones, rivalidades con otros personajes (TRAPANESE, 2017, p. 108).

Cabe resaltar un punto de unión igual de interesante entre la comedia del arte y la Lucha Libre. En ambas expresiones escénicas hay personas dedicadas exclusivamente a la fabricación y diseño de las máscaras, a darle forma y rasgos característicos, en ambos ámbitos se les llama *mascareros* y se les reconoce como personas especializadas en su labor.

Está por supuesto el caso de los luchadores que deciden no cubrirse el rostro, o que en algunos casos perdieron la máscara en la disputa de un campeonato o en una rivalidad establecida con otro Luchador donde lo que se pone en juego es el derecho a despojarlo de la máscara y por lo tanto exponer la identidad “real” de quien la portaba.

Aquí no se podría sujetar al Luchador a las mismas apreciaciones de lo que implica un rostro cubierto, pero sí se puede hablar de un enmascaramiento en tanto persona inmersa en un ambiente concreto que se proyecta y desenvuelve acorde a lo que se espera de ella, igual que un enmascarado. Trapanese (2017) asegura que: “La máscara no ahoga la identidad, sino que le ofrece una forma de visibilidad. De hecho, es sabido que “máscara” en griego –de donde la palabra nos viene– quiere decir “persona” (TRAPANESE, 2017, p.109).

Por lo tanto, la máscara es también todo lo que evoca desdoblamiento, transformación, lo que señala una frontera previa a la palabra y un luchador como concepto en sí mismo puede entrar en esta definición.

El ente escénico que sube a un ring de lucha se construye, se planea, se ensaya y se pone a prueba finalmente en una exhibición donde se corrobora directamente con el público si funciona o no su caracterización, la personalidad que proyecta, la relación que establece con los demás luchadores en cuanto a rivalidad o afinidades, y si es el caso, comprobar si la máscara que porta logra causar el efecto deseado de ser atractiva para el público.

Hay máscaras que hacen por completo al personaje, tanto como hay luchadores que no logran hacer “vivir” a la máscara. Hay rostros que no proyectan lo mismo que una máscara o en todo caso no todos los rostros pueden hacer un personaje de la lucha libre.

El entrenamiento.

Es consecuente decir que la lucha libre es una disciplina escénica desde el momento en que requiere de capacidades físicas e interpretativas para que el luchador sostenga un encuentro de lucha apoyado siempre en su destreza para entrelazar histrionismo y evoluciones atléticas.

Igual como lo menciona Trapanese, respecto a la preparación de los actores de la *commedia dell'arte*, el entrenamiento en la lucha libre es lo que sustenta el desempeño de los combatientes y es la base de lo que se desarrolla en la escena; es decir que, sin un cuerpo entrenado en la lucha olímpica – grecorromana, en las acrobacias, las caídas, las proyecciones y todos los movimientos previamente codificados no se puede lograr una presentación exitosa. Dice el entrenador de lucha libre “Tony” Salazar, en el documental *Tres caídas* (CABANA, 2006), producido por *Nostro Films* y Nacho Cabana, al referirse al entrenamiento exhaustivo que llevan los luchadores profesionales: “la madre de todos los deportes es la condición física”.

Esto deja claro que los mejores luchadores son los mejor entrenados en la técnica que utilizan, son personas dedicadas a desarrollar las capacidades expresivas que les faculten para contar las historias que se desarrollan en el ring, a través exclusivamente de su cuerpo, tanto como de sus habilidades de reinterpretar y transformar lo que una pelea puede significar.

No es posible pensar en un Luchador que pretenda avanzar en su carrera sin que se entrene constantemente de forma individual. En el propio gremio se vería muy fácilmente rebasado por los demás por más entusiasmo que demuestre, tanto como podría pasarle a un bailarín o un músico que sólo confié en sus habilidades naturales. Así de exigente es esa actividad y así de serio lo toman los que abrazan esa carrera.

Hay dos maneras generales de clasificar a los luchadores dependiendo de cómo llegaron a formar parte de una función de lucha: están los que se mueven en los circuitos que pertenecen a las grandes empresas de Lucha Libre del país y están los llamados “independientes”.

Los primeros ingresan a la escuela del CMLL, ubicada físicamente dentro de la Arena México, y pasan un promedio de 2 a 4 años para que puedan presentar su examen de habilidades ante la Comisión de box y lucha libre de la Ciudad de México. Después de esto pueden conseguir su licencia de luchador profesional. Los “independientes” se forman en gimnasios donde se ofrece este entrenamiento al público en general y luchan en arenas que no están dentro de este ámbito, hay incluso algunas que a veces son improvisadas en plazas o parques públicos; no obstante, tienen la posibilidad de ser descubiertos por algún promotor y ascender a los grandes circuitos.

En cualquiera de los dos casos, la preparación o escuela que tengan es sólo el inicio de lo que puede ser su trayectoria, o su carrera; tal como pasa con los actores que estudian en alguna institución reconocida o los que se formaron de manera independiente. Hay luchadores y luchadoras hasta con 30 años de carrera que en ningún momento dejaron de lado el entrenamiento físico durante su vida profesional.

El espacio de representación.

El lugar donde se llevan a cabo las presentaciones de Lucha Libre guarda todavía el referente directo de las arenas de lucha grecorromana, es decir que los luchadores desarrollan la contienda al centro de un espacio con el público alrededor; aunque en la actualidad puede ser un encordado, una plaza pública, un hexágono o una jaula; pero fuera de esta característica no se parece a ningún otro deporte; más bien guarda mucha similitud con el espectáculo circense, en cuanto a significado, alcance y lo que puede llamarse una mística propia.

Me apoyo en el trabajo de la investigadora Andrea Ávila, conforme al análisis que hace del espectáculo y lo teatral en su tesis doctoral titulada *Teatralidad, globalidad y tecnología en el siglo XXI* (2012), para *The University of Western Ontario*, Canadá. En el segundo capítulo, Ávila habla de la génesis del circo en la ciudad de Londres, Inglaterra, alrededor del año 1776; y de cómo fue evolucionando de ser una presentación de números ecuestres, adecuándose siempre a las condiciones sociales y económicas del momento, hasta adquirir con el tiempo las características de espectáculo que tiene ahora.

Menciono aquí las similitudes que comparten ambos espectáculos como expresiones escénicas y que me interesa resaltar. La Lucha Libre y el circo fueron creados como eventos pensados desde su inicio para llegar a una cantidad de público muy amplio, comparten la característica de ser formas de entretenimiento ligadas a gente de bajos recursos, con sedes marginales al teatro formal y que poco a poco se fue estableciendo como una manera de entretenimiento válido para estratos sociales más elevados. Ávila (2012) lo dice así:

El circo se creó y evolucionó como una sociedad en sí misma, compuesta por familias que tradicionalmente viajaban juntas durante los meses en que el clima lo permitía, y que pasaban el conocimiento de su arte a sus hijos, a través de los ensayos y presentaciones. Estas últimas se realizaban en espacios públicos en la periferia de las ciudades o poblados en crecimiento (ÁVILA, 2012, p. 66).

Otro elemento de similitud con la Lucha Libre es la colaboración y arraigo de generaciones completas de familias y la noción aceptada de que es posible “heredar” el nombre de algún luchador junto con las cualidades o capacidades del iniciador de la “dinastía” como le llaman en el ambiente; es decir, el primer Luchador que usó determinado nombre y por supuesto que haya llegado a un nivel de reconocimiento importante.

Nombres como: el hijo del Santo, Blue Demon Jr, el hijo del Perro Aguayo, Dr. Wagner Jr, el hijo de Tinieblas, los Villanos (I, II, III, IV y V), Blue Panter Jr, etc., son comunes en los carteles de las funciones y se muestran para dejar claro que hay un abolengo luchístico que respalda a quien lo ostenta. Cuando el nombre del luchador incluye el prefijo “hijo de”, se asume que se trata de un hijo biológico del luchador, cuando el nombre integra el “Jr.”, se asume que el luchador en cuestión no guarda parentesco sanguíneo con el original pero que a base de esfuerzo se ha ganado su reconocimiento, por lo tanto, la autorización de continuar su legado y “usar” su nombre.

Ávila (2012), hace un recuento amplio de la historia del circo y cita a la doctora en letras inglesas Helen Stoddart, de su libro *Rings of Desire: Circus History and Representation* (2000), cuando señala que:

[D]e las artes escénicas el circo es la que llega más lejos al momento de movilizar energías físicas y sensaciones, pues establece como parte del espectáculo la necesidad del peligro o el asombro de la magia” (ÁVILA, 2012, p.66).

En el naciente circo las rutinas con animales amaestrados, de trapeceistas y payasos no variaban mucho año con año; se seguía un esquema que se repetía y mantenía un estándar de espectacularidad para que los asistentes tuvieran la certeza de que lo que fueran a ver cumpliría con las expectativas que el evento prometía. Ávila (2012) llama a esta característica del espectáculo “la continuidad” y lejos de apartar a las posibles audiencias era justamente eso lo que les llamaba la atención, ya que cada vez que se anunciaba el arribo de un circo a alguna ciudad “su llegada era esperada con emoción y la expectativa era encontrarse con lo tradicional” (ÁVILA, 2012, p. 81).

En ambos lugares de representación hay cargas de historia que el público asume previamente, lo que ayuda enormemente a que la experiencia sea compartida desde las gradas. En la Lucha Libre, los dos grandes bandos de “rudos” contra “técnicos” sirven para crear el preámbulo conocido por los asistentes para justificar el choque de lo que representan en el imaginario colectivo, el bien contra el mal, la justicia contra la trampa, los de arriba contra los de abajo, etc.

En el circo el contrario es la imposibilidad que se trasciende, el riesgo latente del error que no llega, la posibilidad y la probabilidad siempre en la balanza. Este factor de ambiente preestablecido hace que los espectadores se asuman como parte de algo que están a punto de corroborar, pero siempre buscan que les sea novedoso.

Nunca se espera que un equilibrista caiga o que un enmascarado sea realmente golpeado hasta quedar inconsciente, pero quienes son testigos del hecho escénico están expectantes de que las cosas no resulten como se esperaba desde el inicio. Ávila (2012) lo menciona así:

El público acude a sentir la admiración de los trapecistas o los que caminan en la cuerda floja arriesgando su vida, pero siempre se espera que, al final, logren terminar su acto y no llegar a un final que sería diferente, pero trágico (ÁVILA, 2012, p. 81).

Señalo entonces uno de los factores que se generan a partir de la sensación de peligro tal como lo plantea Ávila (2012): “El circo es pura emoción” y eso lo comparte completamente con la lucha libre, y claro, con el Combate Escénico, profundizo en eso en el capítulo cuatro de este trabajo.

Todos los números de circo, tanto como todos los encuentros en una función de Lucha Libre, son emotivos; todos van encaminados a la emocionalidad, o sea que buscan ser emocionantes. Ningún encuentro de Lucha Libre, o acto circense, se puede considerar valioso si no cumple con este elemento básico para la representación, ya que esto integra de manera especial al público para hacerlo co-creador de lo que representan los seres que encarnan individualidades que no encajan en la realidad.

En ambos espacios escénicos hay un tipo de idealización de quienes habitan el centro del escenario, ejecutando cosas que sólo pertenecen a ese universo y que fuera de él serían peligrosas, absurdas o banales. El luchador encarna a un personaje que no requiere más historia que la que se puede adivinar por su vestuario, sus gestos, sus actitudes, su manera de pelear, tanto como las evoluciones técnicas que ejecute y una clara plasticidad para que sea dramático su paso por la arena. Ávila (2012), señala este mismo rasgo en la percepción del público respecto a quienes pertenecían a un circo:

El concepto de que el circo es una actividad de “familias” aumentaba en los espectadores la percepción de que estaban ante algo extraordinario que se transmitía de generación en generación y era exclusivo: había que pertenecer al linaje circense para poder desenvolverse ahí, lo que al mismo tiempo que ponía una barrera entre ellos y los espectadores, dejaba a estos últimos “a salvo” de los aspectos negativos de una vida fuera de la norma (ÁVILA, 2012, p. 82).

Esto llevado al ámbito de las arenas de lucha libre llega a tener un carácter casi sacro, donde sólo pueden acceder los seres que se han ganado ese derecho y sobre todo que lo vienen a demostrar desde la entrada misma al espacio. En la crónica que publica la revista México Desconocido (2017) titulada: *La lucha libre, la crónica de un deporte nacional sin igual*; al relatar la entrada de los luchadores casi como ritual y la recepción del público, se menciona esto:

El verdadero éxtasis inicia en la arena – Arena México –, en nosotros mismos al ver surgir de un pasillo humeante una serie de seres fantásticos, de seres humanos que se han transformado en los vestidores en personajes que representan a seres del más allá, a personajes que materializan conceptos humanos, dioses mitológicos, superhéroes, personajes zoomorfos, etc. (México Desconocido, 2017).

Es muy común que desde el imaginario colectivo se le asignen al Luchador cualidades que se justifican a sí mismas sin necesidad de pasar por una lógica realista. Ese ser es especial porque la gente decide que lo sea y espera comprobarlo, por lo tanto, los posibles contactos entre el público y los luchadores tienen una naturaleza diferente a la que tendría el encuentro con un deportista famoso o un artista.

Dice el escritor Alberto Ruy Sánchez, en el ensayo que escribe para la revista Artes de México en línea, titulado *Roland Barthes en la arena Coliseo* (2016), al hablar de lo que puede significar la salida del luchador del cuadrilátero:

Con mucha frecuencia, el ritual del exceso hace que la acción suceda más allá del cuadrilátero encordado. Los luchadores se salen, pero lo suyo no es un salto hacia afuera, es un vuelo de ave o de un dios, un gesto sobre humano. Que ocasionalmente se lanza incluso sobre el público. Se rompen todas las reglas del espacio tiempo supuestamente acordadas. (RUY SÁNCHEZ, 2016).

Tanto como la posible derrota del luchador adquiere otras dimensiones, alejadas del mero choque de habilidades y alcanza una lectura llena de reinterpretaciones.

Pero se convierte en una derrota de dimensiones míticas, mucho más tremenda que una derrota deportiva. Es la derrota de los dioses y de los humanos. No es el resultado de una destreza o de una fuerza física sino de algo más antiguo y profundo. Aquí toda derrota es mítica. Es derrota o victoria de la justicia. No de un deportista hábil o torpe (RUY SÁNCHEZ, 2016).

El espacio de representación de la Lucha Libre va más allá del encordado, abarca la gradería, los pasillos, todos los lugares donde el público puede ser partícipe directo de las agresiones entre enmascarados. Donde sea que haya dos, o más luchadores confrontándose es un espacio legítimo para llevarlo a cabo, nadie lo cuestiona ni lo censura, así de contundente es su presencia y la credibilidad ante los aficionados.

¿Verdad o realidad en escena?

El filósofo francés Roland Barthes, en su libro *Mitologías* (1999), publica el ensayo llamado: *El mundo del catch* (forma simplificada de nombrar *el catch as a catch can*, como lo expliqué en la parte: Breve historia, al inicio de este capítulo), donde aborda diferentes aspectos de este espectáculo a partir del tipo de presentaciones de Lucha Libre, o catch, que eran comunes en Francia, en la década de 1950; siendo este escrito la base para entender en la actualidad esta forma de entretenimiento. Aquí el autor nombra los tópicos conceptuales que predominan

hasta el día de hoy en cuanto a sus formas estéticas y las razones de la aceptación que desde aquella época tenía con el público.

Una de las reflexiones más importantes que hace Barthes, es la referente a la falta de “realidad” en los encuentros, argumento del que se valen muchos detractores actuales para tratar de demeritar al espectáculo junto con los luchadores y, de paso, al público que se deja engañar por “peleas falsas”.

El argumento del filósofo es contundente cuando le habla a este tipo de críticos que existían dese ese entonces:

Aquellas personas se indignan porque el catch es un deporte falseado (cosa que, por otra parte, debería liberarlo de su ignominia). Al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo que importa no es lo que cree, sino lo que ve (BARTHES, 1999, p. 8).

No es entonces lo “real” lo que se comprueba, sino lo verídico hablando del espectáculo. Lo mismo se espera del duelo entre Hamlet y Laertes en la escena final de la *Tragedia del príncipe Hamlet*, de William Shakespeare; el público espera presenciar la representación verídica de un duelo a muerte, nunca atestiguar el daño real a un actor.

A partir de ese planteamiento, Barthes (1999), habla del Luchador como un ser independiente a las exigencias de la competitividad deportiva, que sí imperan en el box, por ejemplo; y lo expone como un transmisor de imágenes, ya que “La función del luchador de catch no consiste en ganar, sino en realizar exactamente los gestos que se esperan de él” (BARTHES, 1999, p. 8), Retomando el ejemplo de los actores en la escena de Hamlet, la pretensión sería la misma, siendo este el elemento que vuelve a la Lucha Libre completamente auténtica ya que “Lo que el público reclama es la imagen de la pasión, no la pasión misma. Nadie le pide al catch más verdad que al teatro” (BARTHES, 1999, p.10).

Claro que hablo de una veracidad adecuada al entorno mismo de la lucha, donde los gestos son llevados “hasta el paroxismo de su significación”, y es ahí donde las acciones de los luchadores llegan a traspasar el mero significado y se

vuelven reales; o, dicho de otro modo, en pro de significar de la manera más verídica “una imagen tan exterior de la tortura”, llega a suceder lo que no está planeado y ocurren lesiones reales graves en los luchadores e incluso la muerte.

Es al perseguir el objetivo de extrapolar el efecto del posible daño, causado o recibido, donde se pierden los límites de lo que se hace en favor de la efectividad del encuentro. Al momento de “dramatizar” el desarrollo de la pelea, las acciones pueden llegar a ser menos controladas en cuanto a nivel de riesgo. Considerada como deporte de contacto la Lucha Libre implica siempre la posibilidad de un accidente. Las lesiones son reales porque los contactos son proporcionales al esfuerzo y el riesgo que deciden correr. Eso no es mentira ni simulado. Barthes (1999), explica ese espíritu así:

En el catch, nada existe si no es totalmente, no hay ningún símbolo, ninguna alusión, todo se ofrece exhaustivamente; sin dejar nada en la sombra, el gesto elimina todos los sentidos parásitos y presenta ceremonialmente al público una significación pura y plena, redonda, a la manera de una naturaleza (BARTHES, 1999, p. 14).

Volviendo a la figura del Luchador, el filósofo asegura que no hay forma de que decepcione al público, independientemente de que le sea afín o le genere antipatía, ya que finalmente realizará hasta el final lo que se espera de él. Pensando en esto yo lo equiparo con la realidad del actor desde un entorno más humano.

Conforme fui avanzando en esta investigación me di cuenta de un punto trascendental donde puedo equiparar aún más a la Lucha Libre con el Combate Escénico: en las circunstancias que rodean al Luchador y al actor o a la actriz fuera del escenario/arena. En sus realidades paralelas, en sus carencias compartidas, en su búsqueda de realización a través de demostrar frente al público que son lo que está buscado, en el profundo respeto al hecho escénico de enfrentarse cuerpo a cuerpo con un compañero aunque en la historia les toque representar personajes antagónicos, saben que en la ejecución del combate dependen completamente uno del otro, que no se pueden defraudar en cuanto el nivel de confianza, y si así lo hacen los resultados pueden ser profundamente lamentables.

Como principiantes, el luchador y el actor comparten la idea romántica de que a través del esfuerzo físico, de la dedicación que se ve reflejada en su rendimiento escénico, se abrirán camino al reconocimiento y a lo que le pueden llamar éxito. El luchador y el actor buscan ser reconocidos por una audiencia que les dará la aprobación o le restará credibilidad. Ambos están buscando un lugar en el medio, necesitan que los vean los promotores y les den una oportunidad para poder entrar a las grandes empresas.

Las giras, los horarios de ensayos y entrenamiento, las funciones caneladas, el equipo de trabajo que se convierte finalmente en una compañía. Igual que en el teatro, los nombres que aparecen anunciados para las funciones de Lucha Libre se integran de manera muy similar: hay luchadores famosos que aseguran una sala llena y hay otros no tan conocidos que sirven de soporte o a veces de relleno, que ayudaran a darle variedad a la presentación completa. Es completamente común que deban tener un trabajo “formal” o un negocio para tener ingresos si es que no son las estrellas, y aun a veces cuando sí lo son.

Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (combate sin armas).

La Lucha Libre mexicana no es Combate Escénico, porque no comparte los principios que fundamentan la materia que está diseñada específicamente para actores; pero sí es una metodología de interpretación que se basa en el combate para narrar conflictos. La Lucha Libre es entonces una forma de escenificación de la violencia para contar historias a partir la crudeza de un combate.

Desde los elementos técnicos hasta los interpretativos, el luchador necesita llegar a un nivel de conocimiento y por lo tanto de dominio de su aparato interpretativo, es decir su cuerpo, tanto como de un elevado sentido de comunicación con los otros luchadores que comparten el espacio de representación. Igual como lo tiene que hacer un actor/actriz al lado de otro que está desarrollando una secuencia de Combate Escénico. En la Lucha Libre y en el Combate Escénico, se necesita rigurosamente de un elevado grado de confianza en el compañero,

aunque en ese instante su rol sea de contrarios o, dicho de otro modo, que esté representando al antagonico del héroe.

Llegado a este punto, sostengo que el Combate Escénico puede aportar elementos importantes para la comprensión de la Lucha Libre como una expresión escénica válida para el desarrollo de las peleas en escena; tanto como la Lucha Libre le puede aportar un sentido de profundidad y compromiso a los actores que creen que llevar a escena una secuencia de pelea significa “simplemente” aprenderse una coreografía. Es claro que no surgen del mismo ámbito ni se emplean de la misma forma ya que finalmente el estilo de pelea donde se podría dar este diálogo es el que se refiere específicamente al combate sin armas y, como ya lo he expuesto antes, las áreas y técnicas de pelea donde interviene el Combate Escénico son mucho más amplias.

CAPÍTULO 4

De la palabra a la espada y de la espada a la palabra.

*I have no words,
My voice is in my sword...
(Macduff. Macbeth. Esc, VII, Act V.
William Shakespeare).*

Al momento de evaluar una escena que incluya el Combate Escénico como parte de la ficción, hay dos grandes aspectos a considerar de igual importancia para tener una idea clara de la pertinencia de esta disciplina. Se debe analizar la precisa aplicación de la técnica en la pelea, tanto como se debe observar la aportación dentro de la historia que se está contando.

Es completamente necesario, y deseable, que la coreografía de combate que se incluye en una ficción se construya desde un principio de manera mecánica a partir de secuencias bien estructuradas. Lo que interesa es que al momento de llegar a la representación el espectador no debe notar la diferencia entre coreografía y actuación. La exigencia de trabajo es esa, pero por supuesto que hay muchas variables que se deben tomar en cuenta para llegar a ese punto.

Una cosa es llevar a cabo de manera correcta una coreografía de combate, donde todos los elementos de seguridad, los principios y la legibilidad corporal deben estar evidentemente puestos o ejecutados en el cuerpo del actor o la actriz y otra cosa es que se pueda leer una situación viva, donde los personajes están involucrados en algo que los abraza, donde se pueda entender que se están jugando la vida.

Esta doble comprensión del Combate Escénico, lo técnico y lo interpretativo, sólo se debe contemplar en las primeras aproximaciones que se tengan a las secuencias de combate o como una forma pedagógica en la enseñanza, ya que el objetivo final de conocer a fondo esta disciplina física es que el actor-combatiente comprenda y experimente la conexión que existe entre el hacer y pensar en una misa escala temporal.

El Combate Escénico se sustenta en el desarrollo impecable de un sistema corporal y se proyecta a través de la capacidad evocativa del combatiente, es un camino de ida y de regreso. La técnica y la imaginación son factores que sustentan el hecho de proyectar un accionar límite que requiere al mismo tiempo dominio corporal y destreza actoral.

Es a lo que yo le llamo ir de la palabra a la espada y de la espada a la palabra.

Por lo tanto, este apartado no se centra solamente en destacar la importancia del necesario dominio técnico de la materia, ya que no acabaría de ser suficiente para que se vincule de forma efectiva a cualquier otra área de enseñanza/aprendizaje en el proceso creativo de un alumno o de un actor profesional, sino en señalar el amplio campo de pensamiento que propone el Combate Escénico, donde el actor requiere desarrollar conocimientos y habilidades específicas al momento de seguir esta disciplina.

Para lograr eso es necesario examinar de manera más profunda los alcances intelectuales, emocionales, incluso sociales de lo que implica comprometerse de lleno con la representación de una pelea. En otras palabras, lo que significa actuar combatiendo.

Entonces se vuelve necesaria la reflexión previa a la ejecución de una pelea, alejada ya de la idea parcial de que la materia sólo se trata de hacer coreografías. Lo que es necesario saber es de dónde parten los impulsos físicos para llevarlos a la acción concreta de ejercer violencia en la escena y que, en algunos casos, se traducen en el manejo de las armas o el uso del cuerpo para causar daño, aunado a las relaciones con el entorno, en cómo las vive y las transmite un actor-combatiente.

Ejecutar un combate en una escena, ya sea en teatro o filmada, debe encontrar su origen siempre en las motivaciones actorales, que son las mismas que deben llevar al actor a la ejecución de la pelea. A esta manera de entender la aplicación de la materia es a lo que me refiero cuando llamo a la metodología: ***De la palabra a la espada.***

Como esto explicaría sólo una primera mitad de lo que representa utilizar este procedimiento de trabajo dentro de la actuación, faltaría analizar la contraparte sin la cual no podría hacerse efectivo el proceso creativo que se genera al momento de hacer una pelea en escena y que además genera un aprendizaje constante en el ejecutante.

Lo expondré de esta manera, cuando se comprende que las motivaciones correctas nutren al Combate Escénico, es necesario estudiar cómo es que el Combate Escénico nutre igualmente los estímulos que justifican el hecho de la confrontación. Para aclarar eso hago la reflexión del camino de regreso. Este entendimiento de la retroalimentación que existe desde el Combate Escénico hacia lo actoral es a lo que yo he llamado: ***de la espada a la palabra***.

Esta es mi manera de nombrar la correspondencia entre la técnica de Combate Escénico y la relación directa que he encontrado con la actuación. Lo diré más simple: *De la palabra a la espada* es la técnica, *de la espada a la palabra* es la interpretación.

Lo que quiero exponer, sin alejarme del principio ni el tema de mi investigación, es que al designar a este método de trabajo: *De la palabra la espada y de la espada de la palabra*, es tanto como nombrarlo *De la actuación al combate y del combate a la actuación*, como un proceso reflexivo que se comprueba en la acción. Estoy proponiendo que se entienda, o que se sustituya, la palabra “**espada**” por “combate” y, obvio, “**palabra**” por “actuar”.

Aclarado este concepto puntualizo nuevamente que esta dicotomía en la explicación de la disciplina la veo necesaria como sistema de trabajo, logrando que sea accesible su asimilación y aplicación para luego concretarla en una única forma de estar en escena: actuando. Como lo explico más adelante no debe separarse la noción de accionar con la de procesar el pensamiento al momento de interpretar una secuencia de combate.

Son las conclusiones a las que he llegado luego de reflexionar sobre los conceptos de lo que enseño, con el fin de despejar la constante duda sobre la

utilidad de esta materia en la actualidad, resaltando sus alcances más allá de una lectura instantánea y que no está alejada de la vida académica ni de la escénica.

De la palabra a la espada.

Conflicto no es sinónimo de combate, combate sí es sinónimo de conflicto.

Un conflicto entre personas es por definición una oposición de intenciones, de voluntades y es suficiente para provocar acciones que deriven en una agresión. Socialmente no acaba de ser bien visto y busca evitarse o solucionarse de forma sencilla, incluso pacífica. El sociólogo, Norbert Elias, escribe el *Ensayo sobre el deporte y la violencia* (2014), y define así las tensiones y como se toman en la sociedad:

Según los cánones tradicionales que dominan nuestra manera de pensar y de sentir, las tensiones como fenómenos sociales suelen ser consideradas algo que va contra las normas -como algo anormal, peligroso e indeseable (ELIAS, 2014, p. 222).

De manera adicional, dentro de la ficción un conflicto alcanza otra naturaleza y no es que adquiera un significado distinto, sino que es algo que incluso se busca ya que su existencia detona situaciones que aportan mucho a la acción actoral y sobre todo al Combate Escénico.

Es lo que en diversas ocasiones da forma y fundamento a las escenas que componen una obra dramática. A partir del carácter de los personajes y su manera de accionar, el conflicto se vuelve parte de la historia. Pavis (1998), lo define así:

El conflicto dramático es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación. En la teoría clásica del teatro dramático, el teatro tiene como objeto presentar acciones humanas, seguir la evolución de una crisis, el surgimiento y resolución de conflictos. [...] Sin embargo, sólo se justifica en una dramaturgia de acción. Otras formas u otros teatros (asiáticos) no se caracterizan por la presencia del conflicto y de la acción (PAVIS, 1998, p. 90).

Entonces ejecutar una pelea en escena tendría que ser el resultado consecuente de vivir una situación de oposición a un nivel importante, desde las

motivaciones hasta el hecho mismo de tomar la decisión de agredir a otro ser humano.

Hablando de Combate Escénico, es importante que este se entienda como la ruta de salida que lleva al actor a darle continuidad a los conflictos que se generan durante una escena, no como la forma física de comenzar a comunicar violencia, este tipo de información se debe transmitir desde diferentes puntos dentro del drama. Es trascendental que la confrontación de las intenciones esté presente antes, durante, y en ocasiones, aun después de terminar la pelea si es que el planteamiento de la historia no señala que sea el final del conflicto.

Mostrar una pelea dentro de la actuación sin ningún conflicto la dejaría como una mera exposición de fuerza o de habilidades físicas, algo completamente fuera de contexto y pretencioso que rayaría en lo frívolo. Sería tanto como ver a un personaje soltar golpes al aire de manera arbitraria en un espectáculo sin que se entienda del todo la necesidad de que el público vea una exposición así. Una escenificación de este tipo no se le podría considerar Combate Escénico, ya que siempre es necesario que el espectador perciba en la secuencia de pelea la intención de vencer, de imponerse y de proyectarla desde lo actoral.

Señalo esto sin demeritar ninguna otra disciplina física donde haya contacto entre cuerpos de manera violenta que se use en alguna escena y que el fin sea la demostración misma de una técnica, como ya lo he hablado en capítulos anteriores. Lo que compete al Combate Escénico va siempre ligado a lo actoral.

Pensándolo desde la actuación entonces se puede asegurar que dentro del drama sí puede haber un conflicto sin combate, pero no puede haber un combate sin conflicto.

Actuar y combatir en escena son lo mismo.

Partiendo de que el conflicto es la unidad del drama, entonces combatir en escena no es, o no debe ser, distinto a decir algún parlamento que sustente la confrontación entre personajes ya que es una extensión lógica de la línea de pensamiento de quien lo actúa. El proceso mental del actor durante la ejecución de

los movimientos que integran el combate no difiere en nada de lo que puede estar pensando cuando dice un diálogo lleno de significado o de metáforas. El nivel de atención, la comunicación abierta con el compañero de pelea y la capacidad de abstracción para interpretar no deben pasar a segundo plano durante el combate, al contrario, es importante que estén presentes de manera exponencial. Expresado en la manera elemental de entender una escena, el conflicto es el antecedente y el combate es la forma de resolverlo.

Siguiendo con la definición de conflicto que da Pavis (1998), es notorio lo que apunta respecto a la resultante de este dentro del drama, que independientemente de su naturaleza y una vez planteado en la historia es claro que pueda devenir en algún tipo de combate. Él lo dice así:

Hay conflicto cuando a un sujeto (cualquiera que sea su naturaleza exacta) que persigue cierto objeto (amor, ideal), se le opone en su empresa otro sujeto (un personaje, un obstáculo psicológico o moral). Esta oposición se traduce entonces en un combate individual o "filosófico". Su resultado será cómico y conciliatorio, o trágico cuando ninguna de las partes presentes puede ceder sin desacreditarse (PAVIS, 1998, p. 91).

Aquí, Pavis, señala un punto que me parece de vital importancia cuando menciona las diferentes formas de darle salida a un conflicto y refiere que su resolución puede ir en más de una dirección, o sea que siempre existe la opción que el desenlace se presente de forma cómica, filosófica, trágica, etc., y siguiendo la idea que el Combate Escénico se emplea como medio de resolución de los conflictos en escena, es perfectamente posible que pueda tomar cualquiera de estos tonos.

Una secuencia de pelea en escena puede ser completamente cómica, por ejemplo, sin entrar en el terreno del clown ni que se convierta en la "caricatura" de un pleito.

Independientemente del tipo de escenificación que se esté realizando, los personajes siempre deberán responder al nivel de importancia que tiene la confrontación para ellos, lo que resultará cómico es el entorno o las circunstancias que los rodean, no la intención de hacer una pelea fingida. Dicho de otra manera,

para los actores-combatientes que interpretan una pelea dentro de una comedia, el nivel de compromiso y ejecución debe ser igual de exigente que el que tendrían haciendo un combate en una obra “seria” o de época. Para la audiencia la situación puede estar resultando hilarante, pero para los personajes se trata de algo de vida o muerte. Lo mismo aplicaría para un contexto más abstracto o metafórico, no sólo para contar el final de una historia funesta.

En gran parte es a esto a lo que me refiero cuando hablo de la utilidad de la materia en las teatralidades que no responden a escenificaciones de obras clásicas o incluso filmaciones que se restringen a un tono realista de actuación, aunque el concepto es más amplio y hablaré de ello más adelante.

Dice el director de teatro Eugenio Barba en el libro *El training del actor* (2010): “Si existe un aprendizaje o training físico, debe existir un aprendizaje o training mental que trabaje en el puente que une la orilla física y la orilla mental del proceso creativo” (BARBA, 2008, como se citó en PICON-VALLIN 2010, p. 40). Es en el “puente” del que habla Barba, donde el Combate Escénico aporta información valiosa para el actor o, dicho de otra forma, el combate es el puente donde se articula la aplicación concreta de ese tipo de *training*.

A partir de la idea que señala este investigador teatral se refuerza aún más la noción de que un combate en escena tiene los mismos elementos que cualquier escena con diálogos hablados, por lo tanto, el análisis o la manera de abordarlo debe ser igual de riguroso en términos prácticos, tanto como si fuera un análisis teórico, para llegar a los mismos objetivos de claridad, intención y veracidad que exigen las escenas donde la palabra impera. Quien presencia una pelea diseñada a partir del Combate Escénico como metodología para llevarla a escena deberá tener la sensación de que en verdad puede estar pasando un evento peligroso, exactamente igual que como pasa con una escena donde los personajes se declaran amor u odio: quien los ve tendría que llevarse la impresión de ser testigo de algo que en verdad está pasando.

Dice la directora y coreógrafa, Vanessa Ewan en el libro *Actor Movement, expression of the physical being* (EWAN & GREEN, 2014):

Una coreografía de pelea es un diálogo físico que requiere el mismo trabajo actoral que un diálogo verbal; antecedentes, segmentos de acción, intención, objetivo de cada segmento, etc. Diseñar las acciones como una serie de momentos (puntos de llegada) también debe considerarse. (EWAN, 2014, p. 257)¹⁴.

Siguiendo el análisis que esta artista propone a las coreografías de combate es necesario que el actor dedique el mismo empeño que le dedica a cualquier otra tarea a desarrollar en el escenario para analizarla, diseñarla y ejecutarla. No se puede asumir en ningún momento que es una actividad periférica de la escena o que se puede tratar de improvisar el combate para resolver de manera simple, e irresponsable, una acción escénica de esta índole.

Con esto se deriva claramente que la confrontación física se debe entender como resultado de una necesidad que surge de las situaciones actorales, no como una opción de despliegues atléticos, ya que aunado a la ejecución de las situaciones de agresión se requiere hacer uso de los mismos procesos mentales que pide la actuación.

Haciendo una comparación sencilla y retomando el ejemplo de Ewan, si pensamos en una secuencia de pelea como un texto que el actor debe estudiar para memorizar, entonces cada movimiento o golpe correspondería a una frase o una palabra que tendrá que ser expresada de manera clara, se tendrán que buscar pausas y las debidas intenciones al momento de mostrarse en escena para que la historia que se está contando no pierda fluidez por la inserción una pelea impuesta.

Es en el instante en que los personajes se confrontan, cuando se agota lo que se pueden decir y no hay otra manera de expresarlo, que el espectador verá lógico que comienzan a agredirse físicamente, para seguir con el diálogo, pero esta vez a golpes o con armas, por ende, para seguir la trama una historia.

Meron Langsner, director de combate y actor-combatiente certificado por parte de la Society of American Fight Directors (SAFD), propone el término:

¹⁴ Fight choreography is a physical dialogue which requires the same acting homework as a verbal dialogue: backstory, acting beats, intentions, objectives of each beat, and so on. Story boarding the actions as a series of stills might also be considered. **Traducción del autor.**

Combaturgia (Fightaturgy), en el ensayo publicado en la revista digital *Backstage*, con el título *Fightaturgy, towards a dramaturgy of stage violence* (2013); como una manera de enunciar todas las similitudes que encierra el ejercicio del combate en escena con el desarrollo narrativo que lleva implícito, resaltando la importancia de que una pelea en escena esté bien ejecutada. Él lo menciona así:

La Combaturgia es importante. Porque son los momentos de violencia en escena los que están entre las expresiones más directas en cuanto a conflicto y objetivos, además de que, si están bien realizados y motivados dramáticamente, estos son momentos donde el público estará al filo del asiento. Esto aplica tanto para una bofetada como un duelo a muerte¹⁵. (LANGSNER, 2013).

Este término acuñado por Langser, y tan específico para el Combate Escénico, propone que los efectos que tiene una confrontación van más allá de la pelea misma. Esto necesariamente involucra, como en la dramaturgia escrita, a todos los que se ven afectados en su historia por un hecho de la magnitud que debe tener un acto realizado por seres humanos llevados al límite.

Propone igualmente que el diseño de una pelea responde a cosas más específicas que la sola encadenación de golpes o movimientos que podrían resultar interesantes de ver, en una concepción sólo encaminada a lo espectacular, sino que obedece a las relaciones con los demás personajes, a las circunstancias que imperan en ese momento crítico, en el entorno, donde podrían influir cosas tan específicas como el clima en el que va a suceder la pelea, la fuerza física del personaje, etc., ninguno de esos factores están separados del combate. Suceden al mismo tiempo que el choque de espadas o el intercambio de golpes y eso es parte sustancial de la dramaturgia del combate.

Los alcances de esto dentro de la ficción hacen conexiones que será interesante descubrir. Como en la vida real, una confrontación entre personas llega a tener ramificaciones que a veces no se pueden medir.

¹⁵ Fightaturgy matters. Because it's the moments of violence on stage that are among the most direct expressions of conflict and objective, and because if they're done well and are dramatically motivated, these are moments that you know the audience is leaning forward in their seats. This goes as much for a slap as it does for a duel to the death. **Traducción del autor.**

La Combaturgia va más allá del movimiento concreto de la coreografía. La violencia puede cambiar o reforzar las relaciones entre los personajes, y no necesariamente en los personajes que están en ese momento en escena. [...] Y los instrumentos y rituales de violencia pueden brindar a menudo detalles sobre el contexto cultural e informar las posibilidades para representarlos (LANGSNER, 2013).

En el capítulo uno de este trabajo expliqué cómo es que los principios de esta técnica, *contacto visual*, *balance* e *intención*, se vinculan de forma estrecha a lo actoral y aunque no menciono esos enlaces directamente en este apartado, los hago notar ahora para dejar más claro que la comprensión de los principios es la puerta de entrada para transitar por esta metodología desde la acción y para la actuación.

Hablar en escena es lo mismo que dar un golpe con la espada y viceversa, así lo deberá entender un actor. Sólo los golpes necesarios, sólo las palabras adecuadas.

De la espada a la palabra

Los conocimientos que aporta el Combate Escénico

Como ya lo dije anteriormente, el tipo de conocimiento que se genera a través del Combate Escénico no solo refuerza la ejecución segura de las técnicas de movimiento, sino que al mismo tiempo refuerza las ideas interpretativas en el actor-combatiente, de forma que no se separa del proceso mental que vive al actuar.

En el complejo ejercicio actoral de la representación de un combate, el actor necesariamente lleva un proceso de creación paralelo a la fortaleza física o la cantidad de habilidades que esté desarrollando a partir de seguir esta disciplina.

Está utilizando todo el tiempo su imaginación, accede a la fantasía de proyectar lo que está haciendo en un entorno y escenario distinto al que, por ejemplo, viviría un deportista en una competición real o en un torneo. Las razones para llegar a empuñar un arma no están en el choque de espadas ni en la confrontación cuerpo a cuerpo, sino en la unión cuerpo/mente del ejecutante.

La investigadora y artista, Helena Bastos, en su libro *Cuerpo sin voluntad* (2017), habla ampliamente del *vínculo entre hacer y pensar*, cuando señala que: “A pesar de comprender que no hay separación del cuerpo y mente, me interesa la discusión sobre cómo el cerebro humano en relación con un movimiento genera conocimiento” (BASTOS, 2017, p. 27).

En el primer ensayo de su libro, titulado *Bordados de y en el cuerpo: moveres de un artesano*; la autora aborda la compleja conexión entre la acción de bordar letras en un enorme lienzo blanco y los mapeos mentales que se crean en quien lo ejecuta, es decir, los conocimientos que se generan en el cuerpo a partir de este accionar (BASTOS, 2017). Ejemplifica este proceso a partir de una acción performativa utilizada como una forma de apoyo y denuncia por el asesinato de dos activistas, junto con otras tres mujeres, acontecido en la Ciudad de México en el año 2015.

Ella relata así su reflexión al “transcribir” bordando letra por letra el contenido íntegro de una carta de denuncia que se colocó en un espacio público para ser leída:

Bordo al producir conocimientos, así como produzco conocimientos al bordar. Constantemente, en el gesto del bordado pongo en cuestión el compartir; las fronteras de mi cuerpo se alteran continuamente por el encuentro con objetos, eventos, además de pensamientos y ajustes de mi proceso de vida (BASTOS, 2017, p. 31).

En este caso la labor de bordar representaba una acción nueva y comprometida que generaba conocimiento, sobre todo por las razones que impulsaron tal acción; un acto de protesta a partir de la violencia que se vive en la sociedad mexicana, asunto que no es menor y que lo conecto directamente con las reflexiones finales de este trabajo. Concluyendo entonces que, una acción que representa un reto abre mapas mentales que se desbordan en nuevas nociones y potencialidades. “Cada vez que la aguja penetra exige un aprendizaje, un foco” (BASTOS, 2017, p. 25).

El tipo de conocimiento que se genera a partir del compromiso y la acción llega al cuerpo de una manera específica y no tiene equivalente. Cuando hablamos

de Combate Escénico el nivel de compromiso y el reto que representa interpretar una situación límite en los personajes puede generar este mismo tipo de descubrimientos en quien lo ejecuta.

Es común que un actor o actriz afirme que algo nuevo entendió de su personaje al acabar de hacer la escena de combate que le haya tocado representar frente al público, que no es otra cosa que la respuesta a los mapeos que se crearon luego de este accionar comprometido.

Para dejar más clara la idea de *mapa mental*, Bastos (2017) lo explica así: “El término ‘mapa’ se aplica a todos esos patrones representativos que nuestra mente experimenta como imágenes. El término ‘imagen’ remite a las visuales como auditivas, viscerales o táctiles” (BASTOS, 2017, p. 28).

Argumento entonces que, al ejecutar una secuencia de pelea diseñada a partir del Combate Escénico, están implicados estos diferentes tipos de imágenes. Las táctiles, cuando se usan armas o los puños y las piernas al ejecutar una secuencia de golpes; las viscerales, al momento de la representación de las motivaciones que tiene el personaje para pelear; las visuales, respondiendo al principio de *contacto visual* para la necesaria comunicación con el compañero de escena y; las auditivas, cuando se dicen diálogos que sustentan el conflicto o los sonidos propios de la proyección de violencia que acompañan la pelea.

En fin, todas las capacidades interpretativas que se generan a partir de la ejecución de un combate en escena.

El Combate Escénico como performance

Ya he dicho que las aplicaciones y alcances de la materia rebasan por mucho la idea utilitaria del ejercicio físico y la aplicación directa a escenas de obras clásicas; hago aquí la señalización respecto al concepto *performance* aplicado al Combate Escénico con la finalidad de acreditar aún más la trascendencia de la materia y que puede alcanzar un espacio en diferentes teatralidades si se entiende el grado nodal de lo que específicamente una secuencia de pelea puede significar, escénicamente hablando.

Es claro que el concepto *performance* es muy amplio y habrá que acotar los rasgos que me interesan resaltar, para eso me apoyo en lo que escribe la investigadora Diana Taylor en la introducción al libro *Estudios avanzados de performance* (2011), en el que se hace una compilación de ensayos que tratan de las diversas maneras de comprender a lo que diferentes artistas le llaman performance.

Performance, como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad. En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español y en portugués, performance tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al “arte del performance” o “arte de acción” (TAYLOR, 2011, p. 7).

Más adelante subraya que el acento del término en las artes escénicas lleva implícito que se trata de un evento dinámico y está planeado para impactar a una audiencia, justamente para diferenciarlo de las posibles transcripciones de la palabra en inglés, ya que podría traducirse al español de igual manera como: desempeño, efectividad, capacidad o rendimiento. Dependiendo del entorno y campo semántico en el que se emplee, la palabra traducida de forma literal se puede usar para describir las características de un aparato, las posibilidades de éxito en una empresa o la cantidad de soluciones que puede ofrecer un sistema digitalizado.

Para acortar el camino de la comprensión de este tipo de expresiones, Taylor (2011), indica que es conveniente emplear las palabras que describen movimiento y exhibición conjuntamente, por ejemplo:

Se elige *ejecución* por su asociación semántica con hacer y con actualización o puesta en acto, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular. La traducción en español de *performance* por actuación resulta también pertinente ya que evoca significados tales como presentación delante de una audiencia o puesta en escena (TAYLOR, 2011, p. 8).

Aunque sigue señalando que el término es mucho más amplio, ya que su aplicación abarca significaciones sociales, políticas, de género, normativas, de protesta (como el acto de bordar del que hice mención anteriormente), que se amoldan a muy diferentes características de espacio y pertinencia. Lo que no es

variable, y en eso hago hincapié, es la naturaleza disruptiva y por lo tanto de confrontación que resulta del evento mismo.

El Combate Escénico responde especialmente a esta última forma de percibir la ejecución de algo que se muestra de manera contundente dentro de la actuación, en sí mismo verifica y hace evidentes rasgos de comportamiento que tienen que ver con asociaciones básicas de ruptura y confrontación.

Las prácticas de *performance* cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo. (TAYLOR, 2011, p. 11).

Sostengo entonces que el Combate Escénico puede ser en sí mismo un *performance*, con las características de lo que el concepto dentro de la representación indica. Es una acción escénica que representa ruptura y que además puede llevar un mensaje claro, proyecta ideas de violencia o confrontación a quien lo esté observando de forma inherente, sobre todo porque es algo que surge y sucede en el cuerpo de quien lo interpreta, tanto como se recibe de forma sensorial en quien observa.

Como ya lo mencioné antes el Combate Escénico no se restringe al choque de espadas, las armas o la coreografía de pelea son una extensión de lo que está sucediendo a nivel físico y mental del actor-combatiente. Esto dice Taylor (2011), a ese respecto:

El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros (TAYLOR, 2011, p. 12).

Las *fuerzas sociales* que se mencionan pueden tener una identificación clara en un combate ya que como elemento igualmente característico de esta expresión escénica está la parte de interpretación del observador mismo, de sus circunstancias y del peso específico que le puede dar a lo que está presenciando.

Formularé un ejemplo muy elemental. Si se presenta una secuencia de pelea con personajes neutros a una audiencia variada y a grupos separados se le dan diferentes contextos de lo que van a presenciar, el resultado sería que esa misma pelea podrá tener lecturas muy distintas sin que sea modificada, en absoluto, la ejecución del combate. Para algunos podrá significar la confrontación del bien contra el mal, para otros puede ser el gobierno contra el pueblo, al pasado contra el futuro, las tradiciones contra las innovaciones, la opresión contra la libertad, etc.

Hay una reflexión que me parece fundamental ante la amplia aplicación del performance como algo definido y sus posibles respuestas. La autora se cuestiona de manera puntual cómo definir lo que adquiere tantas características y por lo tanto es tan grande su campo de acción, tan generoso y ambiguo al mismo tiempo. Esto es:

La forma más productiva de aproximarnos al performance tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o no es el performance? hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos? (TAYLOR, 2011, p. 15).

Ya hablé del conocimiento específico que se adquiere a partir del Combate Escénico y basado en esa idea sostengo que también hay cosas que sólo se pueden comunicar a través de un combate en escena, de un choque de intenciones transmitidas a través de un cuerpo comprometido y proyectando riesgo. En eso se empata directamente con lo que solamente se puede decir a través de un performance.

Con esta reflexión sintetizo entonces que el estudio de la materia puede aportar mucho a las expresiones escénicas que requieran abordar de manera concreta un tipo de confrontación que no encuentre salida satisfactoria por otros medios.

Puedo decir incluso que se puede recurrir a los principios de la materia y al entrenamiento para llegar a la representación abstracta de un combate, es decir, aunque lo presente una sola persona y no se ejecute una secuencia de pelea. Lo

que se llamaría hacer la “convención” de una pelea, señalando claramente que no se trata de hacer mímica ya que es un terreno completamente distinto.

Para hacer creíble una convención de este tipo, es necesario atestiguar cómo es que pasa la pelea en la mente y el cuerpo del actor-combatiente. Debe suceder con el mismo nivel de adrenalina que tendría al momento de ejecutar una pelea con armas en escena enfrente de un compañero. Quiero decir que la convención debe estar llena del mismo compromiso técnico que cualquier ejecución de un combate. Aclaro que eso no se consideraría Combate Escénico, pero la noción de confrontación, choque, proyección de violencia, conflicto, el dominio corporal, la claridad de las intenciones y el proceso creativo para llegar a sustentar el discurso, sin duda se pueden extraer del conocimiento amplio de la materia.

Agregaré además un elemento que está presente durante todo el tiempo que dura la ejecución de una pelea en escena y que desde el punto de vista de quien lo está viviendo acerca aún más la similitud con la ejecución de un performance: el vértigo de saber que existe la posibilidad de que las cosas no salgan exactamente como estaban planeadas.

Cuando hablaba al principio del capítulo de que, más allá de los elementos técnicos e interpretativos, se tienen que considerar muchos factores al momento de la representación de un combate en escena, el elemento vivo de la actuación tiene un peso muy importante.

El sustento técnico de la materia está diseñado para reducir al mínimo la posibilidad de un percance, si se siguen los pasos mecánicos y se tienen asimilados los principios no debe haber ningún sobresalto o preocupación por lo que pueda suceder. En mi experiencia así ha sido, por eso confío completamente en la aplicación de los fundamentos.

No obstante, la experiencia igualmente me dice que es ingenuo y poco profesional dar las cosas por sentado, descuidando los aspectos fundamentales que dicta la disciplina y dejándole a la repetición mecánica la responsabilidad de que las cosas funcionen igual que funcionaron en los ensayos o en las primeras funciones

a público. No hay manera de asegurar al cien por ciento que no habrá ninguna variable al momento de entrar a escena, o en el instante que se comienza una grabación; que las luces van a funcionar como siempre, que el piso no estará resbaloso, que la escenografía estará bien colocada, que el vestuario no se va a romper, incluso que mi compañero de pelea no llegará con una energía completamente distinta a la de la función anterior o que es la misma de una hora antes de comenzar, cuando se estaba haciendo un repaso de la coreografía.

El conocimiento de la materia ayuda a tener presente que un descuido o un acto imprudente resultaría en un evento desafortunado a grados lamentables, aunque todo se haya ensayado y planeado meticulosamente en los entrenamientos, en el sparring, en los videos, etc. El Combate Escénico es un evento vivo, por eso es emocionante.

Al momento de la tercera llamada hay una excitación sensorial que no puede evitarse, no es medible. Cuando se realiza de manera comprometida y con los procesos actorales adecuados no existe el modo de pasar por alto el vértigo de lo que sucede de manera real en el cuerpo del actor-combatiente, e incluso es mejor no hacerlo, porque es una experiencia real y como momento de vida no hay otra forma de vivirla. Los actores que han tenido la fortuna de representar un combate dentro de alguna obra de teatro pueden asegurar que por más funciones que hayan dado, por más conocida que sea la secuencia para realizar, nunca dejaron de estar nerviosos antes de entrar a la escena de pelea.

Si algún actor puede permanecer realmente impávido ante ese momento, el instante previo de interpretar una secuencia de combate, yo replantearía el nivel de compenetración que tiene ese ejecutante con la escena, con su personaje, con la obra misma.

Mis reflexiones a partir de la vivencia del Combate Escénico.

Con los planteamientos anteriores he hecho la recapitulación de la significación de este trabajo. Ahora mencionaré algunos conceptos importantes a

los que he llegado a partir de mi práctica como docente y coreógrafo, que se derivan de la misma concepción de llamar a la comprensión de la materia *De la palabra a la espada y de la espada a la palabra*.

Tipos de combate dependiendo su entorno.

A la suma de los elementos que integran cualquier escena que incluya un combate se le debe agregar la comprensión del tipo de pelea que está representando el actor/actriz, por lo tanto, la forma en que lo va a resolver.

Cabe mencionar que cualquier entrenamiento previo al entrenamiento en Combate Escénico permea y direcciona cualquier impulso que caiga en esta área, es decir, que un boxeador siempre abordará en escena las situaciones de pelea como si fuera un encuentro de box, un artista marcial tendrá su punto de partida en movimientos que representen o sean característicos de la disciplina que domina, tanto como cualquier persona que no tenga esta información lo hará desde el entendido que tenga de su propia historia o incluso de su desconocimiento de lo que es una situación de peligro con referencias a ser representados.

El actor debe saber hacer la diferencia entre un estilo de pelea y otro, incluso si es que el personaje a interpretar no sabe pelear y de pronto se ve envuelto en un pleito que tiene que enfrentar de forma lineal.

El concepto de “pelea lineal” que propongo es la ejecución de una secuencia de combate con un planteamiento claro del conflicto, confrontación de motivos que expongan las razones de los contendientes a llevar a cabo la pelea, inicio y desarrollo del combate con las variables necesarias para hacerlo interesante, luego de una duración promedio donde se puedan descubrir o intuir las habilidades de cada contendiente, llegar a una resolución contundente para que el espectador tenga claro que ese es el final del enfrentamiento. Este tipo de planteamiento lineal es el que más se utiliza en las peleas filmadas, en el cine y TV.

Hay combates no-lineales, por supuesto; aunque estos siempre están subordinados al entendimiento de un entorno general que implicaría la justificación de un combate, una guerra, una historia de venganza, un ambiente de mucha

tensión, etc.; un ejemplo de este tipo de planteamiento está en la obra de William Shakespeare (1969) Enrique IV: primera parte, acto V, escena IV.

Los hay abstractos, los que se representan de forma aleatoria, casi espontánea, y no requieren más contexto que la muestra de la violencia misma; estos combates se usan para reforzar un tipo de discurso en sí mismo violento que se vale de la exhibición de la agresividad para hablar de los temas que pueden relacionarse directa o indirectamente a un conflicto humano.

La percepción del actor-combatiente al momento de ejecutar una pelea en escena.

Al momento de ejecutar una pelea hay diversas sensaciones que se hacen presentes simultáneamente en el ejecutante y que pueden intervenir en el resultado final de lo que se observa. Identifico por lo menos cuatro importantes: (1) la sensación de seguridad, (2) la sensación de riesgo, (3) la sensación de hacerlo bien o mal, y (4) la sensación de estar actuando o tener en la mente la idea de representar o ilustrar la pelea.

Hablo de sensaciones porque es el terreno donde más comúnmente un actor-combatiente, se confunde a la hora de hacer una revisión consciente de su desempeño en escena, por decirlo de alguna manera. Como ejemplo está el desconocimiento que puede llegar a tener un actor de su interpretación en cualquier tipo de obra, dramática, trágica, incluso performance, y el resultado final es que el público recibió o percibió cosas completamente distintas a las que el intérprete supuso que se estaban proyectando. Partiendo de que actuar y combatir son lo mismo, es claro que la ejecución de una pelea corra el mismo riesgo de ser percibida de formas contrarias a lo que se proyectó en escena.

Por eso digo que la excesiva preocupación sobre las “sensaciones” tiene que ser acotada para que no haya una equivocada priorización entre un “trabajo sensorial” y una ejecución técnica sostenida.

En ningún sentido sugiero que esté equivocado que el intérprete o actor tenga este tipo de sensaciones, sino que es importante separarlas de lo que el

trabajo físico requiere. Aquí sostengo que es fundamental tener primero el aspecto técnico dominado para poder eliminar las sensaciones parásitas que distraigan la atención del actor o de la actriz. Conseguido eso es completamente posible sumar alguna emotividad a las acciones. Este es el paso previo a la interpretación de un personaje que interviene en una pelea dentro de una ficción.

La influencia del público.

Todo lo anterior respecto a la auto percepción de quien ejecuta un combate en escena tiene que ver en mayor medida con una sobre atención a quien lo está observando. Es completamente común que la reacción del público al momento de presenciar una secuencia de combate se tome como el parámetro de una buena o mala ejecución. Cuando el público está involucrado de manera emocional con lo que ve, es sencillo para quien está en escena suponer que tiene éxito lo que se está representando.

El asunto resulta en un riesgo adicional casi obvio, pero que lamentablemente pasan por alto los que no tienen experiencia escénica o los que aceptan ejecutar una pelea sin conocimientos en Combate Escénico. La falta de atención en el compañero, el no seguimiento de los principios y la sobre actuación arrojan siempre resultados desafortunados, y no sólo en el terreno del Combate Escénico.

Puede ser igual de emocionante hacer una aproximación más sugerida o una aproximación más realista. Es decir, no siempre se debe hacer una pelea espectacular para que el público reaccione de manera emotiva y así conjeturar que se están haciendo bien las cosas.

La necesidad esencial es saber cuál es el objetivo de representar una pelea en escena, es decir, hasta qué punto es prudente replicar la realidad. Prudente o necesario, ya que la idea de representar un combate a veces es posible subsanarla con una convención como ya lo mencioné anteriormente, es decir que se puede representar violencia y agresividad sin que exista una coreografía de por medio.

Lo que es necesario es entender ampliamente la idea de agresión dentro de la ficción y qué es lo que se quiere proyectar. Si dentro de la historia a representar los actores o ejecutantes pueden entender la gravedad de la situación llevada a escena de manera consecuente y existe una forma clara de expresarla escénicamente, de forma que no quede la más mínima duda de lo que se está mostrando, no hay necesidad alguna de que se haga una secuencia de pelea con o sin armas.

El rol del maestro de Combate Escénico.

Quiero hacer una observación que me parece importante respecto al rol que lleva en la formación actoral quien esté al frente de una clase de Combate Escénico, y por lo tanto de un alumno o interprete que accede por primera vez a esta manera de preparación física para la escena.

Hay un factor relevante que suelen dejar de lado algunos directores de escena cuando solicitan que se resuelva de manera pronta o a la ligera las escenas que involucran proyección de violencia, y esto es que se deben considerar muy seriamente las capacidades físicas de quienes ejecutan la pelea. Siempre deben ir de la mano el nivel de ejecución y el nivel de complejidad que puede tener una secuencia de combate, desde una bofetada hasta una secuencia amplia con armas. Lo que no está divorciado de la ejecución de las peleas, sea cual sea su nivel, es la capacidad de abstracción que tenga el actor para representar y accionar de forma segura.

Entonces la integridad física del ejecutante no debe estar subordinada al resultado final de lo que se aprecia en escena, es al revés; lo que se muestre al público será la resultante de las capacidades técnicas más las interpretativas, encausadas por el director de escena; exigirle de más a un actor es un acto irresponsable y antipedagógico.

Es ahí donde la intervención del maestro/coreógrafo de combate toma un papel importante. Debe ser el primero en señalar las posibilidades reales de la pelea a representar, por supuesto cuidar el nivel de ejecución de lo que se presenta y atender mucho en no caer en despropósitos.

Para resultados escénicos más elaborados o “espectaculares” será necesario invertir más tiempo al entrenamiento y dominio de las situaciones actorales que se lleven a cabo.

La presencia del maestro de Combate Escénico no se parece al maestro de acrobacia o de acondicionamiento físico, porque los objetivos que persigue igual son diferentes, debe cuidar otras cosas además del desarrollo corporal del alumno o el ejecutante, cosas que no sólo competen al ámbito del combate y que, de no observarse correctamente, se tornan en elementos de muy alto riesgo.

No sobra señalar que las espadas de entrenamiento o de uso teatral, aunque no tienen filo se siguen usando como armas que en un momento se dirigen realmente hacia el cuerpo del compañero buscando darle verosimilitud al hecho de recrear una pelea en escena. Lo mismo pasa cuando se lleva a cabo una pelea cuerpo a cuerpo, incluso en estos casos es más común que haya algún tipo de contacto que resulte en una lesión, ya que muchos de los movimientos tienen que ver con contacto físico real, con proyecciones e intenciones claras de causar daño dentro de la ficción. De esto hablo en el capítulo 3 de este trabajo cuando señalo el desempeño de los peleadores de Lucha Libre al momento de representar un combate.

Este elemento, que en los conceptos básicos de la materia se nombra como “la realidad primero”, (capítulo 2) es un aspecto que permea casi todo lo que se explora en las clases y en los ensayos profesionales, porque de ahí parten los ejercicios que incluyen la aplicación de los principios de contacto visual, balance e intención.

Justo esos principios le dan al maestro de Combate Escénico el posicionamiento específico que se deslinda de un entrenador deportivo donde su plan sería vigilar sólo el correcto desarrollo de las habilidades físicas, muy importante, pero que en el Combate Escénico se ve como un resultado paralelo, no como un fin en sí mismo. Siendo que está muy cerca de hacer observaciones parecidas a lo actoral cuando se aborda de lleno la “intención”, el cuidado está más

cerca de lo que debe observar un coreógrafo de danza junto con un director de escena al mismo tiempo.

Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (presentación al público).

Además del sustento formativo e interpretativo que lleva implícita la práctica del Combate Escénico, hay un elemento de gran valía que se genera de forma consecuente a través de su práctica. Para hacer Combate Escénico necesitas a un compañero, ni más ni menos.

Es posible que en cierto momento del proceso el actor se entrene por cuenta propia, pero la realidad es que no se puede ejecutar una secuencia de Combate Escénico estando solo. Tanto como no puede haber un solo boxeador, o un solo esgrimista o un único Luchador enmascarado para que suceda la confrontación. Como ya lo mencioné antes, es perfectamente posible que se realicen movimientos y secuencias en escena a partir del entrenamiento de combate, pero eso caería en el terreno de la convención o una interpretación más abstracta.

Otro elemento de suma importancia que se desprende directamente del primero, el actor que participa en la secuencia de Combate Escénico no está ahí para abatir a su compañero, sino para crear juntos, para elaborar una compleja relación de impulsos y proyecciones, para contar una historia en común. Es una actividad escénica que crea comunidad, que forma generaciones, que hace de una acción necesaria una fortaleza básica del teatro.

El Combate Escénico se basa en la correspondencia entre quienes lo practican, en las capacidades actorales y en las relaciones que se generan en la misma ficción; por lo tanto, se deben inscribir en los terrenos del “sí” mágico que plantea Stanislavski. Todo debe ser verídico que no verdadero (capítulo 3). Se necesita una gran generosidad de parte de los actores que deciden entrar a una secuencia de pelea, un nivel elevado de confianza y compromiso para no dañarse entre sí, pero en cambio tener la capacidad de hacerle creer al espectador que están

a punto de hacerlo, incluso que son peligrosas las armas que empuñan y sobre todo que no había otra opción que no fuera la de tener que confrontarse.

El Combate Escénico es la fantasía de la agresión física llevada a la acción, hasta sus últimas consecuencias, al límite de creer que toda transgresión es posible dentro de la ficción. Es el ejercicio mental de hacer sentir peligro, a temer por tu vida y ser una persona completamente desalmada, o completamente valiente. Es atestiguar a un actor en pleno que sabe lo que está haciendo, que por mucho se separa de la noción de culpa o consecuencia que podría acarrear un acto de violencia al nivel de lo que exigen las historias y que es lo que vuelve a este hecho algo liberador para el personaje, atractivo para el actor, emocionante para el público y completamente seguro para la ficción.

CAPÍTULO 5

La Noche de Combate. La evolución de la enseñanza en el CUT hasta llegar a la creación de un espectáculo único.

Lo que buscamos en esta Noche de Combate es que sí se den con todo.

(Entrevista para la novena Noche de Combate. Javier Sixtos (1981-2018))

En marzo de 2020 en la Ciudad de México, por orden gubernamental, se cerraron los teatros y se cancelaron los eventos al público a causa de la cantidad de contagios por COVID 19 que se estaban dando, justo una semana antes del estreno de la decimosegunda Noche de Combate, que en esta ocasión tenía como tema el Mundo Griego, programada para el día 31 de ese mes en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris.

Estábamos en los ensayos finales, con 11 escenas montadas, 55 actores y actrices combatiendo, la publicidad circulando en redes sociales, los anuncios de venta de boletos para el Teatro de la Ciudad... Llevábamos más de cuatro meses de trabajo ininterrumpido como siempre lo habíamos hecho. Por primera vez en la historia del evento se sumaba una escena de una compañía de otro estado de la República, Tlaxcala; además de contar con la participación de un grupo completo del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), colaboración que tampoco se había dado antes en algún evento similar.

Tuvimos que detenernos, bajar las armas por dictamen y esperar a que todo volviera a ser propicio para subirnos al escenario. Casi dos años después, lo seguimos esperando sin perder la esperanza de que volviéramos a convocar a la gente y a los actores. Regresar a que suenen las armas, a que el público vea las posibilidades que ofrece esta disciplina para contar historias. Pero todo inició varios años antes.

Yo comencé a dar clases en el Centro Universitario de Teatro (CUT) en agosto de 2001, exactamente seis meses después de que egresé de la carrera de actuación en la misma escuela. Daniel Martínez, quien había sido mi maestro en el último año de la carrera, me llamó a ser su adjunto en la clase de *esgrima* que él impartía y gracias a su invitación directa pude incorporarme al área docente del CUT. Desde entonces no he dejado de dar clases en mi *alma mater*.

En el 2003, Daniel, me abrió el camino para que yo fuera a estudiar a Londres, Inglaterra, la materia de Stage Combat en la London Academy of Music and Dramatic Art, LAMDA, donde afortunadamente obtuve buenos resultados y a mi regreso al CUT, comenzamos a impartir las técnicas que había aprendido allá. El CUT, adquirió el armamento adecuado para la práctica de espada y daga, junto con el florete, ya que antes no había existido la oportunidad de usar esa combinación de armas. En ese momento, el título de la materia cambió a Esgrima y Combate Escénico.

Aquí una observación. Cuando yo era estudiante en el CUT, lo que sabíamos sobre el uso de espadas para la escena siempre provenía de lo que le llamaban esgrima. Debo decir que en mis investigaciones de aquel entonces no logré encontrar ningún referente previo a que se le nombrara Combate Escénico a alguna materia que abordara el entrenamiento para llevar peleas a la escena. Yo usé ese término traducéndolo directamente de lo que estudié en LAMDA, *stage combat*.

A mi regreso de Londres me vi en la posición de impartir algunos cursos en retribución de los apoyos que recibí para poder costear el viaje. Frente a la necesidad de anunciar las clases y ante el desconocimiento general de lo que se trataba, lo llamé así: Taller de Combate Escénico. Fue necesario especificar que era una disciplina enfocada a lo actoral porque algunos practicantes de esgrima deportiva y esgrima histórica se acercaban para tomar las clases pensando que era una forma de entrenamiento libre, *sparring*, y no era así.

En 2004 hubo la primera visita de los maestros de LAMDA, Jonathan Waller y Kristina Söeborg, a México (véase AGUILAR ZÍNSER, 2004), para impartir un taller a la comunidad teatral, con un muy amplio recibimiento entre los alumnos

convocados y actores profesionales que se interesaron en el entrenamiento. Para ese taller el CUT, como la escuela sede del evento y nosotros como maestros de la materia, organizamos la logística e hicimos la difusión entre los propios alumnos de la escuela y de la UNAM en general. Se adquirieron nuevas armas, espadas de una mano, escudos y mandobles; con esto la escuela llegó a tener la mayor cantidad de equipo para la enseñanza de la materia, ninguna otra institución contaba con la cantidad ni la variedad de armas de entrenamiento como el CUT, y no ha dejado de ser así a partir entonces. Desde ese momento la materia adquirió su nombre definitivo: Combate Escénico.

La primera Noche de Combate.

En el 2008, Daniel Martínez, tuvo la propuesta de hacer la “Noche de Combate”, una colaboración directa entre el Centro Universitario de Teatro (CUT) y nuestra organización, la Escuela Mexicana de Combate Escénico (EMCE), esto pensado como un ejercicio para exponer la técnica de combate para la escena que habíamos enseñado desde los cinco años anteriores y poder mostrar al público los alcances, la importancia y las posibilidades creativas de la materia; convocando principalmente a los alumnos regulares y egresados del CUT, además de algunos otros que hubieran llevado entrenamiento con los maestros de la EMCE en otras instituciones o cursos independientes

El nombre “Noche de Combate” lo tomamos directamente del evento *Fight Night* realizado en LAMDA, que es parte de los exámenes anuales con los alumnos de esa institución (*para una descripción del evento véase SCHAFFER-GOLDMAN, 2019¹⁶*). Durante este evento se muestran escenas donde el combate es parte integral de la historia que se quiere contar, y para las cuales se usan distintos estilos de pelea (*para ejemplo de una escena véase WOODWARD, 2017*). De ahí surgió la idea de replicarlo en el CUT, ya que no sabíamos de nada parecido en cuanto a la utilización de una materia física para llevarla al público fuera del ámbito escolar.

¹⁶ Esta es una referencia del último evento de este tipo en la Academia, ya que por causas de la pandemia se suspendieron las presentaciones, igual como pasó con la Noche de Combate.

La forma que implementamos desde la primera edición de la Noche de Combate estuvo completamente inspirada en ese evento. La propuesta fue muy bien recibida y apoyada desde el inicio por la dirección de CUT.

Para completar el número de escenas que requeríamos para armar una presentación de una hora de duración, fue necesario intentar convencer a algunos alumnos que ya habían presentado sus exámenes finales de la materia para que prepararan una escena. Algunos se negaron a participar por falta de tiempo, no sabían bien de qué se trataba o simplemente no les parecía interesante.

Finalmente logramos reunir 15 escenas de temáticas muy variadas, con todos los estilos de pelea que enseñábamos además de la participación especial de algunos alumnos de escuelas fuera de la UNAM, específicamente de Argos CasAzul y el CEFAT, la escuela de formación actoral de la televisora TV AZTECA. Fue igualmente Daniel Martínez, quien propuso que la primera escena fuera una pelea campal, realizada por los alumnos del tercer año que en ese momento estaban cursando la materia, lo cual se volvió una tradición a lo largo de doce años.

Nuestra primera idea fue hacer la presentación del evento en el foro del CUT, que tiene una capacidad para cerca de 80 personas, porque no estábamos seguros de la capacidad de convocatoria de este tipo de muestra. Era la primera vez que proyectábamos armar algo parecido a un espectáculo con este tipo de escenas. Era sobre todo un experimento para medir la aceptación del público y poder pensar en futuras presentaciones. No teníamos idea de lo que podía pasar.

Fue Mario Espinosa, quien para entonces era ya el director del CUT, quien nos sugirió que hiciéramos la presentación en el teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM, que tiene una capacidad para más de 400 personas. El cambio era diametral y el reto a lograrlo mucho más grande. Con todo y dudas, decidimos llevarlo a cabo ahí.

El día del estreno sólo esperábamos que no se viera muy vacío el teatro, habíamos hecho toda la difusión que pudimos hacer y no teníamos idea de cuantas personas llegarían. El 26 de noviembre de 2008 se abrieron las puertas del Juan

Ruiz de Alarcón y esperamos sentados en las butacas a que se ocuparan unos cien asientos, más o menos. Para nuestra sorpresa llegaron muchas más personas. El teatro se llenó.

Los resultados de esta primera muestra nos sorprendieron y nos rebasaron de forma positiva. Cuando se llenó el teatro Juan Ruiz de Alarcón de un público entusiasta e interesado en lo que les mostraban los actores y actrices que combatían en escena, nos dimos cuenta de que podíamos darle seguimiento a nuestra idea de dar a conocer la técnica, sobre todo convencer a más personas para que participaran en el entrenamiento de esta materia hasta entonces poco conocida. Fue así como se planeó hacerla de nuevo al año siguiente.

El Combate Escénico se fundamentó como una de las disciplinas distintivas del CUT, ya que fue la primera institución de formación actoral profesional donde se impartió la materia como parte integral del currículo escolar, así fue hasta que cambió la estructura de escuela y se volvió una materia opcional, sin dejar de ser una de las más concurridas por los alumnos. A partir de la difusión del evento fue común que se viera el nombre de la materia en otros lados, en otras escuelas y con otros maestros.

Las Noches que siguieron.

Luego de la primera presentación de la Noche de Combate, se decidió que siguiera el mismo formato de participación de los alumnos del tercer año en curso para que siempre formaran parte del espectáculo. Se estableció el evento como parte de su calificación haciendo la obertura (pelea campal) y colaborando como actores en las escenas que requerían apoyo de más personajes. Una vez determinado que la frecuencia del evento fuera anual, la convocatoria y participación de los alumnos egresados para presentar escenas se dio de forma espontánea.

Así fue como desde el CUT se llegó a instituir el evento en colaboración con la EMCE, como productor del evento y en organización logística respectivamente. De las cosas a mencionar de forma importante es que durante las diez primeras

Noches de Combate, no había ninguna temática definida para armar el espectáculo, el único hilo conductor siempre fue el combate dentro de la ficción, con temas y propuestas que por más dispares que parecieran siempre acabaron perteneciendo al mismo universo del uso de la técnica de pelea para contar la historia. En la decimoprimera edición eso cambio, pero lo explico más adelante.

Enlistaré algunos datos de cada una de las subsecuentes Noches de Combate (NdC), como un registro general de los cambios que se fueron dando año con año, entre los más importantes es que Daniel Martínez, se separó de la materia a partir de la segunda emisión y quedé al frente del proyecto desde entonces. Siempre fue posible llevar a cabo esta empresa por el equipo de producción que hizo que las cosas sucedieran. Alicia Lara, además de ser un soporte creativo se encargó de la producción ejecutiva a partir de la Quinta NdC, y antes ya había participado como actriz en las primeras emisiones. Ramón Márquez, fue coreógrafo de combate y parte activa de la organización hasta la novena emisión. Javier Sixtos, participó combatiendo en la Primera NdC y después se incorporó al grupo de maestros y coreógrafos de la EMCE, de forma activa hasta la Séptima NdC. Antonio Peña ha sido coreógrafo y colega en las clases desde la Sexta NdC y hasta la última presentación que tuvimos.

Mencionaré las sedes en las que se presentó y la cantidad de personas involucradas para dar una idea de la proyección que ha alcanzado la materia desde que se comenzó a impartir en el Centro Universitario de Teatro y que no ha dejado de darle soporte desde su inicio¹⁷.

Segunda Noche de Combate (2009). Se volvió a usar el Teatro Juan Ruiz de Alarcón para la presentación, esta vez la asistencia de público fue mucho mayor para la única función que se dio y hay registro que se quedaron fuera de teatro más de 200 personas. Se presentaron 11 escenas, con 40 actores y actrices. Se da por primera ocasión la convivencia y participan alumnos de tres escuelas de actuación

¹⁷ Las referencias en periódicos y videos respecto al evento son a partir de la Segunda Noche de Combate, ya que la primera edición no tuvo la cobertura que hubo en las siguientes.

donde hay una aproximación a la materia, CUT, Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) y de Argos CasAzul (véase GRANADOS & BARRERA, 2009).

Tercera Noche de Combate (2010). Esta fue la primera vez que el evento se presentó fuera de los recintos de la UNAM y contó con dos sedes. El estreno de esta edición fue en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, uno de los espacios teatrales más importantes del país que cuenta con un aforo de más de mil butacas. Se presentaron 13 escenas, con 41 actores y actrices combatiendo. La segunda sede fue el teatro Salvador Novo de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT). A partir de esta vez se comenzaron a hacer audiciones para las escenas que querían participar, antes de esto el programa se armaba por propuestas concretas o por invitación. Participaron alumnos de cinco distintas escuelas de actuación. CUT, ENAT, FFyL, CasAzul y la Escuela Rusa de Actuación (*para ejemplo de una escena véase EMCE, 2010*).

Cuarta Noche de Combate (2011). Se volvió a presentar en el Teatro de la Ciudad y se le sumaba una función en la sala Miguel Covarrubias, del Centro Cultural Universitario, recinto con un aforo de más de 700 butacas. Se presentaron 15 escenas, ahora con 50 actores y actrices participando de cuatro escuelas de actuación. CUT, ENAT, FFyL y CasAzul. A partir de esta presentación se volvió común que algunos participantes regresaran los años subsecuentes a combatir y ser parte de distintas escenas (véase Cultura UNAM, 2011; RAC Estudio, 2011).

Quinta Noche de Combate (2012). El evento regresó a la UNAM para presentarse en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, con dos funciones en días consecutivos. Igualmente se presentó de vuelta en el Teatro Salvador Novo de la ENAT y una participación especial de algunas escenas en el Día Mundial del Teatro de ese año. Esta ocasión se presentaron 14 escenas con la participación de 43 actores y actrices provenientes exclusivamente de las dos escuelas de actuación que siempre aportaron escenas al evento, obviamente el CUT y por afinidad al combate, la ENAT (véase EMCE MX, 2012).

Sexta Noche de Combate (2013). Esta vez sólo hubo una presentación del evento en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, como parte de las actividades del Festival

del Libro y la Rosa, que se lleva a cabo en el Centro Cultural Universitario. La emisión tuvo la particularidad de que se dieron dos funciones el mismo día, una casi enseguida de la otra, lo cual fue agotador para los participantes. No repetimos esa modalidad de dar funciones en ninguna otra ocasión. Se presentaron 11 escenas con la participación de 47 actores y actrices del CUT, la FFyL, y la ENAT. A partir de esta emisión se incorporaron formalmente al equipo de producción, Laura Amézquita, Tamisamy Ayala y Jesús Cruz (véase TERÁN, 2016).

Séptima Noche de Combate (2015). En esta ocasión pasaron dos años entre las ediciones del evento por cuestiones de disponibilidad de espacio en las sedes. El espectáculo regresó de nueva cuenta al Teatro de la Ciudad y al Teatro Salvador Novo de la ENAT e igualmente se presentaron algunas escenas en el Festival del Libro y la Rosa, en los espacios abiertos del Centro Cultural Universitario. Se presentaron 12 escenas con la participación de 45 actores y actrices de seis escuelas de actuación. CUT, ENAT, FF y L, CasAzul, CEFAT y Escuela O. Navarro (véase Me dijo le dijo le dije, 2015; Mex4you, 2015)

Octava Noche de Combate (2016). Se presentó nuevamente en el Teatro de la Ciudad y en el Teatro Salvador Novo, donde se programaron 12 escenas, con 45 actores y actrices, con la afortunada adhesión al evento de la compañía de teatro itinerante La Quinta Teatro, compuesta por ocho músicos/actores que hizo la música en vivo de la mayoría de las escenas y colaboró ampliamente en las siguientes tres emisiones del espectáculo. Participaron alumnos y egresados de seis escuelas de actuación, CUT, CEFAT, ENAT, La casa del Teatro, CasAzul y la FFyL (véase Cartelera de Teatro, 2016).

Novena Noche de Combate (2017). Se presentó nuevamente en el Teatro de la Ciudad y en el Salvador Novo de la ENAT, además de una función especial en el CUT, en el espacio conocido como La Velaria. Se conformó de 12 escenas, con 45 actores y actrices, de seis escuelas de actuación diferentes, CUT, La Cuarta Pared, CEFAT, CasAzul, FFyL y ENAT. Se integró la compañía de teatro Festín Efímero, como un grupo estable que decidió formar parte del evento. Esta fue la edición donde se presentaron más escenas originales, ya que sólo tres del total de

las escenas mostradas fueron tomadas de textos ya existentes, el resto fue dramaturgia y propuestas que se crearon exprofeso para ser estrenadas en la Noche de Combate (véase Cartelera de Teatro, 2017; PAUL, 2017).

Décima Noche de Combate (2018). Se presentó en el Teatro de la Ciudad y el Teatro Salvador Novo. Esta fue la emisión donde hubo más participantes sobre el escenario e instituciones representadas, con 13 escenas, 58 actores y actrices de ocho escuelas de actuación diferentes, CUT, CEFAT, Casa del Teatro, Academia de Arte de Florencia, ENAT, FFyL, CEUVOZ, CasAzul; además de contar nuevamente con La Quinta Teatro, como compañía invitada a hacer la musicalización en vivo. Se suma al equipo creativo, Armando Solares, que ya había participado como actor desde la cuarta emisión del evento (véase México en el arte, 2018a, 2018b; Notimex, 2018; RODRÍGUEZ, 2018).

Decimoprimer Noche de Combate (2019). Fue hasta esta emisión que se le dio un tema unificador al espectáculo, todas las escenas estarían relacionadas a la figura de Shakespeare, a su obra teatral, a las reinterpretaciones de sus textos, a su influencia en otras dramaturgias. Se presentó esta vez en cuatro sedes, tres ya conocidas y por primera vez participando como espectáculo invitado a una universidad privada. Estas fueron, el Teatro de la Ciudad, el Teatro Salvador Novo, la Sala Miguel Covarrubias y el Auditorio Alfredo Harp Helú de la Universidad La Salle. El programa se armó con 11 escenas y 51 actores y actrices de siete escuelas de actuación distintas: CUT, CEFAT, Casa del Teatro, Academia de Artes de Florencia, ENAT, CasAzul, FFyL. Cabe mencionar la participación especial del elenco, casi completo, de actores profesionales de “La obra que sale mal” que decidió presentar una escena original a partir de Otelo (véase CLETO, 2019; Vic Teatro, 2019).

Comentarios para concluir esta parte del entrenamiento (Batalla Campal).

¡La Noche se arma! Esa es la frase que usamos para anunciar que se estaba preparando el evento y a la vez, le dábamos cierta personalidad al espectáculo

mencionando que por una ocasión la Noche usaría armas. Así fue durante más de una década de presentaciones anuales y con un número creciente de participantes.

Esta es otra de las características significativas que hacen de la Noche de Combate algo particular: la cantidad de distintos centros de formación que convergen en ella. Sin que haya sido el propósito inicial, a lo largo de los años resultó ser un verdadero encuentro de escuelas de actuación y a la vez un espacio de experimentación para actores profesionales que se vieron atraídos por la disciplina. Se crearon vínculos artísticos que resultaron en la formación de equipos de trabajo que repitieron su participación en distintas Noches de Combate o incluso en proyectos que se desarrollaron en otros ámbitos donde lo humano siguió siendo materia suficiente para empuñar un arma o lanzar un golpe.

Durante el proceso de montaje de la Decimosegunda Noche de Combate, se acercó al equipo de producción Joselin Bruceth Boyzo, alumna de la Universidad Autónoma del Estado de México, de la Facultad de Humanidades en la Licenciatura en Artes Teatrales, con la intención de realizar sus prácticas profesionales participando de forma directa en la creación del espectáculo. Así pasó a ser integrante del equipo como la primera becaria, fuera de la UNAM, que se sumaba al proyecto. En su reporte final, en el que habla de cómo es llevar a cabo la Noche de Combate, ella hace una recapitulación muy valiosa de lo que significa registrar un proceso creativo, sobre todo lo que no se llega a nombrar en cuanto trabajo colectivo y esfuerzos que quedan a veces invisibilizados, pero que son sustanciales para llegar a la meta deseada. Ella hace esta mención:

Es así que, si hablamos de sentar precedentes sobre este hecho escénico en nuestro país, no podría faltar hablar de la Noche de Combate, espectáculo que se ha realizado durante once años consecutivos bajo la dirección de Miguel Ángel Barrera y ha reunido a más de 700 artistas, entre ellos actores, directores, escritores, artistas visuales, coreógrafos entre otros. En últimas entregas, no solo ha sido muestra de diversas técnicas de pelea, líneas estéticas e innovaciones en el área, sino que ha seguido una temática de inspiración y adaptación para todo el espectáculo. [...] Sin embargo, hablar de las entregas de cualquier espectáculo resulta una cosa sencilla y cuantitativa, que sirve como registro, pero que deja todo un universo detrás que lo hizo ser, funcionar y llevar al espectador el gran regalo de una función memorable. (BOYZO, 2020, p. 2).

La Noche de Combate se convirtió en un evento esperado por los actores y actrices que deseaban hacer teatro de otra manera, acogido por el público que todos los años siguió este espectáculo *sui generis* dentro del teatro mexicano. Durante doce años logramos convocar a escuelas, creativos, dramaturgos y público. Un evento al que sólo pudo detener una pandemia.

CONCLUSIONES

*Sobre el yelmo.
Habitualmente uno lo percibe como algo pesado,
pero, cuando durante los asaltos a castillos los
enemigos nos lanzan flechas, balas, grandes
piedras o grandes troncos de madera, ya no se
percibe como algo pesado en absoluto
(Hagakure Capítulo 11- 2
Yamamoto Tsunetomo)*

Desde que inicié mi trabajo como maestro de la materia de Combate Escénico en el Centro Universitario de Teatro, hace 20 años, me he encontrado de cuando en cuando con el extrañamiento de algunas personas que discuten conmigo la utilidad y sobre todo la pertinencia de impartir una disciplina que lleva implícita la idea de violencia; compañeros actores, directores e incluso algunos colegas dedicados a la docencia me han hecho ese cuestionamiento.

Mi primer argumento durante un tiempo siempre fue defender la conveniencia de la materia como parte del proceso creativo, además de sustentar los requerimientos estéticos en la representación histórica de obras clásicas o las escenas de acción que inundan la televisión y el cine actual. Argumentaba que un actor debe estar bien capacitado para responder a las exigencias profesionales de la industria, que mientras más competencias muestre tendrá más oportunidades de ser contratado, que es un beneficio implícito de la disciplina el darle al ejecutante sobradas habilidades físicas, en pocas palabras: porque el mercado lo demanda.

Pero ante una respuesta de este tipo, que simplifica por mucho las ventajas de esta disciplina integral, me es importante señalar que por fortuna he llegado a otras conclusiones. Acerca del beneficio de la materia en el proceso creativo, he hablado a lo largo de este trabajo, en ese aspecto no ahondaré más aquí porque hay cuestionamientos de otra índole que me importa exponer.

Abordar desde la escena las diferentes formas de violencia física se vuelve complejo cuando el entorno refleja una cantidad angustiante de la misma, me refiero a que en la realidad del país en el que vivo el problema de la violencia es de una

vigencia perturbadora, además de una deuda social que impacta terriblemente la vida de mucha gente todos los días. Lamentablemente existe una cifra creciente de desaparecidos, de muertos por el narcotráfico o por agresiones a cualquier persona en plena calle y, por supuesto, está la penosa cifra de feminicidios que ocurren diariamente.

Cabe señalar que este tipo de cotidianeidad violenta aleja continuamente a las personas de cualquier forma de manifestación escénica, si no es que las ahuyenta definitivamente. Entonces, ¿por qué impartir una clase que lo que hace es capacitar y encausar a los futuros actores a ejecutar de manera creíble una pelea, con o sin armas, donde parte del objetivo final es que se represente de forma verídica cómo es que se hieren o incluso se llega a mostrar la muerte de un personaje?

Antes de responder quiero hablar de dos puntos muy importantes que para mí encauzan todas las reflexiones que he hecho al final de cada capítulo y en suma componen la conclusión de esta investigación. Primero, quiero hablar de lo que ve la gente en el escenario entendiéndolo como violencia representada, haciendo la diferencia de lo que puede vivir en la realidad; y segundo, en aclarar si es necesario que se incluya el Combate Escénico en cualquier representación de violencia. Es la claridad de ambas cosas lo que le da el sentido profundo a esta disciplina escénica, que abarca más allá de lo físico reflejado en secuencias de pelea.

Qué es lo que ve el público

Menciono el entorno del país en el que vivo como un referente necesario que no puedo omitir y siendo que la violencia es una forma de comunicación¹⁸ el Combate Escénico puede llegar a ser una salida clara de este acontecer; aunque debo decir que en las puestas en escena nacionales no siempre se refleja esta

¹⁸ En el capítulo uno hablé de la violencia como el canal que usa el Combate Escénico para contar una historia y de la manera en que se puede emplear, a veces de manera equivocada, dentro de la ficción. Igualmente hablé de ello en el capítulo cuatro, cuando analicé el término *Combaturgia*, que propone el Dr. Meron Langster (2013), para referirse a los alcances del combate dentro de la trama de las historias que se llevan a escena.

realidad y, aunque se aborde el tema en algunas obras, a veces no se muestra de manera clara. Este rasgo en particular de la temática del teatro es el que me hace reflexionar sobre lo que ve el público, o lo que prefiere ver, en los escenarios mexicanos.

Quiero aclarar que no hablaré de ello como una problemática a estudiar porque, además de que es un tema muy amplio, me desviaría por completo del objetivo de estas reflexiones, que es ubicar el tipo de violencia que se espera ver en la escena.

El sociólogo Eric Dunning escribe el ensayo *Lazos sociales y violencia en el deporte* (2014). En él hace categorizaciones de los distintos tipos de violencia que se observan como socialmente aceptables y que se manifiestan sobre todo en los eventos deportivos, ya que es en ese espacio donde de manera más común se muestra la violencia ritualizada, es decir, la que se sabe es parte de un espectáculo y la expectativa es que aparezca de forma vistosa; aquella que se aprecia e incluso se celebra. Justamente es ese el tipo de manifestación que surge en el Combate Escénico y que, en ese sentido, se empata con la violencia en los deportes. Dunning (2014) lo refiere así:

Hacia una tipología de la violencia humana.
En los deportes como en todo lo demás, la violencia con que actúan los seres humanos es de diversos y complicados tipos. Parece razonable, sin embargo, creer que podemos domeñar un poco el problema si separamos y distinguimos claramente sus formas y dimensiones. Clasificaré los tipos de violencia basándome en: (a) los medios empleados; (b) los motivos de los actores, sobre todo en lo relativo a las formas y los niveles de intencionalidad con que obran; y (c) algunos parámetros sociales que ayuden a distinguir una de otra las formas de violencia. (DUNNING, 2014, p. 299)

Es en los incisos b y c en los que me apoyo para perfilar la reflexión acerca de la representación de la violencia que se ve dentro de la ficción, es decir, los motivos para accionar y los parámetros sociales en los que se presenta. Cuando Dunning (2014), menciona los motivos y la intención de los deportistas se refiere a la necesidad de obtener un triunfo frente a un rival, por lo que obligatoriamente surgirá una manifestación de violencia para conseguirlo. El entorno es el deportivo

y como tal, todo lo que ocurra de forma violenta entre los participantes estará contemplado por el espectador como algo que es aceptable que suceda.

Mucho de lo que llega a mostrarse cuando se aborda el tema de la violencia en escena, y sobre todo lo que compete al Combate Escénico, lo componen la suma de ambas cosas, la motivación y el entorno.

Esto me lleva a la siguiente pregunta: ¿Es la violencia tal cual lo que se proyecta en las secuencias de pelea o sólo es una idea de la violencia? Con idea de violencia me refiero a lo que se proyecta en la imaginación de quien lo observa, en el entendido de que hay una forma concreta de cómo se tiene que “ver” la violencia dentro de las escenificaciones teatrales o filmadas.

Sin duda, gran parte de la violencia real no es tan espectacular, ni siquiera tiene que ser escandalosa como para que sea contundente. Hay muchos casos en que la violencia es completamente silenciosa y acaba siendo la forma más dañina de vivirla. Se puede decir entonces que el Combate Escénico trabaja con lo que el público puede entender y seguir dentro de una historia, con lo que la gente presupone debe ser la forma de agredir a alguien, siempre dentro de una frontera de lo “propio” y lo “no propio” en cuanto a la representación de la violencia. Es decir, que hay una manera muy específica de cómo se tiene que representar y siempre se espera que así sea.

Debe ser verosímil, eso sí, ya que como lo hablé en el capítulo tres respecto a las expectativas que se crean en el público que va a una función de Lucha Libre¹⁹, la audiencia que va a una función de teatro y observa una pelea o una acción violenta, enseguida la califica como creíble o no. A veces ni siquiera es necesario que se muestre una representación explícita, es decir, puede ser que no haya choque de espadas o contacto entre los cuerpos de los actores, pero si se muestra

¹⁹ En ese mismo apartado menciono que ese tipo de expectativa es lo que generaban las funciones del Circo en sus primeras versiones y las personas que asistían sabían qué esperar en la escena, de hecho, no buscaban ninguna novedad en los números que se presentaban. Eso era lo atractivo y lo volvía un espectáculo confiable que se podía comprobar todas las veces que sucediera.

una intención clara de agredir a otro, enseguida las acciones pasarán por esta calificación *a priori*.

Así pasa con la violencia en escena, siempre está bajo escrutinio, lo cual me parece correcto. En ningún momento debe verse como algo banal o, peor aún, como algo accesorio que se puede poner o quitar.

Esta peculiaridad de la comprobación inmediata de lo que se muestra como violencia no deja de ser atractiva para los espectadores. Gran parte de lo seductor de esto es la posibilidad de presenciar un acto violento con toda la confianza de que no seremos víctimas de eso que nos cautivó. Es más, mientras más cerca de ello lo viva un asistente que está “a salvo” más atractivo se vuelve, más morbo crea y más audiencia genera.

Aquellos que en verdad han estado involucrados en una agresión real, en un asalto donde alguien resultó herido, en una pelea donde alguien acabe severamente lastimado o muerto, una violación incluso, en ocasiones no son tan partícipes del entusiasmo que esto genera en el público masivo. Es la proyección de poder presenciar algo desde la comodidad del anonimato, el ser testigo sin comprometerse, la que envuelve de cierto *glamour* todo este modo de recrear combates.

El sociólogo Norbert Elias, en su *Ensayo sobre deporte y la violencia* (2014), señala uno de los primeros ejemplos del origen de este placer de no hacerse responsable de la violencia que se atestigua. En este, hace un relato sobre el proceso de volver “civilizado” el ejercicio que representaba la caza de zorros, en Inglaterra a inicios del siglo XIX; que pasó de ser en un principio una actividad bastante libre, la única especificación era regresar con la presa muerta, hasta llegar a tener restricciones muy claras de lo que debía acontecer y lo que no. Esto por la cantidad de relatos falsos o modificados a propósito de cómo se había conseguido atrapar al animal, dando pie a muchas inconformidades y por supuesto a reclamos por falta del reconocimiento de los integrantes de los diferentes equipos que buscaban el mismo objetivo, integrados por varios jinetes, caballos y perros.

Con el tiempo se le nombró *Sport*, a las actividades que representaban un esfuerzo físico importante y tenían restricciones que admitían seguir todos los participantes de mutuo acuerdo, es decir, aceptaban seguir las reglas. Incluso con el tiempo se aceptó correr apuestas sobre los ganadores del evento.

Un elemento que trascendió de forma particular en esta actividad fue la prohibición de que el jinete, o jugador, matara directamente al animal, eso debían hacerlo siempre los perros llevados con tal propósito; ya que quién dirigía la jauría sólo se encargaría de guiarlos, azuzarlos y verificar que cumplieran su cometido. Esta regla se hizo altamente popular en la caza del zorro a la vez que sentaba un precedente de satisfacción al no involucrarse con un acto que pudiera considerarse impropio de una clase acomodada, que era la que principalmente llevaba esta práctica. Elias (2014) hace este señalamiento:

Nada más característico de una corriente civilizadora que decir que la violencia indirecta, el matar por poder, el hecho de que uno pudiese ayudar a los perros a hacer lo que uno ya no quería hacer, permitía sentir “un placer sin remordimientos”. (ELIAS, 2014, p. 228).

Este “placer” del que habla, Elias me es especialmente importante remarcarlo. Si no existiera ese principio no se explicaría la cantidad de seguidores que tienen los deportes masivos, los videojuegos, las artes marciales, los deportes de contacto y, claro, las escenas de acción filmadas. El Combate Escénico abreva de esto último.

Mencionaba anteriormente la idea de lo propio y lo no propio porque desde el público siempre se marca un límite, escénicamente hablando, entre la representación de un conflicto y un acto violento real, donde deja de ser atractiva la emulación de la violencia para convertirse en una preocupación hacia un ser humano²⁰. Cuando el público llega a presenciar una acción que a todas vistas no responde a la ficción, que de manera lógica no es parte de lo que le pasa al

²⁰ Esto pasa mayormente en las escenas de teatro, o las representaciones con público presente, en las escenas filmadas hay un rango de mucha mayor permisividad a que se sugiera que algo cercano a la realidad está sucediendo, pero enmarcado siempre en la aplicación correcta de los efectos de cámara.

personaje, que es el actor el que está sufriendo un daño físico real, se crea una distancia de la historia y se rompe el espacio de ficción.

Hay espectáculos que buscan este efecto a propósito para generar un tipo de estado de ánimo en el público²¹, pero de manera común en algún punto se le revela a la audiencia que fue parte de lo que se quería mostrar, siempre con mayor o menor éxito. Yo me refiero a las acciones no controladas o accidentes que ponen en riesgo la integridad física de los actores a un nivel importante y que por mala fortuna los llega a presenciar una audiencia.

Elias (2014), abunda en la idea del deporte como un espacio “emocionalmente seguro” para quien lo observa y es participe desde la colectividad:

De hecho, el deporte es uno de los grandes inventos sociales que los seres humanos han hecho sin haberlo planeado. Les ofrece la liberadora emoción de una lucha en la que invierten habilidad y esfuerzo físico mientras queda reducida al mínimo la posibilidad de que alguien resulte seriamente dañado. (ELIAS, 2014, p. 229).

Esta percepción que se tiene desde el punto de vista del espectador deportivo es muy igual a la que se tiene como público de un hecho escénico. Cuando hablé de la Lucha Libre como forma de contar historias a través de la violencia²², señalé el indispensable ingrediente de la comunión con el público, la constante interacción que se tiene entre Luchador y espectador, que hace del espectáculo algo estructurado y con límites muy claros. Sin embargo, si algo sale mal o se sale de control, ya no se cumple esa idea de comunión ni de espectáculo, ya no se vuelve agradable o deseable que los enmascarados sigan en la representación.

Entonces, además del conocimiento que se genera al realizarlo y el estudio de los motivos que se tienen para llevarlo a escena²³, un análisis más profundo del Combate Escénico debe estar comprometido en considerar estos dos aspectos

²¹ En el capítulo cuatro hablo del performance y su espíritu de irrupción, dónde es común que la idea de transgresión se muestre de forma violenta sobre todo en el cuerpo del artista. Aquí la posible violencia que se aprecia sobre una persona es parte del discurso y refuerza la narrativa misma.

²² Capítulo tres. Recalco que no la veo como sinónimo del Combate Escénico, pero sí como una expresión escénica que utiliza la violencia como parte de su discurso de forma completamente adecuada.

²³ En el capítulo cuatro hago el análisis de estas dos cualidades implícitas en el Combate Escénico.

igual de importantes: el entorno en el que se desarrolla y la representación verídica de una pelea en los parámetros que se esperan de la misma.

¿Cuándo es necesario el Combate Escénico?

He expuesto la necesidad de analizar de forma detallada esta disciplina para entender su vigencia dentro de la escena y la vida académica, sobre todo en la formación de nuevos actores.

Específicamente en el tema de la enseñanza, es sustancial dejar clara la idea de la relación cuerpo-mente en el actor, que es en donde sucede el Combate Escénico como experiencia. Me refiero a todo lo que le pasa al actor-combatiente al momento de ejecutar una secuencia de pelea, a su vivencia física a través de esta disciplina enfocada a transmitir violencia y, mientras la hace, está afinando un pensamiento en su propio cuerpo, entendiéndolo como un canal de encuentro y transformación del conocimiento. Es la relación del actor con lo que está pasando alrededor.

Ya establecido que el Combate Escénico sucede en la mente y el cuerpo del actor al mismo tiempo, hago una reflexión muy importante respecto al valor de la actividad misma y que significa una garantía de la validez de la materia. Me refiero a lo siguiente: el Combate Escénico se debe suprimir de todas las puestas en escena que puedan prescindir de él, de todas en las que no refuerce el discurso o haga una diferencia completa en los personajes.

Si no cumple con este requisito primordial y de todas maneras se incluye en la representación, el resultado será algo que puede caer en la mera exhibición de habilidades físicas de los ejecutantes o en el peligro real de los actores que lo ejecutan. Ambas cosas completamente alejadas de la razón misma del estudio de la materia²⁴. Sería tanto como agregar parlamentos o pensamientos a una escena hablada y que no correspondan a lo que le está sucediendo a los personajes. Si las

²⁴ En el capítulo 1, hablé de las posibles aplicaciones erróneas del ejercicio deportivo de las armas o de las artes marciales para ser incluidas en las escenas que incluyen el combate como parte de la ficción.

palabras no aportan nada nuevo a lo que está pasando, si los diálogos no sustentan los cambios en la trama de manera coherente, es mejor que no aparezcan. Lo mismo aplica a una secuencia de pelea.

Al inicio del capítulo mencioné el constante escrutinio al que se somete el combate por parte de quien lo observa cada vez que se muestra en escena y aseguré que me parecía correcto. Esta observación crítica debe existir igualmente por parte de quienes son responsables de mostrar al público este tipo de escenas, es decir, el director, quienes actúan la escena y también, quienes montan las secuencias de pelea.

Debe haber una completa certeza de que lo que necesita suceder en la escena a representar es una confrontación física, un choque de armas o un acto transgresor sobre la persona de otro personaje. Esto hará que el combate suceda sin forzar de ninguna manera la aparición de la secuencia de pelea o los elementos usados como armas que puedan significar algún riesgo adicional. Resuelto esto, el coreógrafo de combate se dedicará a darle forma y cauce a lo que ya está planteado sin necesidad de llevar a los actores a atravesar una situación incómoda.

Si los actores pueden transmitir la gravedad de la situación llevada a escena de manera consecuente, no hay necesidad alguna de que se haga una secuencia de pelea si es que la ficción no lo pide explícitamente, incluso no es necesario llegar a la ejecución de coreografías o secuencias de pelea cuando la convención es suficiente. Lo que es necesario es que los actores estén entrenados en Combate Escénico para que la proyección de la violencia se manifieste de forma natural.

Tenemos entonces que el Combate Escénico es mucho más necesario como disciplina antes que mostrarse como resultado en una escena. Se fundamenta o se deshecha previo a llegar a ser una forma terminada dentro de una ficción.

Al entrenar cuerpo y mente al mismo tiempo, se ejercitan igualmente aspectos más profundos en la persona del actor-combatiente, es decir, si se tiene claro que los principios de Combate Escénico y los principios actorales comparten

objetivos, el entrenarse en la práctica de ejecutar secuencias de pelea se vuelve parte de un objetivo más grande.

Entrenarse, o ensayar, no es una actividad absolutamente natural, es un ejercicio de la voluntad, se necesita constancia, una meta, una razón. Lo mismo pasa en el entrenamiento deportivo y que erróneamente se confunde con lo que le llaman talento. Trastoy lo describe así:

El supuesto don innato que se le atribuye a determinados boxeadores – y, podríamos agregar, también a los actores y bailarines – no sería otra cosa que el resultado de la naturalización de un aprendizaje y de un entrenamiento minucioso (no necesariamente codificado, ya que entrenamiento y codificación no son sinónimos) que articula sólida y delicadamente lo físico y lo espiritual. (TRASTOY, 2013, p. 852).

Señalar el aspecto *físico y espiritual* en un deportista es referirse de otra forma a la relación cuerpo-mente en el actor de la que ya he hablado y es la que hace la diferencia de otras formas de entrenamiento para combatir en escena²⁵. Daré un ejemplo que ocurre, más bien, en las escenas filmadas.

No es lo mismo entrenar a un *doble de acción*, como se les llama en México, *stunt* en EU o *especialista* en España, a que un actor se entrene en Combate Escénico, porque no se trata de la misma manera de entender una secuencia de pelea. Las personas que encarnan ese rol dentro de las producciones realizan un trabajo importantísimo, que no se debe minimizar de ninguna forma, ya que hacen cosas de muy alta especialización y por ende de muy alto riesgo, incluidas algunas escenas de pelea, pero se debe mirar como una cosa completamente distinta la manera en cómo se aplica la técnica desde el actor-combatiente.

El Combate Escénico implica el trabajo emocional propio del actor que entra a escena y lo emplea para dimensionar al personaje. Wacquant (2006), habla de lo que le pasa al boxeador al momento de estar en el ring frente a su oponente, y

²⁵ En el capítulo uno describí las desventajas de tomar como única base para realizar secuencias de pelea en escena, sólo las artes marciales o algún deporte de contacto. Sin dejar de ser fuentes completamente válidas para integrarse al Combate Escénico, se enfocan al desarrollo físico como principio donde el desarrollo mental/espiritual se da como resultado. En el Combate Escénico ese entrenamiento se inicia al mismo tiempo y corre paralelo en todo momento.

aunque el ejemplo es cercano al trabajo actoral, lo enfoca como útil más para la resistencia del deportista y no para la plasticidad que requiere el actor. Lo menciona así:

Una vez entre las cuerdas, hay que ser capaz de dominar las emociones, saber en cada momento contenerlas o reprimirlas o, por el contrario, encenderlas y avivarlas; amordazar algunos sentimientos (de cólera, nerviosismo o frustración) para resistir los golpes, las provocaciones e insultos del adversario e “invocar” otros a voluntad (agresividad y coraje, por ejemplo) sin perder el control. (WACQUANT, 2006, p. 92)

Concluyo entonces que la importancia de la materia va más allá del entrenamiento físico, implica una necesaria revisión de las condiciones en las que se genera el conocimiento y hacia dónde se está proyectando. Me refiero a que no será lo mismo, en ningún sentido, impartir esta disciplina a personas que carecen de su libertad o a los alumnos que buscan poder ampliar su gama de habilidades, como no será lo mismo impartirla en una escuela ubicada en una zona de la ciudad con un nivel social alto, o bajo. O si se pretende dar a un Luchador o a un doble de acción la responsabilidad de una escena dramática. Como lo dice la maestra Helena Bastos, el entorno modifica, implica, transforma.

Pero insisto en el elemento unificador de la disciplina, en la horizontalidad del entrenamiento en Combate Escénico como método de trabajo donde los resultados serán siempre proporcionales a la cantidad de esfuerzo, no hay engaño posible en eso, como tampoco lo hay en los resultados que arroja el trabajo netamente actoral dedicado y profundo. Aquí comienzo a responder la pregunta que esboqué sobre la pertinencia de enseñar esta materia en un entorno como el de mi país.

En todos los casos la validez de la materia no puede evaluarse únicamente por el resultado final, que siempre será llevar a escena de forma verídica una confrontación, sino cómo se implementa el proceso de reflexión y su necesaria evaluación en el ambiente de una sociedad, la mexicana, que cada vez está más indiferente al dolor y sufrimiento del prójimo. Escenificar un combate o un conflicto, independientemente del grado de violencia que pueda proyectar siempre está

encaminado, a la par de la representación, a un acto de observación crítica y no una apología de lo que ya no estamos dispuestos a vivir y normalizar.

Aquí pongo una nota que escribí en mi cuaderno de campo al terminar el curso de Combate Escénico en el reclusorio de Santa Martha²⁶. No está relacionada directamente con la idea que estoy exponiendo ahora, pero sí con lo sustancial de esta investigación, por lo mismo me es importante exponer como parte de mis conclusiones y maestro de futuros actores.

Lo que recojo de esta experiencia me hace reflexionar mucho sobre los prejuicios, los estigmas sociales, los miedos que nos inculcan desde afuera y hacia las personas que han cometido un delito. No puedo dejar de pensar que ahí están los que corrieron la suerte de ser capturados, a los que descubrieron o en su caso culparon de forma directa, pero hay muchos más que igual han cometido algún delito y no están encarcelados, quizá muchos de ellos estén conviviendo conmigo diariamente, quizá entre las personas que me cruzo a diario se esconden muchos bajo la apariencia de personas “normales”, quizá les doy clase a varios de ellos. También tenemos que revisar qué clase de alumnos estamos formando, como futuros colegas, como seres escénicos, como parte de un gremio que mayormente se sustenta en la confianza. Como las personas que compartirán escena y no se diga camerino con otros actores. ¿Qué clase de seres humanos son los que pretende egresar de cada escuela? (2018, Descripción del propio actor).

Después del periodo de aislamiento por la pandemia que se vive a nivel mundial me detengo a analizar la perspectiva que tendrá impartir una disciplina completamente corporal como esta, ya no solo en su sentido formativo. El panorama es altamente retador, sumamente complejo en la aplicación y sus maneras de hacerlo efectivo de primera instancia. No se trata simplemente regresar al salón de clases y retomar los ejercicios como si sólo se hubiera suspendido el tiempo, o como si hubiéramos salido de vacaciones, no.

El reto será dar una clase de esta índole cuando el contacto físico estará muy limitado, o literalmente prohibido. Lo cual sin duda generará una sensación de violencia que no teníamos contemplada previamente en las dinámicas grupales y que se dará como resultado de la naturaleza misma de las relaciones sociales. El

²⁶ Capítulo dos de este trabajo.

sociólogo, Eric Dunning (2014), explica el surgimiento de la violencia en los segmentos sociales de esta forma:

Toda sociedad en cuya estructura predominan los lazos segmentarios tiende a generar violencia física en las relaciones humanas de diversas maneras que se refuerzan unas a otras. Expresado con una analogía de la cibernética, podría decirse que los elementos de tal estructura social forman un ciclo de retroalimentación positiva que aumenta de forma exorbitante la tendencia a emplear la violencia en todos los niveles y en todas las esferas de las relaciones sociales (DUNNING, 2014, p. 310).

Es decir que la impresión de violencia que se genere a partir de las limitaciones físicas provocará una sensación de violencia más apremiante que se reflejará en acciones dentro de la sociedad de forma exponencial. En México aumentó la tasa de agresiones interfamiliares, o violencia doméstica en un 70%, tan sólo durante la primera etapa del aislamiento (PINTLE, 2020).

Con la misma furia con la que se dejar sentir la pregunta se debe dar la respuesta. El Combate Escénico es arrebatadoramente necesario porque le da forma y salida a todo impulso de violencia, le da profundidad humana, lo vuelve historia. Estaremos enfrentado una realidad que estará llena de ese ímpetu y habrá que darle cabida a las distintas maneras de decirlo. Volverlo un punto de encuentro. Se necesita como nunca el arte en un mundo que nos va a pedir distancia física. Estaremos ahí para reducir la distancia emocional, la intelectual, la anímica.

REFERENCIAS

- Aguilar Zínser, L. E. (2004). Combate escénico Visita de los maestros de la London Academy of Music and Dramatic Art al CUT. *Revista de la Universidad de México*. pp. 110-112. Enlace de acceso: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/42073160-8679-49b9-bb6f-c77f2ca98af2/combate-escenico-visita-de-los-maestros-de-la-london-academy-of-music-and-dramatic-art-al-cut>
- Ávila Becerril, L. A. (2012). *Teatralidad, globalidad y tecnología en el siglo XXI*. Tesis de doctorado del Programa de Posgrado en Estudios Hispánicos. The University of Western Ontario. Canadá.
- Barrera, M. (2018). *Bitacora de campo*. Manuscrito no publicado.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI Editores. México. (Obra original publicada en 1957).
- Bastos, H. (2017). *Corpo sem vontade*. ECA/USP. Cooperativa Paulista de Danza. Sao Paulo, Brasil.
- Boyzo García, J. (2020). *De la decimosegunda a la sexta. Proceso de la Noche de Combate*. Reporte final de prácticas profesionales. Licenciatura en Artes Teatrales. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Cabana, N. (2006). *Tres caídas*. Documental. Nostro Films y Nacho Cabana.
- Cartelera de Teatro. (2016). Octava Noche de Combate. Enlace de acceso: <https://carteleradeteatro.mx/2016/octava-noche-de-combate/> Recuperado el 26 de julio de 2021.
- Cartelera de Teatro. (2017). Novena Noche de Combate. Enlace de acceso: <https://carteleradeteatro.mx/2017/novena-noche-combate/> Recuperado el 26 de julio de 2021.

- Castellanos, H. (2011). *La historia de la lucha libre mexicana*. Documental. The History Channel Latin America.
- Cleto, F. (2019). Decimoprimer noche de Combate. La Escaleta. Enlace de acceso: <http://www.laescaleta.mx/decimoprimer-noche-de-combate/> Recuperado el 27 de julio de 2021.
- CMLL. Consejo Mundial de Lucha Libre. (2021). Historia del CMLL. 87 años con la mejor lucha libre del mundo. Enlace de acceso: <https://cml.com/historia-de-cml/> Recuperado el 15 de enero de 2021
- Colaboradores de Wikipedia. (2021a). Esgrima antigua. (2021, 11 de enero). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: marzo 21, 2021. Enlace de acceso: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Esgrima_antigua&oldid=132323619.
- Colaboradores de Wikipedia. (2021b). Esgrima. (2021, 21 de marzo). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: marzo 21, 2021. Enlace de acceso: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Esgrima&oldid=138369980>.
- Colaboradores de Wikipedia (2021c). Lucha libre profesional. (2021, 7 de julio). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: julio 18, 2021 desde https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Lucha_libre_profesional&oldid=136847903.
- Compañía de Teatro Penitenciario. (s.f.) Quiénes somos. Enlace de acceso: <http://teatropenitenciario.blogspot.com/p/somos-la-compania-de-teatro.html> Recuperado el 22 de noviembre de 2020.
- Cultura UNAM. (2011). Cuarta noche de combate escénico. Enlace de acceso: <http://www.saladeprensacdc.unam.mx/index.php/direccion-de-teatro/item/992-cuarta-noche-de-combate-escenico> Recuperado el 26 de julio de 2021.
- Cymet, C. (2015) La leyenda de la máscara. *Artes de México* 119. pp. 25-34.

- Duklin, K. & Waller, J. (2001). *Sword Fighting. A manual for Actors and Directors*. Robert Hale. Londres, Reino Unido. (Obra original publicada en 1988).
- Dunning, E. (2014). Lazos sociales y violencia en el deporte. En: N. Elias. y E. Dunning (eds.) *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. pp. 297-305. Fondo de Cultura Económica. México. (Obra original publicada en 1986).
- Elias, N. (2014). Ensayo sobre el deporte y la violencia. En: N. Elias. y E. Dunning (eds.) *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. pp. 214-223. Fondo de Cultura Económica. México. (Obra original publicada en 1986).
- EMCE MX. (2012) Trailer de la quinta noche de Combate Escénico. Enlace de acceso: https://youtu.be/_4Ct3DSuEUM Recuperado el 26 de julio de 2021.
- EMCE. Escuela Mexicana de Combate Escénico. (2010). Tercera Noche de Combate. Escena: Ñaque. Enlace de acceso: <https://youtu.be/VgESVawRVdI> Recuperado el 26 de julio de 2021.
- Ewan, V. & Green, D. (2014). *Actor movement: expression of the physical being*. Bloomsbury Publishing. Londres, Reino Unido.
- Foro Shakespeare A.C., 2020. El 77 CCA Centro Cultural Autogestivo. Enlace de acceso: <https://www.foroshakespeare.com/el77cca> Recuperado el 22 de noviembre de 2020.
- Granados, H. & Barrera, M. (2009). Noche de combate escénico en la UNAM. *Gaceta UNAM* 4197. Enlace de acceso: <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum00/article/view/62793> Recuperado el 25 julio 2021.
- Hobbs, W. (1995): *Fight Direction, for Stage and Screen*. A & C Black. Londres Inglaterra.
- Jiménez Ruiz, O. (2015). En el ring de la historia. *Artes de México* 119. pp. 11-24.

- Langsner, M. (2013). Fightaturgy, towards a dramaturgy of stage violence. *Backstage*. Enlace de acceso: <https://howlround.com/fightaturgy> Recuperado el 7 de mayo de 2021.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Alba Editoriales. Barcelona, España. (Obra original publicada en 1999).
- Luchagor, C. (2016). Diccionario de la lucha libre. *Milenio*. Enlace de acceso: <https://www.milenio.com/opinion/cuachara-luchagor/de-caidas/diccionario-de-lucha-libre>
- Me Dijo Le Dijo Le Dije. (2015). Valeria Fabbri y Yoshira Escárrega. Tap, combate escénico y música en vivo. Enlace de acceso: https://youtu.be/3t_D0rgyUak Recuperado el 26 de julio de 2021.
- Mex4you. (2015). Séptima Noche de Combate. Enlace de acceso: <https://mex4you.net/articulo.php?n=1260> Recuperado el 26 de julio de 2021.
- México Desconocido. (2017). La lucha libre, la crónica de un deporte nacional sin igual. *México Desconocido revista digital*. Enlace de acceso: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-lucha-libre-entre-lo-real-y-lo-imaginario.html> Recuperado el 20 de diciembre de 2020.
- México en el arte. (2018a). Décima noche de combate 1ra. Parte Enlace de acceso: <https://youtu.be/fOtYyWM3og> Recuperado el 28 de julio de 2021.
- México en el arte. (2018b). Décima noche de combate 2da. Parte Enlace de acceso: <https://youtu.be/-mGFgag4RSE> Recuperado el 28 de julio de 2021.
- Meyerhold, V. (1990). *Teoría teatral*. Editorial fundamentos. Madrid, España.
- Mazzei Batista, R. (2015). *Aikido y Capoeira como fuentes de inspiración para la dramaturgia del actor*. Tesis de doctorado en Artes Escénicas. Universidad de Sao Paulo. Sao Paulo, Brasil.
- Möbus, J. (2015) Lucha libre de la vida. *Artes de México* 119 pp. 35-43.

- Notimex. (2018). UNAM celebrará su décima Noche de Combate en el Teatro de la Ciudad. *20 minutos*. Enlace de acceso: <https://www.20minutos.com.mx/noticia/353963/0/unam-celebrara-su-decima-noche-de-combate-en-el-teatro-de-la-ciudad/> Recuperado el 27 de julio de 2021.
- OMS. Organización Mundial de la Salud. (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen*. Washington, D.C., Organización Panamericana de la Salud, Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud.
- Paul, C. (2017). Muestran las posibilidades del combate como lenguaje para contar historias. *La Jornada*. Enlace de acceso: <https://www.jornada.com.mx/2017/04/27/cultura/a07n1cul> Recuperado el 27 de julio de 2021.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Editorial Paidós. España. (Obra original publicada en 1983).
- Picon-Vallin B. (2010). La invención del *training*. En: C. Müller (coord.). *El training del actor*. Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 2000).
- Pintle, F. (2020) En México se registran 2,500 llamadas diarias al 911 para denunciar violencia doméstica desde que inició la cuarentena. Business Insider México. Enlace de acceso: <https://businessinsider.mx/violencia-domestica-aumenta-mexico-cuarentena-covid19/> Recuperado el 15 de enero de 2021.
- Ponce Flores, L. O. (2000). *Hacia una dramaturgia del movimiento*. Fundación Carlos Eduardo Frias & Instituto Universitario de Danza. Caracas, Venezuela.
- RAC Estudio. (2011). Trailer de la cuarta noche de combate Escénico. Enlace de acceso: <https://youtu.be/8yJD4O1I4Ts> Recuperado el 26 de julio de 2021.

- RAE. Real Academia Española. (s.f.) *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. Enlace de acceso: <https://dle.rae.es> [17 de mayo de 2021].
- Rodríguez, A. (2018). Noche de Combate, otra forma de contar historias: con golpes y riñas. *La Jornada*. Enlace de acceso: <https://www.jornada.com.mx/2018/04/04/espectaculos/a07n1esp> Recuperado el 27 de julio de 2021.
- Ruy Sánchez, A. (2016). Roland Barthes en la arena Coliseo. *Artes de México en línea*. Enlace de acceso: <https://artedemexico.com/roland-barthes-en-la-arena-coliseo/> Recuperado el 5 de enero de 2021.
- SAFD. Society of American Fight Directors. (2014). What is an Actor Combatant and how do I become one? Chicago, Estados Unidos de América. Enlace de acceso: <https://www.safd.org/ask/faqs/ac-status/> Recuperado el 28 de mayo de 2021.
- Schaffer-Goldman, T. (2019). LAMDA Fight Night 2019. Enlace de acceso: <https://www.tristansg.com/post/grow-your-blog-community> Recuperado el 25 de julio de 2021.
- Shakespeare, W. (1969). Enrique IV, primera parte. Espasa Calpe. Madrid, España. (Obra original publicada en aprox. 1597).
- Stanislavski, K.: (1997). *Un actor se prepara*. Editorial Diana. (Obra original publicada en 1936).
- Stoddart, H. (2000). *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester University Press. Reino Unido.
- Taylor D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En: D. Taylor, D. & M. Fuentes (edits). *Estudios avanzados de performance*. pp. 7-30. Fondo de Cultura Económica. México.
- Terán, F. (2016). Sexta Noche de Combate. Escena: Alabama. Enlace de acceso: <https://youtu.be/JW105y7S4sw> Recuperado el 26 de julio de 2021.

- Trapanese, E. (2017). ¿(Des)enmascarando identidades?: Una aproximación a la lucha libre mexicana. *Bajo palabra: Revista de filosofía*. II Época 16. pp. 103.111.
- Trastoy, B. (2013). ¿Hacer sin Pensar? ¿Pensar sin Hacer? Dos viejos prejuicios en la nueva escena posdramática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre*, 3(3), pp. 389-859.
- Trastoy, B. A. (2013). ¿Hacer sin Pensar? ¿Pensar sin Hacer? Dos viejos prejuicios en la nueva escena posdramática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 3(3), pp. 89-859
- Vic Teatro. (2019). Noche de COMBATE! EMCE. Enlace de acceso: <https://youtu.be/EBnLI0-SpEM> Recuperado el 28 de julio de 2021.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Siglo XXI Editores. Argentina. (Obra original publicada en 2000).
- Woodward, C. (2017). LAMDA Fight Night 2017 Second Place (Smallsword). Enlace de acceso: <https://vimeo.com/224116857> Recuperado el 25 de julio 2021.
- Zuliani, S. (2014). *El training del actor, Ashtanga Vinyasa Yoga y el autoconocimiento*. Trabajo final de grado de la carrera de dirección teatral. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.