



**EL PROCESO DE CREACIÓN DEL PERSONAJE:
Análisis comparativo entre la Ernst Busch (Alemania) y el
Centro Universitario de Teatro (México), en la puesta en
escena *Clavijo Clavigo***

Opción de Titulación: Informe Académico

Nombre de la Licenciatura: Licenciatura en Teatro y Actuación

Nombre del sustentante: Ana Clara Castañón Kachadourian

Nombre del asesor: Alaciel Molas González

Ciudad de México, 2017.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por sostenerme, por guiarme y por confiar en mí con todo el amor que es posible. A Raúl, por ser mi compañero apasionado en este caminar. A mis amigos. A mis compañeros de generación y a todos mis maestros del CUT. A los maestros de la vida. Al equipo de *Clavijo Clavigo*. A Léa. A Luis de Tavira, mi maestro y mentor, al cual respeto profundamente. A Alaciel Molas, por su corazón y por guiarme con tanta pasión durante este proceso de creación del Informe Académico.

Pero sobre todo, quiero agradecer al teatro por mostrarme una inmensidad de caminos para comprender más mi propia naturaleza compleja y humanidad, por ser tan generoso conmigo, por no soltarme en ningún momento y por darle sentido a mis sueños.

ÍNDICE

1.- Introducción.....	p. i
1.1- Justificación.....	p. ii
1.2- Objetivos específicos y preguntas de investigación.....	p. iv
1.3- Metodología y Marco Teórico.....	p. v
2.- Las escuelas y su contexto.....	p. 1
2.1- Ernst Busch.....	p. 6
2.1.1- Alemania durante la fundación de la escuela.....	p. 9
2.1.2- Métodos de la escuela.....	p. 11
2.2- Centro Universitario de Teatro (CUT).....	p. 15
2.2.1- México durante la fundación de la escuela.....	p. 18
2.2.2- Métodos de la escuela.....	p. 18
3.- Clavijo (México) Clavigo (Alemania): una puesta en escena intercultural e interinstitucional	p. 23
3.1- Antecedentes.....	p. 23
3.2- Proceso del montaje.....	p. 24
3.3- Funciones.....	p. 31
4.- Conclusiones.....	p. viii
Anexo I.	p. xiv
Bibliografía.....	p. xv

1- INTRODUCCIÓN

El objetivo de este Informe Académico es llevar a un plano de reflexión el proceso de creación de personaje a partir de la puesta en escena *Clavijo Clavigo*¹, obra basada en el texto de J. W. V. Goethe² y adaptada por Michael Keller³ (director académico de la escuela alemana de actuación Ernst Busch). Este montaje fue una coproducción intercultural e interinstitucional, principalmente entre el Centro Universitario de Teatro (CUT) –de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)–, y la Ernst Busch de Berlín. Por lo cual, el interés que subyace a este trabajo es comparar y analizar las distintas formas de abordar la creación de personaje de las instituciones mencionadas.

Cabe mencionar que este montaje es el segundo que corresponde al Ciclo de Profesionalización del Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro y Actuación del CUT, y que la finalidad de estos montajes, incluyendo el que merece la atención en el presente texto, es poner en práctica los conocimientos adquiridos durante los tres años del Ciclo de Formación de dicho Plan. Esto es de interés para quienes cursan el Ciclo, pues significa trabajar directamente con creadores escénicos que cuentan con una experiencia avalada por una larga trayectoria profesional y que, en este caso particular, traspasó las fronteras no sólo de un país, también las fronteras académicas que permitieron la colaboración entre dos

¹ Sinopsis de la puesta en escena *Clavijo Clavigo*: ver Anexo 1.

² “Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), “nacido en Francfort del Main, es uno de los genios que iluminan toda una época: poeta lírico, épico y dramático, científico, versado en las artes, gran estadista. Formó parte del grupo <<Sturm und Drang>>, que marcó el comienzo de la literatura en lengua alemana.” (Goethe J.W.V., 1983-2012, Contraportada).

³ Michael Keller, director de la obra *Clavijo Clavigo* : “ Graduado en Drama y Educación, trabajó como actor y director [sic] varios teatros de Alemania y en cine y televisión. Desde 1981 ha trabajado como académico en la famosa Escuela de Arte Dramático “Ernst Busch” en Berlín. Desde 1996 ha sido profesor y por dieciséis años director del departamento de drama, además de haber enseñado en el llamado “curso básico y de improvisación” para estudiantes del primer año. Ha dirigido 10 producciones para estudiantes del último año con varios artistas invitados y ha ganado numerosos premios dentro y fuera de Alemania. También ha impartido numerosos talleres y cursos sobre el método de Berthold Brecht con la intención específica de enseñar a los actores de la “Ernst Busch”. También a dado varias master clases en Perú, Oslo Utrecht, Estambul y Shangái. Por 25 años él también ha entrenado a actores de cine y televisión, por lo que ha trabajado con algunos de los artistas alemanes más reconocidos. El profesor también conocido nacional e internacionalmente por entrenar a abogados, gerentes y ejecutivos de política y economía.” (UNAM, Festival Internacional de Teatro Universitario (Folleto), p.50).

escuelas de formación actoral con una concepción distinta sobre cómo abordar el personaje.

1.1- JUSTIFICACIÓN

La conformación histórica, social, política y cultural de un país influye en la forma en la que se percibe y se estructura el mundo circundante. Creemos que nuestro origen –“origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es” (Heidegger, 1998, p.11)–, nos da un principio identitario, un sentido fundacional que determina nuestro sistema de pensamiento, nuestra manera de estructurar lo que somos y la forma de concebirnos frente a lo otro y frente a nosotros mismos, tomando en cuenta que “el alcance de nuestras mentes, el rango de signos que de alguna manera podemos tratar de interpretar, es lo que define el espacio intelectual, emocional, y moral en el que vivimos” (Geertz, 1996, p.79).

Partiendo de esta reflexión, lo que queda es plantearse si esto infiere en el proceso creativo teatral, asumiendo que el teatro también es un producto cultural. Sustentando este planteamiento en la idea heideggeriana de que la esencia de algo es lo que esto es y cómo es, y que “el origen de algo es fuente de su esencia”, se sostiene que “la pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia” (Heidegger, 1998, p.11). Nuestro origen determina nuestra esencia y nuestra manera de percibir y entender el mundo; es a partir de éste que somos y nos construimos.

A partir de este origen también el teatro “edifica mundo” –retomando a Heidegger–. El teatro crea, con la ficción, mundos inteligibles y juega como constructor de nuestra identidad. Por lo tanto, como lo aprecia Geertz, el presente ensayo parte de la consideración de que nuestra atención debe estar en la capacidad de interpretar los signos⁴ que surgen y se nutren del discurso teatral. Es

⁴ Por signo, vamos a tomar la definición que hace Saussure, el padre de la lingüística, en el libro escrito por sus alumnos *Curso de lingüística general*: “Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica (...)”. “(...)entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado (...)” (Saussure, 1945, p. 93).

decir, nos expresamos a través de signos que tienen que ser decodificados por un público en específico para que se pueda esclarecer lo que se quiere decir y se cumpla la esencia del teatro. Es fundamental la retroalimentación entre los creadores y el público: uno no existe sin el otro. La forma de crear el discurso —la manera de emplear los signos—, la forma de decodificar y la manera de generar un mensaje, se hacen a partir de un conjunto de elementos que compartimos como comunidad, los cuales nos caracterizan frente a los demás y nos otorgan una identidad.

Por lo tanto, sostenemos que esta reflexión y análisis entre las dos formas de abordar la creación de personaje son determinados y determinantes por y para el contexto sociocultural, histórico y económico de cada país, considerando que:

Comprender una cultura significa captar constantemente la calidad distinta de nuestro prójimo, y ello implica un esfuerzo constante por traducir diferencias a nuestro propio mundo de experiencia, por acercar lo distante, por hacer del pasado un presente y por lograr que lo incomprensible se comprenda. Sin embargo, nos damos cuenta de que, aun cuando nos podemos aproximar al otro, alguna distancia tendrá que quedar, y de la misma manera que lo diferente es extraño, también nosotros somos extraños para lo diferente. (Shaked, 1991, p.25).

En este punto, es pertinente tratar de comprender qué se entiende por cultura para poder adentrarnos en aquello que le es distante o que le es próximo, como sugiere Shaked. El *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)* define en su segunda y tercer acepción que cultura es: el “Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico”, y “Conjuntos de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”. (RAE. Fecha de consulta: 6 de julio de 2017. <http://dle.rae.es/?id=BetrEjX>). Partiendo de estas definiciones se puede decir que la cultura que no es la nuestra es y será un enigma por descubrir; a pesar de que nos aproximemos de manera profunda, la calidad de diferente y de extraño hará

que se ponga de manifiesto una distancia, cuyo fin no es ser acotada, sino ser comprendida como tal.

En la creación del montaje *Clavijo Clavigo*, que es materia de estudio para este Informe, existió una necesidad de aceptar lo diferente o incluso aceptar que existía lo extraño. Hubo que trabajar con la sensación de lo ajeno, pues el objetivo era hacer teatro y, por lo tanto, lograr un mismo lenguaje en la escena, aunque paradójicamente, esto se llevara a cabo traspasando las fronteras de diferentes idiomas. Ante esto, el teatro logró fungir como un puente de comunicación fértil y creativo, dando lugar a distintas maneras de llegar a acuerdos y de combatir los obstáculos que existían a nivel de lenguaje, de estructuración de realidad y a nivel de abordaje de un personaje. Lo diferente o extraño no contiene una carga de valor, simplemente es lo que no conocemos. Reconocer esto, entonces, nos da lugar a descubrir las similitudes y diferencias que subyacen a la hora de abordar un personaje cuando las fronteras se difuminan.

1.2- OBJETIVOS ESPECÍFICOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Los objetivos específicos de este Informe Académico son los siguientes:

- Llevar a un plano de reflexión el proceso de creación de personaje que se realizó para la puesta en escena de *Clavijo Clavigo*.
- Analizar las herramientas empleadas por las escuelas Centro Universitario de Teatro (CUT) y la Academia de Arte Dramático Ernst Busch de Berlín, para un proceso de creación en el ámbito académico.
- Identificar las herramientas que son determinadas culturalmente, y las que nacen en la creación y para la creación

Este trabajo intentará responder a la pregunta: ¿Por qué actores de un mismo rango de edad, de dos escuelas distintas de alto rendimiento en formación actoral, con un mismo texto y director, abordan la creación de personaje de una forma diferente?

Esta pregunta no puede responderse sin las siguientes preguntas secundarias: ¿En qué medida influye la cultura sobre el abordaje de los

personajes? ¿Modifica o no la cultura a un actor? ¿Hasta qué punto? ¿Qué es lo universal y lo singular en los colectivos que se generan a través del teatro?

1.3- METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

La metodología a la que se recurrió para el presente trabajo se centró, básicamente, en hacer un análisis que permita llevar a un plano de reflexión los fenómenos que surgen en un proceso de creación; en específico, la creación del personaje. Para lo que, en el caso que nos ocupa, estuvieron en juego identidades culturales distintas. Dicho análisis fue posible gracias a la revisión crítica, tanto de la bitácora personal que se realizó durante el proceso de *Clavijo Clavigo*, como de los planes de estudio de las escuelas implicadas en el montaje, con el fin de cotejar (similitudes y diferencias) los métodos actorales empleados en la formación actoral de ambas escuelas y su aplicación práctica en el proceso de montaje.

Atendiendo a nuestras preguntas de investigación, se tomaron en cuenta los factores históricos y culturales de ambos países, el contexto específico en el que nacieron las dos escuelas y la directriz que cada una ha tomado dentro de la escena teatral de México (en el caso del CUT) y en la escena teatral de Alemania (en el caso de la Ernst Busch), con el propósito de entender las bases de las cuales partieron los actores de ambas escuelas durante el abordaje de la creación del personaje y durante el proceso creativo de la puesta en escena *Clavijo Clavigo*.

Para tal fin se acotó el marco teórico bajo tres vertientes, a saber:

1. Teoría Teatral. Esta vertiente contempla a distintos teóricos teatrales que nos permitieron discutir y sustentar el análisis comparativo del abordaje de la creación de personaje. Entre los autores que contemplamos, se encuentran Gershon Shaked; Constantin Stanislavski; Bertolt Brecht –padre del método actoral que se emplea en la escuela de actuación Ernst Busch, y a partir del cual se desarrolló la puesta en escena *Clavijo Clavigo*–; Erika Fischer-

Lichte, teórica teatral alemana que retoma en la actualidad el papel ritual y liminar del teatro, y, Luis de Tavira⁵, director y teórico teatral mexicano, uno de los fundadores del CUT y director de la puesta en escena de los alumnos mexicanos de la Generación 2011-2016 que antecedió al montaje de *Clavijo Clavigo*.

2. Filosofía del Arte. Esta vertiente nos ayudó a profundizar sobre el papel del arte, su esencia y trascendencia, así como a cuestionar si la universalidad del fenómeno teatral es o no un sobreentendido teórico cuyos límites son culturales. Se revisaron, entre otros, a filósofos como Martin Heidegger, específicamente tomando como punto de partida el texto “El origen de la obra de arte” (1935-36), del libro *Caminos de bosque*, a Hans-Georg Gadamer con su puntual texto “El carácter festivo del teatro”, el cual se encuentra dentro de su *Estética y hermenéutica*, y a Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*.
3. Contextualización. Esta vertiente aunó, sobre todo, al entendimiento del fenómeno teatral y su implicación socio-cultural, y a sustentar la premisa sobre el arte como un producto cultural que define y crea identidad, lo cual es de vital importancia para este Informe en el que se busca comprender hasta qué punto la cultura influye en los procesos de creación. Entre los autores que se revisaron se encuentran el antropólogo simbólico Clifford Geertz, cuya teoría

⁵ “Al hablar de Luis de Tavira, es necesario referirse al legado y patrimonio artístico del teatro mexicano. Además de ser director de escena, es pedagogo, y cofundador y creador de las escuelas de teatro más importantes del país, entre ellas el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM, el Núcleo de Estudios Teatrales y La Casa del Teatro, A.C. Es dramaturgo, ensayista, traductor y creador de un método de análisis que desentraña los elementos del lenguaje escénico, y que actualmente se practica en Colombia, Costa Rica, Ciudad de México y España. Es director de más de 60 montajes en su país y más de una docena en el extranjero. Entre diversos reconocimientos nacionales e internacionales, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006. El amor y el compromiso de Luis de Tavira con su oficio, se refleja en su búsqueda por el reconocimiento del teatro como derecho social. Es Creador Emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, (FONCA)”. (Semblanza que aparece en la página: www.elcorazondelamateria.com).

permite comprender la implicación de los signos y su interpretación a nivel cultural; el lingüista Ferdinand de Saussure, del cual se toma aquí la definición de signo; el historiador George L. Mosse, del cual se recuperan las reflexiones sobre el papel del teatro en las estrategias políticas, sobre todo en relación a la ideología del fascismo hitleriano.

2. LAS ESCUELAS Y SU CONTEXTO

Las escuelas a partir de las cuales se realiza el análisis de este Informe Académico, están situadas en las capitales de sus respectivos países: la Academia de Arte Dramático Ernst Busch en Berlín, Alemania, y el Centro Universitario de Teatro en la Ciudad de México, México. Este factor común a ambas instituciones nos impide obviar las implicaciones tácitas que conlleva, como el papel de centralización o descentralización del arte, la oferta-demanda académica del teatro y la conformación de públicos.

La Ernst Busch y el Centro Universitario de Teatro fueron creadas en distintos periodos históricos, y cada una tomó como base un método o un conjunto de métodos de formación distintos, siendo el principal objetivo de ambas la actoralidad. Las dos son escuelas de alto rendimiento, reconocidas internacionalmente, y que cuentan con una planta de maestros sobresalientes por su trayectoria profesional y docente, siendo –la mayoría de ellos– creadores teatrales en activo con gran influencia en la escena artística de sus países.

Los planes de estudio, tanto del CUT como de la Ernst Busch, tienen como fin una formación integral de sus alumnos. Para la cual, a través de la vinculación de las asignaturas en sus mapas curriculares, se busca entender cuerpo, voz y mente como un todo en la creación.

Si sostenemos la idea de que el origen influye en nuestra manera de estar en el mundo, entonces una escuela y sus métodos de enseñanza traen implícitas ideas culturales e históricas, y esto influye directamente en cómo se ve y aborda la ficción. Se crea a partir de lo que se tiene pues, como dice el maestro Luis de Tavira, “no podemos dar lo que no tenemos” (Luis de Tavira, en notas personales de la autora durante el montaje *Citerea*). Podemos construir personajes con vivencias que no hemos experimentado, pero siempre partiendo de nosotros mismos: luego podremos ser lo que no somos. Y ser lo que no se es resulta importante en el teatro, porque así desaparece el actor y aparece el personaje: un ser que es ficticio, una invención, que tiene vida en escena, que se materializa. Sólo reconociendo lo que no somos podemos conocer lo que sí somos, lo que nos

constituye. Logramos comprendernos como seres complejos, y esa reflexión es parte de lo que nos regala el teatro.

Partiendo de la idea de que creamos a partir de nuestra experiencia cultural, se reconoce que “en la hondura del dolor personal, del dolor patrio, del dolor ideológico, del dolor histórico con que muerde el drama, parece emanar el sentido de todas las exigencias teatrales” (De Tavira, 1999, p.58). El teatro se hace para llegar al otro, para decirle algo a alguien; se desarrolla dentro de las exigencias personales que forman parte de una cultura y una sociedad. En el teatro se crean vínculos que permiten llegar al público a través de un lenguaje, signos y referentes que permitan a éste entrar al mundo que se propone. Del ser humano surge el teatro, nace de lo que somos y de todo lo que nos conforma. Es en el arte teatral donde somos, creadores y público, esa sangre que corre en las venas de generación en generación, con información, consciente o inconsciente, de nuestra historia.

Las exigencias culturales de cada país generan diferentes maneras de crear discursos teatrales y suponen respuestas a distintas necesidades. Sin embargo, no podemos olvidar que el origen del teatro tuvo un carácter ritual, y es precisamente en éste donde podemos encontrar una convergencia entre la cultura mexicana y la alemana en el proceso de creación, ya que todo teatro contemporáneo puede encontrar sus orígenes en los griegos, en las fiestas que hacían para honrar, brindar tributo y agradecer a los dioses Dionisio y Apolo:

Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*, y en las cuales se encuentran la satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad (Nietzsche F., 1973, p.48).

Ante esto, surge la posibilidad de plantear que el ritual une lo que la cultura separa, otorgándole mayor importancia a la unidad, al encuentro y a la comunidad por encima de la cultura artística del hombre individual.

Erika Fischer-Lichte, teórica teatral alemana que retoma en la actualidad el papel ritual del teatro, desarrolla la idea de que el teatro contiene de manera implícita una estructura ritual que comparten muchas culturas. Lo ritual es universal, y es un elemento que vincula el teatro con la necesidad y el origen de crear comunidad y generar un espacio de transformación a través de una experiencia umbral. Solo en lo íntimo de lo ritual se encuentran las diferencias culturales de cada país. Lo que queda por preguntarnos es qué es lo particular del ritual de cada país. Si bien aquí se parte de la afirmación de que hay cuestiones que están determinadas culturalmente, incluyendo las diferencias, el presente informe coincide con la autora en que la necesidad de comunidad en el teatro es universal, sobre todo en la condición de transitoriedad y la necesidad de propiciar una experiencia límite para tal propósito:

El ritual está vinculado a una experiencia del límite y del paso de gran carga simbólica. Los ritos de paso se dividen en tres fases:

1. Fase de separación, en la que el sujeto que va a sufrir la transformación es apartado de su vida cotidiana y distanciado de su entorno social.
2. Fase del umbral o de la transformación, en la que el sujeto que va a sufrir la transformación es llevado a un estado <<entre>> todos los ámbitos posibles, lo que le proporciona experiencias totalmente nuevas y, en algunos casos, perturbadoras.
3. Fase de incorporación, en la que el sujeto ya transformado es reintegrado en la comunidad y es aceptado con su nuevo estatus y su identidad modificada.

De acuerdo con Van Gennep, esta estructura puede observarse en las culturas más diversas. Las diferencias aparecen cuando entramos en su contenido, que sí es específico en cada cultura. (Fischer-Lichte, 2004, p.347).

Ambas escuelas de formación actoral comparten el mismo origen del teatro: el ritual. Eso es lo universal, y podría considerarse que en lo íntimo radica lo diferente y existe, como dice Shaked, la necesidad de traducir lo diferente dentro de lo que nos es familiar, acercarnos y tocar por momentos lo ajeno. La manera de hacerlo será también parte del misterio de lo íntimo y lo particular.

Todas las culturas, con sus diferencias y similitudes, tienen una estructura ritual implícita en su forma de hacer teatro, porque es la base a partir de la cual y por la cual éste se creó. Los rituales permitieron crear comunidad a través de convocar y reunir gente. En ambas culturas, y por lo tanto en ambas escuelas, el teatro se concibe como teatro si existe un actor en escena y un público receptor de la obra, esto ya es en sí un acto de comunión:

Turner considera los rituales como un medio para la renovación y el asentamiento de grupos en tanto que comunidades. A este respecto Turner identifica la influencia de dos mecanismos: el primero es el aspecto de *communitas* generado en el ritual, que describe como un intenso sentimiento de comunidad que elimina las barreras que separan a los individuos; el segundo es un empleo específico y polisémico portadores de significados y que permiten tanto a actores como espectadores establecer varios marcos de interpretación. (Fischer-Lichte, 2004, p.347).

El teatro, en tanto ritual, es un espacio que unifica, vincula y genera encuentro. Nos atrevemos a decir que si el teatro crea comunidad, entonces, permite eliminar las barreras que separan a los individuos, incluso las barreras culturales. Más que eliminarlas, permite que esas barreras cobren un sentido distinto en la creación.

El teatro aparece como una necesidad de conectar con lo divino, y es en esta búsqueda donde su “carácter festivo” (Gadamer, 2006, p.214), lo que no presupone necesariamente una fiesta jubilosa, tiene la capacidad de reunir a la gente, de unir a las personas en un acto fuera de lo cotidiano, sin importar si son de distintas culturas.

El filósofo alemán, Hans-Georg Gadamer, afirmó que el teatro tiene como esencia el juego y planteó que “no cabe duda que el teatro tiene también un origen religioso; era parte integrante de la fiesta griega y por ello, como todas las demás formas de manifestarse la vida pública de los griegos, de carácter sagrado” (Gadamer, 2006, p.215). Lo sagrado ayuda a conectarnos con la creación, con la vida, con la esencia de la transformación; nos permite entrar a un plano de lo no tangible:

“(…) dice Hofmannsthal: <<De las instituciones mundanas, el teatro es la única que ha permanecido poderosa e indiferente, que liga nuestra alegría por la fiesta, nuestro deseo de espectáculo, nuestro deseo de reír, nuestras ganas de compasión, de emoción, de excitarnos y estremecernos directamente con el viejo impulso festivo del viejo y eterno género humano>>”. (Gadamer, 2006, p.217).

En estos elementos fundamentales para hacer teatro –este impulso y esta necesidad humana por verse reflejado o confrontado por el teatro, de responderse preguntas, de hacer más preguntas, de ver la vida en la escena y del impacto que genera cuando una comunidad reacciona a lo que ve simultáneamente– aparece también el sentido ritual, que es universal dentro de la colectivización y que, en el caso del montaje que resultó del Ciclo de Profesionalización del Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro y Actuación del CUT, se generó a través del teatro para crear y llevar a la escena *Clavijo Clavigo* con actores de dos escuelas distintas.

Como parte del contexto histórico de ambas escuelas, es importante recalcar que –tanto en Alemania como en México– el teatro ha sido fundamental para poder conectar con algo más, para poder expresarse y tomar una postura crítica y reflexiva ante las manifestaciones políticas y los acontecimientos socio-históricos que nos atañen. Ha tomado un papel vital en distintos movimientos, reflejando y cuestionando la consciencia colectiva, fortaleciendo la identidad cultural; ha generado esperanza en momentos de crisis y ha sido también objeto de diversión:

Desde tiempos remotos, el fenómeno del teatro constituye una experiencia ritual a la que los individuos acuden para ver reflejados en el escenario, a través de la magia de la puesta en escena, sus sentimientos más íntimos, sus alegrías y temores, sus preocupaciones y esperanzas. Espejo de la sociedad, el teatro es ejercicio colectivo de imaginación y espacio compartido de libertad. Y ahora más que nunca, para decirlo con Bertolt Brecht, “un pueblo sin teatro es un pueblo sin alma”. (De la Fuente en Raya M. y Aguilar Z. L. E., 2007, p. 66).

En las dos culturas que se reflejan en ambas escuelas, el teatro ha sido un espacio de expresión y reflexión, de toma de postura crítica ante la política y distintos movimientos, de ideologías sociales, un espacio para hacer una crítica social. El teatro ha confrontado y ha arrojado luz en situaciones de oscuridad, y ha buscado y revivido esa ‘alma’ en momentos donde socialmente todo parecía muerto.

2.1. ERNST BUSCH

La Academia de Arte Dramático Ernst Busch, Institución que formó parte de la coproducción de *Clavijo Clavigo*, es una escuela de formación actoral de alto rendimiento con más de 100 años de tradición teatral, y está ubicada en Berlín, Alemania. Esta escuela:

Tiene más de un siglo de gran historia. En 1905, el recién nombrado como Director Artístico del *Deutsches Theater*, Max Reinhardt, fundó el primer Conservatorio de Actuación Alemán. Haciendo esto, afilió su teatro con una institución de enseñanza líder para futuras generaciones de artistas. Esta relación continuó hasta 1951 cuando la escuela se convirtió en una escuela autónoma e independiente. En 1971 el programa de enseñanza se amplió para incluir la Facultad de títeres. En septiembre de 1981, tres décadas después de que dejaron de ser el Conservatorio de Actores de Berlín, la escuela es reconocida como Universidad y tomó el nombre del famoso actor Ernst Busch (1900-

1980). En 1974 la carrera de Dirección de Teatro se incluyó en el programa escolar, seguido en 1988 por el departamento de Coreografía, que se unió con Espectáculo de danza en el 2006 para convertirse en el Departamento de Danza.

La Academia hoy en día está conformada por cuatro departamentos: Actuación, Dirección, Títeres y Danza, al igual que su propio estudio de teatro. (Ersnt Busch. Fecha de consulta: 30 de abril de 2016. <http://hfs-berlin.de/english/>).¹

Como se puede apreciar, la Ernst Busch es conocida en Berlín por la larga trayectoria que tiene. Aquí es importante recordar que, desde su fundación, esta escuela atravesó dos guerras que forman parte de la historia de dicha Institución.

Con la experiencia del montaje de *Clavijo Clavigo*, se pudo apreciar que para los actores alemanes su escuela es una estructura antigua que ha marcado un antes y un después en el teatro alemán, en vista de que grandes directores, actores y teóricos teatrales se formaron ahí y son parte de una tradición teatral que también ha sido heredada a nuevas generaciones.

La Licenciatura en Actuación de la Academia de Arte Dramático Ernst Busch cuenta con un plan de estudios dividido en cuatro años. El programa de actuación tradicional fue creado por Max Reinhardt² (1873-1943) –director de teatro y cine– y es el que tienen en la actualidad. Cada generación es dividida en pequeños grupos que estudian y trabajan escenas con el mayor número posible de maestros de la escuela, al igual que con actores, directores y dramaturgos profesionales, con el objetivo de crear una presentación final y ser evaluados.

¹ La página está en alemán e inglés. Nosotros realizamos la traducción del contenido de esta cita.

² “(Maximilian Goldman; Baden, 1873 - Nueva York, 1943) Director de teatro y cine austriaco. La figura de Max Reinhardt representa un auténtico mito dentro del mundo del teatro por sus cruciales aportaciones a esa disciplina artística. Los trabajos escénicos de este creador han pasado a la historia por su enorme capacidad para crear formas impresionistas mediante el uso de la luz, contraviniendo la práctica habitual basada en el naturalismo, y por el cobijo otorgado al revolucionario movimiento expresionista que más tarde daría sus principales frutos en el terreno cinematográfico”. (Biografías y vidas. Fecha de consulta: 4 de octubre de 2016. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/reinhardt.htm>).

Max Reinhardt trabajó con Bertolt Brecht y antes de fundar el Conservatorio fue director artístico del *Deutsches Theatre*.

Durante estos cuatro años de formación, los alumnos cuentan con un programa de clases de canto, cuerpo y materias teóricas teatrales. No toda la generación tiene a los mismos maestros.

Cada generación está conformada aproximadamente por 20 alumnos que previamente atraviesan un proceso de selección dividido en dos etapas: primero, presentan un monólogo y una canción; después, en una segunda etapa se presentan ante maestros de diferentes áreas, con los que trabajan el material de su audición hasta que se decide quiénes serán los miembros que conformarán a la nueva generación.

Otro factor a considerar sobre la escuela alemana, es que la mayoría de los alumnos son hombres. Durante el proceso de selección buscan que el número de mujeres que ingrese a la escuela sea menor, porque la mayoría de los textos clásicos y obras de teatro contiene más personajes masculinos que femeninos y se quiere, a toda costa, combatir el desempleo. Éste ha sido un tema para nuestras compañeras actrices alemanas. Ellas expresan que las mujeres de la escuela luchan constantemente contra este factor. Creen que es necesario confiar en las nuevas dramaturgias y dar oportunidad al surgimiento de más personajes femeninos. Ha sido algo que, hoy en día, no se ha combatido del todo.

Esta problemática, sin embargo, no es un conflicto para las actrices de formación en el CUT, pues esta escuela no tiene como objetivo crear generaciones que contengan un mayor número de integrantes de un sexo o del otro, cuestión que nos llevó a considerar qué tan importante es en la escena teatral mexicana este factor: ¿en México existe un mayor acercamiento a nuevas dramaturgias, con mayor número de personajes femeninos que en Alemania?, ¿la problemática de los sexos no se toma en cuenta por alguna condicionante cultural? En el CUT no se limita el ingreso de mujeres o de hombres por su género. Existen, sin embargo, otro tipo de problemáticas. Hacer teatro en un país donde los recortes culturales son cada día mayores, por ejemplo, se vuelve un acto de rebeldía y resistencia que busca la suma de las voces, más allá del género.

La Ernst Busch tiene talleres donde escenógrafos y vestuaristas trabajan para las producciones escolares, logrando equipos creativos entre profesionales y jóvenes en formación. Los estudiantes de la carrera de Dirección de Teatro, impartida en la misma institución, reclutan a actores de ahí para sus ejercicios y obras de teatro.

Durante una semana de octubre, todos los años, los alumnos de cuarto año presentan escenas o fragmentos de obras que trabajaron durante la carrera y son invitados directores de compañías de teatro de todos los estados de Alemania. El foro se llena de directores, a los cuales se les ofrece una exposición de fotos de alumnos en el recibidor, para que puedan identificarlos con facilidad una vez que se sienten en las butacas a escoger nuevos talentos para sus compañías. La escuela tiene como propósito que sus actores salgan con contratos de por lo menos dos años para trabajar como parte de alguna compañía importante, factor que lleva a los maestros a buscar un rigor basado en la exigencia y a hacer que los estudiantes vivan una presión constante durante la carrera. Miles de actores se forman en Berlín, por lo tanto luchan por conseguir un lugar en una compañía al término de los estudios.

2.1.1- ALEMANIA DURANTE LA FUNDACIÓN DE LA ESCUELA

La Ernst Busch fue nombrada así en 1981, pero tuvo su origen en 1905 con Max Reinhardt, quien dio vida al primer Conservatorio de Actuación Alemán; este Conservatorio comenzó como una institución privada y en 1951 se convirtió en una escuela del sector público. Como ya mencionamos antes, Max Reinhardt trabajó con Bertolt Brecht y, antes de fundar el Conservatorio, fue director artístico del *Deutsches Theatre*. El fundador, durante el régimen nazi de Adolf Hitler, tuvo que salir de Alemania y exiliarse en otros países, donde fue recibido como uno de los más grandes hombres de teatro de la época.

De 1905 a 1981, durante la formación de lo que hoy conocemos como la Academia Ernst Busch, sucedieron grandes cambios en Alemania. Por ejemplo, esta escuela nació unos años antes de la Primera Guerra Mundial (1914-1918),

Alemania se convirtió en República, en 1933 Adolf Hitler subió al poder como canciller, en 1939 empieza la Segunda Guerra Mundial y en 1961, durante el periodo de la Guerra Fría, se construyó el muro de Berlín que dividió el Berlín del Este del Berlín del Oeste.

Las cuatro potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial (Estados Unidos de América, Rusia, Inglaterra y Francia) dividieron Alemania en cuatro zonas de ocupación, incluyendo a Berlín. La división de Berlín se manifestó en dos formas distintas de economía y filosofía de vida: Capitalismo y Comunismo. En la parte Oeste de Berlín –zona americana, inglesa y francesa– gobernaba la República Federal Alemana, y el lado Este de Berlín –zona de ocupación Soviética– gobernaba la República Democrática Alemana. La escuela pertenece al lado Este del muro, es decir, a la República Democrática Alemana.

Ante esto, cabe preguntarse hasta qué punto esta ideología comunista afectó o no la forma de abordar el teatro o la creación del mismo, o si el teatro fue capaz de trascender estas barreras ideológicas.

La experiencia de *Clavijo Clavigo* permitió observar y escuchar a los actores alemanes en formación, para quienes –a pesar de que ya no existe el muro físico que divide Berlín–, existe una especie de “muro mental” que se refleja en la dificultad de comunicación entre el Este y el Oeste de dicha ciudad. Es posible que este muro ideológico sea difícil de trascender, siendo una herencia cultural transmitida de generación en generación; por lo que también resulta difícil comprenderlo si no se es parte de Alemania.

Ante la crisis, el caos, la ruptura, el dolor, la división, la guerra, la necesidad de sobrevivir, el teatro tuvo una función social y política importante como medio de expresión y de crítica frente a lo que se vivía:

El teatro es, por su naturaleza misma, conflicto. El conflicto se expresa por medio del texto y las acciones de los personajes que viven fuera de sus vidas y que las representan en nuestra presencia. Por este motivo, es de todas las artes la que más se aproxima al concepto de “imitación” de vida. Dentro del teatro, y en especial en la tragedia, los alemanes encontraron una salida para su ansiedad y descontento, y para las

esperanzas que parecían negárseles en la vida real. El teatro, y no las urnas electorales o los partidos políticos, constituían el verdadero espacio de actividad social. (Ewen Frederic, Alejandro Varela (trad.), 2008, p. 23).

Durante este periodo, Alemania no tenía recursos necesarios para fomentar la cultura. Los teatros, las escuelas, universidades y óperas se vieron afectados. Sin embargo, el teatro era un espacio donde se podía inyectar a la sociedad la necesidad de cuestionarse y eso era suficiente para que existiera. “El alma alemana tiene pasajes y galerías; hay cavernas, lugares ocultos y calabozos; su desorden posee el mismo encanto que lo misterios; el alemán está familiarizado con los caminos del caos” (Friederich Nietzsche en Ewen Frederic, Alejandro Varela (trad.), 2008, p. 11). Parte de la fuerza del teatro alemán radica en la necesidad de volverlo un motor de sobrevivencia y de expresión ante una cultura de mucha exigencia, donde hubo mucha censura y división a causa del gobierno y las guerras. El historiador George L. Mosse plantea que las guerras que sufrió Alemania, sobre todo bajo el régimen fascista hitleriano, generaron cambios en el arte a través de la política; crearon una nueva política: “Lo artístico y lo político se habían fusionado. Frente a los problemas de la industrialización, el nacionalismo alemán se definía como algo realmente creativo; lo artístico se tornaba político.” (George L. Mosse, 2005, p.30). El arte obtuvo un valor agregado con lo político gracias a la voz que le daba a la sociedad.

2.1.2- MÉTODOS DE LA ESCUELA

Antes de referirnos a los métodos de las escuelas, habría que definir qué es un método. En el *Diccionario de la Real Academia Española* encontramos las siguientes definiciones: “Modo de decir o hacer con orden. Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa. Procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla”. (RAE. Fecha de consulta: 13 de julio de 2017. <http://dle.rae.es/?id=P7dyaFK>).

En la Ernst Busch se enseña principalmente bajo el método de Bertolt Brecht³, quien fue amigo y colega del creador de esta escuela, Max Reinhardt. Brecht fue un hombre que se involucró mucho con la política de su país. En sus obras de teatro podemos ver su interés político y social.

Es importante mencionar que Brecht, a diferencia de Stanislavski⁴ o Grotowski⁵, es el que menos se enfocó en la creación de un método actoral.

(...) Brecht tuvo una compañía de teatro propia, el Berliner Ensemble, en la cual se llevó a cabo la puesta en escena de sus obras dramáticas, en muchas ocasiones dirigidas por él mismo, y experimentos e investigaciones a fin de hacer viables sobre el escenario los objetivos “nuevos” perseguidos en dichas obras: influir en el espectador para que éste adquiriera una postura crítica frente a la dialéctica de los hechos sociales. Stanislavski y Grotowski, además de dirigir obras de teatro como en el caso de Brecht, ejercieron como profesores, en escuelas

³ Bertolt Brecht: “(...) (1898-1956) nació en Augsburg (...) En 1924 se trasladó a Berlín para trabajar como ayudante de Max Reinhardt en el *Deutsches Theater*. El enorme éxito de *La ópera de tres peniques*, según la *Beggars' Opera* de John Gay, en 1928, y su activismo político cada vez más radical le convirtieron en uno de los personajes más polémicos y famosos del mundillo artístico-literario del Berlín de aquel tiempo. En 1933, al tomar Hitler el poder, Brecht tuvo que huir al exilio como tantos compatriotas suyos cuyas ideas eran diferentes a las del nuevo régimen. Durante el exilio que le llevó en 1941 a los EEUU escribió una serie de piezas dramáticas, entre otras: *Terror y miseria del Tercer Reich* (1938), *Vida de Galileo* ((1938), *Madre Coraje* (1939), *La buena persona de Sezuan* (1940), *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1941), *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial* (1944), *El círculo de tiza caucásico* (1945). En 1947 se trasladó a Suiza y desde allí pasó a la recién proclamada República Democrática de Alemania, donde creó el legendario Berliner Ensemble y una serie de memorables montajes”. (Brecht B., Dieterich G. (Trad.), p. Portada)

⁴ Stanislavski: “Fundador en 1897 del Teatro del arte de Moscú, la figura de Constantin Stanislavski (1863-1937) ocupa un puesto destacado en la reformulación de la labor interpretativa planteada a principios del siglo XX a causa de su empeño en desarrollar una concepción teatral basada en la adecuada ambientación de cada obra y en la preparación psicotécnica del actor. (...) “ (Stanislavski, 1975-2014, contraportada).

⁵ Jerzy Grotowski: (Rzeszow, 1933 - Pontedera, Italia, 1999) Director teatral polaco. Se graduó en el Instituto del Teatro de Moscú. En 1953 fue profesor de la Escuela Superior de Teatro de Cracovia, pero seis años después abandonó la carrera oficial para fundar el Teatro-Laboratorio 13 Rzedow, en Opole, que en 1965 se trasladó a Wrocław (Polonia). En 1982 se exilió de Polonia; trabajó tres años en París y se instaló definitivamente en Italia en 1985, en donde se dedicó a sus talleres de teatro. Como teórico, incorporó un profundo tratamiento físico al psicologismo del método de Stanislavski. Influido por Artaud y el teatro oriental, luchó por un teatro ritual, como ceremonia y liturgia, que se centraba en el actor y en la relación actor-espectador. Su concepción teatral está recogida en la obra *Hacia un teatro pobre* (1968), que ha influido notablemente en el teatro europeo. (Biografías y vidas. Fecha de consulta: 19 de julio de 2017. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grotowski.htm>)

fundadas por ellos mismos a las que iban todo tipo de actores, la mayor parte de los cuales como alumnos jóvenes que empezaban desde cero (especialmente con Stanislavski) y buscaban la iniciación y formación completa en el arte de interpretar. (Santana R. S., 2011, p.10).

Creadores de teatro y contemporáneos de Brecht, que se dedicaban a la formación actoral, como Reinhardt, fueron influenciados por su modo de abordar la ficción y buscaron transmitirlo de alguna manera a nuevas generaciones.

Durante su exilio, cuando Hitler estaba en el poder, Brecht realizó varios escritos sobre el teatro. En ellos se puede leer “un deseo casi obsesivo por fijar las conquistas teóricas y prácticas de los años 20 y 30 que habían sido años de gran efervescencia creativa, de grandes éxitos, de gran participación por parte del autor” (Dieterich G. en Brecht B., 2004-2010, p.15).

Antes de estudiar el método teatral de Brecht, refirámonos a la definición que él mismo ofreció de teatro: “El ‘teatro’ consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre los seres humanos.” (Brecht en Santana R. S., 2011, p.13).

La realidad en Alemania y en el mundo estaba cambiando y, por su parte, Brecht deseaba generar un cambio a través del teatro: “el objetivo de transformación social era el móvil del teatro brechtiano” (Santana R. S., 2011, p.14). Este es el punto de partida para la creación de nuevas técnicas teatrales: desarrollando las anteriores con mayor profundidad o renovándolas ante nuevas necesidades. Había que entender los cambios nacionales, históricos, pero también la nueva forma de relaciones humanas. Brecht plantea unas premisas para el actor y para el teatro, y solo llevándolas a cabo se podría generar un cambio y cumplir con el objetivo del teatro, de aquí su método:

1. Premisa para el actor: “si no se siente legítimamente unido a su nuevo público, si no siente un apasionado interés por el progreso humano, el cambio no podrá producirse”.
2. Premisa para el teatro: “debe entretener, instruir y entusiasmar a las masas. Debe ofrecer obras de arte que

muestren la realidad, de modo que permita construir el socialismo. Debe estar, pues, al servicio de la verdad, del humanitarismo y de la belleza”. (Brecht en Santana R. S., 2011, p.15).

Éste era el eje del método de Brecht: ofrecer posibilidades de cambio en la realidad social. Buscaba mostrar la realidad y para ello era necesario encontrar nuevas formas de hacerlo en el teatro. Una de ellas fue ‘el efecto de distanciamiento’: “la finalidad de esta técnica del *efecto distanciador* consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (Brecht B., 2004-2010, p.131), quitando todo tipo de elementos como escenografía, piernas, etc., para que el espectador pudiera ver de manera real y sin esconder, lo que realmente sucede en escena como parte del discurso mismo. En su libro *Escritos sobre teatro*, dentro de esta misma búsqueda, plantea la distancia que tiene que haber entre el actor y el personaje, el cual: “dice sus frases con la mayor verdad posible, presenta sus comportamientos lo mejor que le permite su conocimiento del ser humano, pero no intenta convencerse a sí mismo (y a otros) de que se ha transformado totalmente en ellos” (Brecht B., 2004-2010, p.134). Santana, en el libro *Interpretación Actoral Según Brecht*, plantea que además del ‘efecto de distanciamiento’, para el método de Brecht es fundamental anular la sorpresa y la empatía con el espectador, la supresión del conflicto de caracteres, la música y la canción y la conversión del actor en juez de la obra y del personaje.

A través del proceso de montaje y considerando los elementos que utiliza Brecht, pudimos observar otro aspecto más de su método, el cual consiste en la construcción del ‘gesto’: “Bajo gesto hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o a varias. Un hombre que vende pescado muestra, entre otros, el gesto de la venta” (Brecht B., Dietrich G. (trad.), 2004-2010, p.281).

Todo esto es parte de lo que llamamos ‘método brechtiano’.

2.2- CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO (CUT)

El Centro Universitario de Teatro (CUT), situado en la Ciudad de México, comenzó en 1962 a manos de Héctor Azar, como un espacio donde se ofrecían talleres y conferencias. Sin saber que años más tarde se convertiría en una escuela de formación actoral de renombre y parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM):

En la calle de Sullivan número 43, se abrió el CUT el 18 de junio de 1962. Héctor Azar, el fundador, dio inicio a la que hoy por hoy es una leyenda en el panorama del teatro nacional y que nació como un centro de conferencias y de cursos sin estructura estable y sin una visión académica a largo plazo. (...) Desde sus comienzos el papel del teatro universitario en las transformaciones de la moral social del país ha sido fundamental para ampliar nuestras libertades. (...)

El Centro Universitario de teatro cruzó su primera década de manera azarosa. La definición del objetivo de ese lugar en Sullivan 43 terminó, como parte de los movimientos sociales del 68 y años posteriores, por poner en riesgo la existencia misma del centro. (...)

Lo cierto es que México necesitaba una escuela moderna, un centro de investigación para los lenguajes vanguardistas que ya estaba explorando el teatro universitario. Héctor Mendoza, por tanto, tras una escisión en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, a raíz de diferencias esenciales con Emilio Carballido, su director de entonces, sobre la visión de la enseñanza actoral, encabezó la refundación del CUT y logró que la Universidad rentara una casona en el barrio de San Lucas, en Coyoacán. (...)

Héctor Mendoza fue director de la escuela hasta 1977. (...) El CUT quedó en manos de Julio Castillo y Luis de Tavira. (...)

El CUT nació a fin de cuentas, como una respuesta a dos maneras de concebir la actoralidad: la Facultad de Filosofía y Letras no formaba gente de teatro con una sólida preparación práctica y la Escuela de Arte Teatral del INBA (...), por sus métodos y maestros que la

encabezaban, representaba precisamente el concepto formalista de actoralidad que el CUT pretendía erradicar. (...) El CUT es la escuela de elite en la formación práctica de actores universitarios, nació como un proyecto artístico y académico. (...)

1981, llegaron, finalmente, los tiempos de la nueva sede del CUT en el Centro Cultural Universitario. (...)

En 1982 llegó Margules y cobijó, de manera institucional, la formación de directores y escenógrafos. (...)

El CUT ha sido un lugar de discusión, un espacio en movimiento, que nació para explorar la condición humana a través del arte del actor” (Olguín D., 2007, p.66).

Como se puede apreciar a partir de su historia, el CUT es un espacio que ha acogido y formado a grandes actores, directores, escenógrafos, productores, gestores culturales y teóricos del teatro, incidiendo determinadamente en el rumbo del teatro mexicano. Es un lugar en el que se ha escrito mucha de la historia del teatro nacional, porque el origen del CUT se dio a partir de dos grandes movimientos teatrales de nuestro país: Teatro en Coapa –creado en 1955 en la Escuela Nacional Preparatoria 5 y encabezado por Héctor Azar– y Poesía en Voz Alta –de Casa del Lago, con participantes como Juan José Arreola, Octavio Paz, Elena Garro, Juan García Ponce, Juan Soriano, Leonora Carrington, José Ibáñez y Héctor Mendoza–. Fue con Héctor Mendoza, en 1973, que se transformó en una escuela formal de actuación y se convirtió gracias a maestros, clases y alumnos, en un referente para otras escuelas.

En los inicios del CUT, el teatro jugaba un papel muy importante para generar un espacio de libertad y de expresión. Hacer teatro en los tiempos de la fundación de la escuela, eran los años 60's, era una provocación y significaba ponerse en riesgo. La gente que se expresaba y opinaba políticamente corría el peligro de ser censurada:

En la década de los años cincuenta estaba prohibido escribir las palabras teta, calzón o culo en los diarios, libros, revistas y

suplementos culturales (estos últimos, por cierto, se encuentran en peligro de extinción). Los hacedores del teatro universitario de la que podríamos llamar “edad heroica” –las tres décadas que van de los años cincuenta a los ochenta- rompieron convenciones, hicieron del espacio teatral un sitio de libertad, de resigo, de provocación. En su búsqueda más allá de todos los límites había una curiosidad inagotable por saber. (Aguilar Z., L., E. 2007, p. 24).

En la época de la generación que realizó el montaje de *Clavijo Clavigo* para el Ciclo de Profesionalización del Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro y Actuación, a partir del cual surge el presente Informe, para entrar al CUT era necesario pasar por un arduo proceso de selección⁶. El número de aspirantes en la primera etapa es aproximadamente de 250 personas, a veces más y a veces menos, de los cuales solo son seleccionados entre 14 y 19 alumnos por generación. Cada semestre ofrecía la posibilidad de ser expulsado, reduciendo el número de alumnos egresados. De esta generación ingresamos 14 y egresamos 12. Son muchos factores los que están en juego durante la selección de las nuevas generaciones, por ejemplo, algunos de los maestros han expresado que se busca gente que sepa trabajar en equipo, personas dispuestas a aprender y con habilidades que puedan ser desarrolladas durante la formación actoral.

En México existen muchas escuelas públicas y privadas de formación actoral con un reconocido nivel de enseñanza, como lo son la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); y la Casa del Teatro, Casazul y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, instituciones en las que la demanda de trabajo es grande.

El CUT, gracias a la historia y tradición con la que cuenta, es un espacio reconocido nacional e internacionalmente. Es un lugar en el que se ha buscado formar a actores íntegros, capaces de aportar algo a la cultura del país.

⁶ El proceso de selección que nos tocó cursar es distinto al que existe hoy debido a que nuestra generación entró cuando el CUT todavía no era una Licenciatura.

2.2.1- MÉXICO DURANTE LA FUNDACIÓN DE LA ESCUELA

Como ya se mencionó anteriormente, el Centro Universitario de Teatro se fundó en 1962, y no se puede contar sobre esa época –en un país gobernado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI)– sin hablar de la importante labor que tenía la Universidad Nacional Autónoma de México, justo por ser un espacio autónomo y donde el gobierno no podía incidir. En 1968, Gustavo Díaz Ordaz, proveniente del PRI, fungía como presidente de México. Los estudiantes empezaron a reunirse para manifestar su descontento ante el autoritarismo por parte del gobierno, espíritu del que surgió el Consejo Nacional de Huelga. Los alumnos luchaban para mantener la autonomía universitaria. Fue una época de mucha represión y, por lo mismo, había muchos presos políticos, muertos y desaparecidos, que desencadenó en la matanza del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, a manos del gobierno mexicano.

Fue a través del teatro y la ficción que los directores, actores y dramaturgos alcanzaron una voz frente a los acontecimientos sociales, porque “(...) la escena universitaria se caracterizó por la calidad, la disciplina, el estudio y la absoluta libertad de expresión” (De la Fuente, J. R., 2007, p.17).

Esta gran necesidad es la materia de la cual esta hecho el CUT. De esta rebeldía y sed de identidad. En un mundo represor, se encuentra el teatro como una forma de plantear un discurso inteligente y crear una postura frente al mundo en el que se vive.

2.2.2- MÉTODOS DE LA ESCUELA

La formación actoral del CUT no se concentra en algún método o una técnica específicos, porque cada maestro tiene libertad de cátedra y una forma personal de traducir sus conocimientos. Aunque podemos observar la influencia del método de Stanislavski –para el que uno de los objetivos es poder construir un personaje que piense y sienta con veracidad, y cuyo proceso de preparación del actor permite identificar en su interior material fértil que le pueda ofrecer al personaje–,

el 'método' del CUT es una especie de híbrido que surge de diversas formas de sistematizar lo que los maestros fueron creando a partir de su experiencia y de las enseñanzas que obtuvieron de sus propios maestros, como Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Margules, por poner algunos ejemplos.

Parece pertinente resaltar que en la Ernst Busch enseñan bajo el método de Brecht, un alemán. Y en el CUT, el método de Constantin Stanislavski, un ruso, tiene una fuerte influencia en el teatro mexicano. Este método llegó a México a través de Seki Sano, actor y director de teatro japonés que trabajó con Stanislavski y a partir del cual él creó su propio método. Seki Sano encontró asilo político en México desde 1939 hasta su muerte. Habría que preguntarse por qué se adoptó este método de influencia extranjera y no se ha creado un método que corresponda a las necesidades del país. ¿Será que se confía más en lo ajeno que en lo propio? Cabe preguntarse si existe una creencia en México de que lo que viene del extranjero es de mejor calidad, o que por su naturaleza de ajeno tiene algo importante que aportar. Esto reafirma la historia y herencia cultural mexicanas: cuando los españoles llegaron a México y a través de la conquista y lo que conllevó, los nativos se sintieron y los hicieron sentir inferiores a lo ajeno.

Stanislavski fue un hombre de teatro que logró aterrizar y estructurar la forma en la que él concebía el arte de actuar, desarrollando una especie de método para la profesionalización del actor. Su método está fundado en la preparación del actor, basta con atender al título de uno de sus libros: *Un actor se prepara*, para comprender que para él era fundamental el trabajo preparatorio del actor en la elaboración de la técnica teatral, para luego poder crear un personaje: "(...) habla Stanislavski en el capítulo final de *Mi vida en el arte*: <<Mi sistema se compone de dos partes principales: 1) el trabajo exterior e interior del artista sobre sí mismo; 2) el trabajo interior y exterior sobre su papel>>" (G. Kristi en Stanislavski, 1983, p.12).

Brecht, en su libro *Escritos para teatro*, habla acerca de lo que pensaba sobre el método que desarrolló Stanislavski:

(...) Tan viejo como es el arte del actor no hay nada, quitando algunas buenas descripciones de cómo grandes actores interpretaron determinados papeles o escenas, mas que el libro no muy antiguo del director ruso Stanislavski que trata del arte del actor. Contiene ejercicios y consejos de cómo el actor puede dar con un tono verdaderamente agradable y conservarlo durante las numerosas repeticiones de una obra. Este libro muestra seriedad y concede al actor un rango elevado y una gran responsabilidad, sin embargo, analizado a fondo, contiene poco sobre la cuestión de todo lo que el actor, que siente la responsabilidad, ha de aprender y hacer para cumplir con su misión: la representación de la convivencia de los hombres.

(...) La idea de que hubiera algo que el actor tuviera que aprender se contradice con la idea de que puede extraer todo de sí mismo, y como esta última idea es la más generalizada, hay que rebatirla en primer lugar. Tiene mucho en su favor. Parece muy pasible que en cada uno de nosotros está en ciernes lo que algunos llevan en sí mismos en un grado muy desarrollado. Parece poco arriesgado basar esto en un arte del actor. Cada cual es capaz de cualquier emoción, por lo tanto cada cual puede <<entrar en situación>>, como dicen los actores, cuando se producen emociones especiales. Efectivamente nos podríamos dar por satisfechos con esta máxima, si nos contentáramos con producir simples emociones. Pero se reconocerá que el actor ha de hacer más. Ha de mostrar la convivencia social de los hombres". (Brecht B., Dieterich G. (Trad.), 2004-2010, p. 264-265.)

El anterior escrito de Brecht muestra que el autor no compartía la concepción de Stanislavski sobre una técnica actoral basada en el trabajo interno del actor para poder crear una emoción con veracidad. Se comprende que para Brecht el punto de partida de un actor es el discurso social y de ahí emerge el personaje.

Con las reflexiones de Brecht se puede leer que tanto Stanislavski como él muestran una manera propia de concebir el método de formación actoral como el más adecuado, de acuerdo a las necesidades que se tienen como sociedad. No

podemos olvidar que la historia del país y la cultura de la que cada uno de ellos provienen influye en lo que el teatro exige para ser creado. Esta información nos permite comprender varias ideas: primero, que Stanislavski y Brecht –ambos, hombres de teatro respetados e influyentes en nuestros días, a pesar de los años transcurridos– eran de dos países distintos, sus culturas les exigían cosas diferentes y ambos trataron de comprender la actoralidad desde su perspectiva, y, segundo, el método de Brecht es una gran influencia para los actores en formación alemanes, no así en todos los actores formados en el CUT, más allá de que algunos maestros han estudiado a profundidad este método y lo han transmitido a través de su enseñanza.

Tomando en cuenta el método de Stanislavski, se observa que en el CUT existe un interés por el trabajo externo o físico y la preparación interior del alumno, al igual que un trabajo interior y exterior del personaje. Héctor Mendoza, director hasta 1977 del Centro Universitario de Teatro, tradujo y adaptó el método de Stanislavski durante la formación de sus alumnos, muchos de ellos maestros de nuestros maestros. Puso especial atención en la “(...) memoria emotiva, una metodología que permitía al actor prestar sus emociones pasadas a las emociones presentes de un personaje” (Sánchez J.A., 2012, p. 40), proponiendo la diferencia entre *vivencia* y *vividura*. Luis de Tavira, alumno de Mendoza, plantea que “La vivencia es lo vivido por el personaje, pero no por el actor. El actor también tiene sus vivencias. La vividura es la vivencia del personaje, que el actor no ha vivido pero logra imprimirlo en su tejido. Es decir, que el actor produce una experiencia no vivida” (Luis de Tavira, 2016, en las notas personales del montaje *Citèrea* de la autora), siendo esto uno de los principios en la formación actoral del CUT.

No todas las generaciones del CUT han tenido a los mismos maestros. Además, en el último año, que corresponde al Ciclo de Profesionalización del Plan de Estudios de la Licenciatura en Teatro y Actuación del CUT, cada generación trabaja con un director profesional para crear un montaje donde se ponen en práctica los conocimientos adquiridos durante los tres años del Ciclo de Formación de dicho Plan. Cada director también tiene su propio método o mezcla de métodos. Lo anterior lleva a cuestionar qué efecto tiene esto en los alumnos

egresados a la hora de enfrentarse a la vida profesional, ¿realmente existe mucha diferencia entre actores de distintas generaciones?, ¿los métodos personales de cada maestro, al final, coinciden en algún punto debido a la manera de concebir el teatro a nivel cultural?

Las materias que se imparten en el CUT, en la Licenciatura en Teatro y Actuación, buscan una formación integral para los alumnos, al igual que en la Ernst Busch. En el CUT se imparten las siguientes materias durante la Carrera Universitaria: Actuación, Acondicionamiento Físico, Historia del Teatro, Lengua Española, Música, Canto, Técnica Vocal, Teoría y Análisis del Texto Dramático, Acrobacia, Expresión Corporal, Expresión Verbal, Historia de la Cultura, Combate Escénico, Mecánica Teatral, Producción Teatral, Curso-Laboratorio de Creación Escénica, Generación de Proyectos y Producción Artística, Plástica Teatral, Puesta en Escena I, Introducción a Dirección de Escena, Puesta en Escena II⁷.

Partiendo de mi propia experiencia como alumna del CUT, cabe reflexionar lo siguiente: Durante el último año, en nuestra Puesta en Escena I –que corresponde al Proceso de Profesionalización– tuvimos como director a Luis de Tavira. Con él trabajamos bajo un método de análisis del lenguaje escénico que se llama ‘análisis tonal’. Éste consiste en encontrar el tono de la obra a través de una ecuación tonal a la que se llegará después de agrupar en categorías y contabilizar los tonemas –las cosas de la obra, todo lo que no es concepto, la coseidad–. El análisis tonal ayuda a encontrar, a través del proceso y trabajo en equipo, el tono de la obra para hacer entonar al equipo creativo y todos los elementos de éste. Se busca que todos hablen del “mismo color” y no desde “distintos tonos de ese color”. Todo lo aprendido durante cinco años y el trabajo con el método específico de este director, nos habla de la diversidad de métodos que convergen en el CUT, convirtiéndose éstos en el bagaje con el que nos enfrentamos a un montaje como el de *Clavijo Clavigo*.

⁷ Para mayor información con respecto al mapa curricular, se recomienda consultar la página web del Centro Universitario de Teatro: <http://www.cut.unam.mx/>

3- CLAVIJO (MÉXICO) CLAVIGO (ALEMANIA): UNA PUESTA EN ESCENA INTERCULTURAL E INTERINSTITUCIONAL

3.1- ANTECEDENTES

Durante el cuarto año de la formación, que corresponde al Proceso de Profesionalización, la generación de la que formé parte (2011-2016) tuvo como director de la Puesta en Escena I, y como antecedente a *Clavijo Clavigo*, a Luis de Tavira. Nos dirigió una obra escrita por él, llamada *Citerea*. De Tavira nos transmitió, sin duda, una mística del teatro muy profunda que consistió en valorizar y darle lugar al ritual íntimo del actor durante la creación, en la relación con los compañeros, el personaje y la obra. Durante el proceso de *Citerea* trabajamos con las vividuras, hicimos un exhaustivo análisis del texto y del lenguaje escénico a través del análisis tonal, además de ponderar el trabajo en equipo, construimos el mundo interno del personaje, su historia y sus secretos.

Después de *Citerea*, en 2015, la Generación 2011-2016 comenzó la Puesta en Escena II del Periodo de Profesionalización. Este montaje se llamó *¿Cuál es la opinión de Pitágoras sobre las aves salvajes?*, basada en la obra *Noche de Reyes* de William Shakespeare, bajo la batuta de Esther André⁸, directora y actriz mexicana que radica en Grecia.

Durante este proceso, los hombres y algunas mujeres de dicha generación, fueron llamados para presentar una audición para un montaje que se iba a realizar en colaboración con la Ernst Busch (Berlín). Previo a ésta, se nos solicitaron fotos y videos actuando en alguna obra de teatro. Dicha audición fue filmada para

⁸ “Actriz y directora, Esther André cuenta con una importante trayectoria en México, Francia y Grecia. Destaca su participación en la compañía francesa Théâtre du Soleil, dirigida por la célebre Ariane Mnouchkine, en montajes como *La ville parjure ou le réveil des Érinyes* (*La ciudad perjura o el despertar de las Erinias*), *Le Tartuffe* (*Tartufo*) y *Et soudain des nuits d'éveil* (*Y de pronto noches en vilo*). (Letras libres. Fecha de consulta: 7 de julio, 2017. <http://www.letraslibres.com/mexico/el-rostro-del-dialogo>).

enviarla a Berlín y constó de un monólogo y una pequeña secuencia de movimiento que se nos solicitó preparar con anterioridad, es decir, fue una improvisación de nuestro repertorio.

Al paso de tres meses, Mario Espinosa –director del Centro Universitario de Teatro– dio a conocer que se llevarían a cabo dos montajes con nuestra generación. Tres hombres y una mujer, de esta generación de actores, participarían en el montaje *Clavijo Clavijo* –desconocemos a profundidad los criterios que se tomaron en cuenta para la elección de los compañeros que participarían en éste–, y tres hombres y cinco mujeres, de la misma generación, en la obra *¿Cuál es la opinión de Pitágoras sobre las aves salvajes?* La generación se dividió en estos dos montajes.

Cabe mencionar que el montaje *Clavijo Clavijo* fue posible gracias al año dual México-Alemania, durante el que hubo apoyo para este tipo de intercambio cultural y creativo.

3.2- PROCESO DEL MONTAJE

La puesta en escena de *Clavijo Clavijo* se basó en la obra *Clavijo* de J. W. V. Goethe, y fue una coproducción, como ya he mencionado, entre el CUT (México) y la Ernst Busch (Alemania). El texto fue elegido, adaptado y dirigido por el director y docente de la Ernst Busch, Michael Keller. A él le interesaba montar esta obra por la complejidad de la dramaturgia y porque consideraba que todos los personajes tenían un peso importante en la misma y servían para este experimento intercultural e interinstitucional. Keller y Harry Fuhrmann –asistente de dirección de *Clavijo Clavijo*, actor y maestro de la Ernst Busch– hicieron la adaptación de la obra. Sin embargo, la traducción al español no fue hecha por un profesional del teatro. Esto importa pues la traducción de un texto implica, bajo la lógica del presente análisis, la comprensión del contexto (nacional y profesional, en este caso) en el que dicho texto está circunscrito, y porque nos permite reflexionar sobre la incidencia de los factores culturales externos al discurso mismo de la obra que estuvieron en juego en el proceso de creación.

La obra fue montada en la Ernst Busch en Berlín, durante cinco semanas (octubre y noviembre del 2015). El proceso consistió en juntar en el escenario a cuatro estudiantes de actuación del Centro Universitario de Teatro (México) y a cuatro de la Academia de Arte Dramático Ernst Busch (Alemania). De los actores en formación alemanes, dos ya habían sido alumnos de Keller, siendo los únicos que habían trabajado con él anteriormente. Se decidió que, de los cinco personajes de la obra, tres serían interpretados tanto por un actor mexicano, como por uno alemán (Marie, Clavijo y Carlos), y dos de los personajes únicamente serían interpretados por un actor o actriz (Sophie, interpretada por una actriz alemana y Beaumarchais, por un actor mexicano).

El día 17 de octubre del 2015 los actores mexicanos volamos a Berlín, un lugar que no conocíamos y al cual nos enfrentábamos por primera vez. Durante cinco semanas, fuimos becados para la realización de dicho montaje por parte de la Cátedra Ingmar Bergman –un espacio creado por Difusión Cultural de la UNAM que busca fortalecer, a través de mesas de reflexión, conferencias y talleres, la cultura teatral y cinematográfica–, el CUT y la Ernst Busch.

Una vez que estuvimos en la Ernst Busch, notamos que había un gran interés por que los mexicanos conociéramos la escuela y su manera de trabajar, permitiéndonos, tanto a los actores mexicanos como a los alemanes, descubrir con esta vivencia la realidad de los distintos enfoques actorales de cada escuela, así como las similitudes y diferencias de una misma carrera profesional en dos países geográficamente lejanos.

El encuentro con el director Keller y su asistente Harry Fuhrmann planteó, desde el principio, una barrera idiomática que dificultó la comprensión, ya que los actores mexicanos hablábamos en español y los alemanes en alemán. La mayor parte del tiempo nos comunicábamos en inglés. Las actrices –mexicana y alemana– que interpretaban a Marie, una mujer francesa, tenían orígenes franceses por parte de sus abuelas maternas y eso ayudó a que se pudieran comunicar un poco en ese otro idioma. Indudablemente, el elemento que jugó más en contra de los actores mexicanos fue que el director no hablaba inglés, solo alemán. Esto resultó algo determinante en el proceso, ya que los alemanes y los

mexicanos no entendíamos de la misma manera, ni con la misma claridad y precisión, lo que el director pedía.

Como ya se mencionó en este texto, teníamos un traductor que no era director de teatro ni actor y, por lo tanto, no conocía a profundidad terminologías teatrales. Esto le complicó la traducción de las notas que el director y el asistente dictaban. La comunicación entre los actores mexicanos y los alemanes, a la hora de llegar a acuerdos para la construcción del personaje, era deficiente y nos llevó a la reflexión de si este factor sería leído por el público, pues:

(L)a barrera del idioma es siempre un obstáculo en nuestra capacidad para compartir y apreciar la magnífica obra del teatro extranjero. Se puede disfrutar más fácilmente de la música, del ballet, incluso del cine (con ayuda de los títulos traducidos); pero tendemos a desconfiar de nuestro juicio cuando asistimos a la representación de una obra en un idioma que no comprendemos. Es fácil impresionarse en demasía con lo poco familiar. (Stanislavski C., Gielgud J., 1953, p. XIII INTRODUCCIÓN).

La dramaturgia fue escrita por un alemán, en su idioma. Por lo tanto, para los actores alemanes era mucho más fácil comprender la ideología, el pensamiento y la estructura de Goethe, desde un lugar mucho más cercano y familiar que para nosotros los mexicanos. El mundo 'Alemania' está construido con las palabras de este novelista, poeta, dramaturgo y teórico alemán. Los mexicanos teníamos un reto adicional a la barrera idiomática, que consistía en construir esa ideología, ajena a nosotros, y crear las imágenes que el texto original planteaba, cosa que hicimos a través de un proceso intuitivo y de mucha observación y diálogo con los compañeros alemanes. Esto nos permitió tomar conciencia de la importancia que tiene el texto escrito en el quehacer actoral, si es que se va a trabajar con uno, y el papel de la traducción. No es lo mismo interpretar un texto que está en su lengua original que un texto traducido por alguien que no es dramaturgo y que no conoce a profundidad la obra del autor. Goethe fue un poeta. En su obra no solo se lee la ideología alemana sino también el pensamiento

poético y metafórico alemán. Por ejemplo, había un texto de Marie que estaba traducido al español de esta manera: “¡Estoy temblando! ¿Y tú lo viste?”. Al comparar lo que trataba de expresar Goethe en el texto original, la actriz alemana que interpretaba a Marie nos dijo que esa frase quería decir : “¡Cada célula de mí se estremece y se quema al tenerte lejos!, ¿tú lo viste?”. Evidentemente son dos maneras distintas de decirlo, pero lo que se expone, en principio, es que el nivel de imágenes que ofrece el original es distinto al de la traducción, y refleja una forma muy específica de “estructurar mundo”, respecto al personaje y a la forma de abordarlo.

Ante este panorama, comprendimos que para lograr vincular nuestras propuestas particulares con lo que se esperaba en el resultado, habría que lograr un lenguaje en común, siendo creativos para que los idiomas no representaran un problema sino, por el contrario, que fueran parte de la riqueza de este proceso. Los momentos en los que había que llegar a acuerdos estaban permeados de mucha complejidad porque, aunado a los diferentes idiomas y a la traducción, teníamos el objetivo de darle vida a *Clavijo Clavigo*: un experimento tanto para ellos como para nosotros. No se tuvo nunca la certeza de si iba o no a funcionar.

En enero de 2016, el equipo alemán de creativos (el director, su asistente y los actores en formación) viajaron a México a conocer el CUT y a concluir el montaje. Ellos también se encontraron con un país distinto al suyo, desde el clima, la comida, las tradiciones y la cultura. Estar en un país nuevo, que no se conoce y en el que se es un extranjero, te pone invariablemente en un lugar de mucha vulnerabilidad, elemento que estuvo presente en todos los actores a la hora de crear tanto en Berlín como en México. Ser el ‘otro’, en ambos casos, propició un estado alterado que nos llevó a momentos de hipersensibilidad y a ponernos a la defensiva en cuanto sentíamos amenazadas o cuestionadas nuestras culturas, porque evidenciaba el miedo y las dudas con respecto a lo que nos conformaba, a lo que ‘somos’. Esto se vio reflejado en un proceso de mucha confrontación que surgía de las diferencias culturales, poniendo constantemente en duda -en diferentes medidas y dependiendo del carácter de cada uno de los actores- lo que se había aprendido durante la formación actoral.

El proceso de los ensayos en Berlín, en nuestro primer encuentro, comenzó con la lectura de la obra, seguido de un pequeño resumen de lo que el director se estaba imaginando, con el interés de poner sobre la mesa lo que esperaba y quería del montaje. Keller pedía que los actores propusiéramos –como sucede con muchos directores en México y en Alemania–, intenciones, trazo, coreografías y relación entre los personajes a partir de una escena. Esta forma de trabajar no siempre fue fértil, pues en lugar de llevarnos a acuerdos, a veces propiciaba que el enfoque de los alemanes o el de los mexicanos se impusiera sobre el otro como resultado de la vulnerabilidad antes mencionada.

El director tenía claras dos cosas desde el principio: la primera, que los personajes que fueran representados por dos actores tendrían que presentar, cada uno, una parte distinta de la personalidad del mismo, algo que se definiría en los ensayos y a partir de las propuestas de los actores; la segunda, que la escenografía y el vestuario ya estaban definidos, lo que nos obligaba a ajustarnos y hacer embonar la creación de los personajes con esa idea que tenía el director. El director se imaginaba, como parte de la estética de la obra, la presencia de escaleras, *tutús* y un espacio donde se pudiera incluir la multimedia. El director consideraba que las escaleras podían permitir el juego con los distintos niveles, lo que llevó a los actores, por ejemplo, a justificarlas como símbolo de que el amor tiene muchos niveles o capas, y que a veces se puede estar bien -arriba- y a veces mal -abajo de una escalera-, también representó un espacio de transición y todo lo que eso puede generar a nivel de sensación para la creación de los personajes. Los *tutús*, desde la mirada del director, creaban el ambiente de una pintura; las actrices lo justificaron como una crítica hacia lo que es ser mujer en estos tiempos, cuando el estereotipo de su fragilidad, como una muñeca de ballet, se reafirma para no incomodar a los hombres o a la sociedad. Y la multimedia era parte de un experimento que el director quería hacer para jugar con los espacios y el tiempo; los actores lo justificaron como si fueran sus recuerdos.

Digamos que la estructura que Keller tenía más clara, tanto en la estética como en la actoralidad, era la parte física, tangible y concreta: la forma. Se planteaba que lo demás llegaría a partir de esa estructura. Esto se decidió con

base en la manera de trabajar del director y el método que él utiliza para sus montajes.

Cabe mencionar que durante los ensayos no se planteó un espacio para analizar juntos la obra. Para los mexicanos resultó una forma de trabajo diferente, debido a que durante nuestra formación nos enseñaron a analizar la obra junto con los demás actores; estudiarla y adentrarnos en su contexto histórico antes de montarla. En este caso, solo se nos pedía que actuáramos, que lo que entendiéramos nosotros lo lleváramos a la acción. Esto evidenció algunas diferencias entre las escuelas y los métodos. Los mexicanos trataban de convencerse de ser el personaje y los alemanes creaban el personaje sabiendo que nunca serían completamente él o ella.

No hubo una plática con el director sobre quiénes eran los personajes a nivel de discurso. Los actores sí buscaron llegar a esos acuerdos, esto ocasionó que, a veces, los personajes estuvieran en tonos completamente diferentes. La formación en el CUT refuerza la idea de que un actor, para enfrentarse al proceso de creación de personaje, necesita crear la historia del personaje, los detalles para generar o justificar un carácter, tener claros sus objetivos, la línea de acción que sigue durante la obra, los cambios que hay en ella, y la relación que tiene con los demás personajes. Si no existe esa base de información o un acuerdo común, especialmente en un montaje donde dos actores realizan al mismo personaje, es posible que en vez de crear un mismo personaje, parezcan dos personas completamente diferentes. En el caso de la obra que nos ocupa, el director acotaba y decía lo que pensaba acerca del personaje y sus objetivos, a nivel anecdótico, cuando veía las propuestas. Práctica que formaba parte de su técnica personal. Esto nos permitió, como actores, desarrollar nuestro juicio e iniciativa a través de la intuición, al tiempo que nos afectó porque no resultaba concreto o equitativo por la cuestión idiomática, frente a los alemanes.

Por todo lo expuesto anteriormente, las diferencias metodológicas eran evidentes en el abordaje de los personajes: los actores alemanes partían de la forma externa del mismo, poniendo especial atención en la corporalidad y la forma técnica de hablar para llegar al contenido interno, lo íntimo del personaje; los

actores mexicanos partíamos del contenido interno para llegar a la forma. Es decir, buscábamos construir al personaje desde su carácter, personalidad, secretos, conflictos internos determinados por los estímulos inmediatos, mediatos y remotos (muy acorde al método stanislavskiano), para así llegar a descubrir cómo se iba a traducir en el cuerpo, en su manera de moverse y hablar, por ejemplo. Los actores alemanes de este montaje recorrían el camino de manera inversa, buscando primero el gesto⁹ y luego lo demás. De afuera hacia adentro. “Es decir, desde el exterior, desde el punto de vista del mundo circundante, desde las personas del entorno, desde el punto de vista de la sociedad”. (Brecht B., Dieterich G. (Trad.), 2004-2010, p. 279.)

Fue evidente que para los participantes mexicanos el personaje es eso otro que no somos nosotros, pero que surge de nosotros:

El misterio del personaje reside en su inconsistencia real, su ser ficticio, esa irrealidad que exige ser representada por la realidad del actor, que a su vez sólo se realiza como actor gracias al personaje. Pero en realidad, ¿qué representa el personaje? A la persona, esa otra que subyace entre el actor y el personaje, esa única e irrepetible personalidad que sólo alcanza a ser la que es, cuando accede a la condición del actor y que consiste en ser y no ser el personaje. Por eso, el misterio del personaje es el de la persona capaz de mostrar a los demás cómo es realidad que cada ser humano es un misterio único, porque en tanto persona, cada uno es siempre nuevo, increíble, irrepetible en el mundo y por eso mismo es digno de ser contemplado. (De Tavira L. , 1999, paradoja no. 249).

La relación entre actor y personaje es íntima. Para nosotros, parte del interior, del centro, de lo más profundo que nos conecta con la vida. Y en ese pequeño o grande espacio que existe entre el actor y el personaje, aparece el inconsciente y las raíces culturales que determinan la forma de entender y abordar un personaje.

⁹ Con ‘gesto’ nos referimos al gesto brechtiano, no de un gesto como se entiende genéricamente.

A partir de las notas del director, del asistente y del traductor, que eran los que veían la obra durante los ensayos y, por lo tanto, eran el público, pudimos observar que los actores alemanes tenían mucha fuerza en escena, bien plantados y con una manera de expresarse muy directa. Los mexicanos teníamos mucha fuerza en escena por el contenido interno que le dábamos a los personajes. A los alemanes les costaba mucho tocarse, acceder a las emociones. A los mexicanos nos costaba mucho ser directos a la hora de decir nuestros textos. Cabe preguntarnos hasta qué punto esto es determinado por nuestra historia cultural, política y social. Sin embargo, y a pesar de estas aparentemente opuestas formas de abordar al personaje, había una gran generosidad por parte de los actores, pues entre todos formábamos algo más grande que el montaje, que era una colectividad teatral.

3.3- FUNCIONES

La última parte de este montaje consistía en abrir al público dicho ejercicio teatral, donde actores de distintas escuelas, culturas y con diferentes idiomas se encontraron en el escenario a través de la ficción.

En el Foro del CUT, durante el mes de febrero, presentamos 12 funciones. El acuerdo había sido que concluiríamos el proceso dando 12 funciones más en Berlín unos meses después. Esta última etapa no se pudo llevar a cabo debido a un asunto ajeno al CUT.

Hubiera resultado muy importante presentarnos frente al público alemán para determinar qué cosas llegaban y que cosas no, y cómo éste decodificaba los elementos y signos puestos en juego dentro de la obra. El cotejar con ambos públicos nos hubiera permitido profundizar en la riqueza, aciertos y errores de este montaje en términos de decisiones creativas, al igual que determinar -a partir de estas dos visiones distintas- cuáles elementos funcionaban en ambos países y cuáles no; cuáles símbolos dependían directamente de factores culturales y cuáles lograban una trascendencia de los mismos.

El público que acudió al foro del CUT para ver alguna función de *Clavijo Clavigo* fue en su mayoría mexicano. La obra, en general, atraía al público. Tuvimos el teatro lleno y en varias ocasiones hubo quien se quedó fuera. Probablemente esto tuvo que ver con el público universitario que ya tiene el CUT, también por la curiosidad de descubrir lo que dos escuelas eran capaces de hacer juntas e, incluso por malinchismo, pues muchas veces en México lo extranjero es de calidad por su naturaleza de ajeno. También nos enfrentamos a que parte de la comunidad de nuestra escuela aprobara más lo considerado extranjero y eso nos hizo reflexionar hasta qué punto nuestra cultura trae en la sangre una educación y una necesidad de reconocer lo que viene de fuera. Históricamente, y sin creer que esto nos hace mejores o peores, podemos decir que México es un país con una carga poscolonial 'tercermundista' y Alemania un país conquistador, que además forma parte del llamado 'primer mundo'. Culturalmente, podemos decir que esta información nos hace tomar una postura y ocupar un lugar con relación al otro y a lo otro, haciendo evidente que existe de antemano una carga de valor externa al discurso mismo de la obra.

Muchos de los comentarios que recibimos por parte de nuestros compañeros actores y maestros llevaban implícita una comparación entre los mexicanos y los alemanes. A algunos les parecía mejor realizado el trabajo de los alemanes y a otros el de los mexicanos. Pero siempre había una comparación, lo cual hace reflexionar sobre cómo fueron notorias las diferencias para el público.

A pesar del idioma, y con ayuda de los subtítulos durante las funciones, el público comprendió la obra a nivel anecdótico, a nivel temático y a nivel discursivo, pieza teatral en la que se podía ver a las dos culturas tratando de contar una historia a través de los individuos que conformaban este colectivo. Fue interesante ver la lucha de los actores por comunicarse entre ellos. Al parecer, fue gracias a los subtítulos que para el público no resultó una barrera el idioma, sin embargo, una reflexión más profunda permite ver que esto también fue gracias a la cohesión de las diferencias idiomáticas, la cual logramos por medio del lenguaje teatral. Situación que nos plantea la existencia misma de un lenguaje teatral, tal vez universal, que hasta cierto punto logra abarcar las diferencias culturales. Todo

esto fue parte de la complejidad y la riqueza del montaje. El manejar todos estos elementos a favor de la creación y de la obra fue fundamental para nuestra formación en este quehacer artístico.

4- CONCLUSIONES

Como resultado de este Informe Académico, se puede sostener que la forma de abordar la creación del personaje es determinada y determinante por y para el contexto sociocultural, histórico y económico de cada país. Porque la conformación histórica, social, política y cultural de un país influye en la forma en la que se percibe y se estructura el mundo circundante, a partir del cual creamos un personaje. También nos permite afirmar que el contexto sociocultural determina la dirección y el montaje de la obra. A partir de la experiencia se pudo observar que la personalidad histórica alemana y la mexicana se manifestaron en la creación y recepción –por lo menos del público mexicano– de dicho montaje, sin perder de vista que la dirección estaba en manos de un alemán y que hasta cierto punto esta visión englobaba todo el proceso.

El hecho de que el director fuera alemán, el texto fuera escrito por un alemán, y las cuestiones del idioma y la traducción, nos hablan de que no fue del todo un proceso equitativo. En el mismo montaje se veía la gran necesidad de encontrar una identidad por parte de los mexicanos y el muro de separación mental que excluía, en lugar de unir, por parte de los alemanes. Podemos reconocer que para los mexicanos fue complejo vivir esta dirección tan ‘alemana’, por la que tuvimos que reforzar la necesidad de ser el personaje; no logramos del todo –en distintas proporciones, dependiendo de la individualidad del actor– esta distancia entre el actor y el personaje, como lo los alemanes bajo el método de Brecht. Y hasta cierto punto nos aferramos a formas de abordar el personaje que nos reafirmaban y evidenciaban la personalidad histórica del mexicano.

Creemos que esta es la razón por la cual actores de un mismo rango de edad, de dos escuelas de alto rendimiento para la formación actoral, con un mismo texto, con diferente traducción e idioma, con el mismo director, abordan la creación de personaje de una forma distinta. Lo que lleva a afirmar que los factores culturales juegan un papel muy importante a la hora de generalizar o pasar por universal lo que es único, particular e irrepetible.

Descubrimos que solo a través de lo que no somos sabremos lo que sí somos como creadores y como seres humanos. En el caso que nos ocupa, actores, director y creativos, nos encontrábamos en un mismo punto de partida: hacer teatro. Tanto lo actores alemanes como los mexicanos queríamos encontrar a nuestro personaje, crearlo con verdad para que llegara a otros, ya fuera bajo un abordaje de lo interno a lo externo o viceversa. Y esto sigue siendo, hasta cierto punto, parte de la universalidad del teatro, si es que se puede hablar de una: el deseo, la voluntad de congregarnos a pesar de las barreras.

Viendo las diferencias y similitudes que teníamos como actores de distintos países, pudimos descubrir nuestras debilidades y fortalezas. Por ejemplo: la relación con la emoción, una propensión al melodrama, la incapacidad de conectar o tocarse emocionalmente, de unos, o la fuerza, el poder y presencia en el escenario, al igual que la capacidad de darse a los demás como un acto de generosidad, de otros. Esto permitió descubrir que hay distintas maneras de llegar a un mismo punto y distintas maneras de comprender el teatro, pero no por eso deja de ser teatro.

En Alemania se creó un método a partir de Brecht, basado en la ideología de ese país, un método que respondió a acontecimientos histórico-políticos muy puntuales. La Ernst Busch utiliza ese método, como un legado y como algo que estructura su propio estar en el mundo. Nadie entiende mejor una cultura y un país que el que pertenece a éste. Por otro lado, en México, la variedad o hibridación de métodos extranjeros que han sido adaptados o interpretados, como el de Stanislavski, o aquellos que se han creado a partir de la experiencia de los maestros de nuestros maestros, habla de nuestra identidad, y probablemente sea esta peculiaridad lo que con el paso de los años conforme el teatro de nuestro país. Con esto no se concluye que existe una forma mejor o peor de abordar al personaje, o que se pueda comprobar la supremacía de un método sobre otro, solo significa que esto, la diferencia misma, es parte fundacional del teatro en ambos países, pues refleja en sí sus aspectos culturales.

Es evidente que la presencia de la ideología y el método de Luis de Tavira es recurrente en el presente informe académico. Cabe preguntarse si no han sido

esta parte de la herencia cultural teatral de México, donde hemos encontrado identidad y por lo que se puede aseverar que a partir de un maestro es posible elaborar un método.

Al final, se utilice el método que se utilice, el actor pondrá al servicio su ser para crear al personaje. Y eso que se pone al servicio es lo que se es, la vida interna, las ideas, la cultura, lo que aprendimos en la escuela, los gestos, el cuerpo mismo, y eso que somos está determinado también por la historia cultural, religiosa, ideológica, etc. Por lo tanto, esta carga de información, de codificación y decodificación de la realidad, hará que no se entiendan desde el mismo lugar las cosas. “El teatro es el arte de la vida y la vida es un invento de la memoria” (De Tavira L., 1999, pp.49), la memoria se lleva en la sangre, de generación en generación. La historia y la cultura de las que venimos determinan ciertas creencias y, por lo tanto, maneras de crear.

No podemos olvidar que nosotros venimos de un país que fue conquistado y los alemanes de un país conquistador. El que nosotros abordemos a los personajes desde nuestro interior y ellos desde el exterior, habla mucho de cómo nos concebimos ante un todo histórico que marca la pauta de lo que somos frente a lo que no somos.

Un personaje no se crea de la nada, sino de uno mismo. Nosotros somos la base, de lo que se parte, y de ahí aparece algo nuevo: damos vida, procreamos a un nuevo ser. Nuestro trabajo consta de la creación de ese otro, de sus pensamientos, que darán lugar a la corporalidad y su manera de ver, entender y pensar el mundo. No solo nosotros creamos al personaje, también los otros personajes de la obra determinan su manera de ser a partir de la relación que tienen.

Si se considera el personaje como aquel ser vivo que será interpretado por un actor, es importante plantearnos si el personaje es o no es el actor. Pensemos que el personaje ES y NO ES el actor, como dice Luis de Tavira. Es decir, nace del actor, de su interior, de su esencia y desde su origen, pero también pertenece al mundo de lo ajeno, de lo que no se es. Si sostenemos esta premisa, es importante asumir que la construcción que cada actor haga del personaje estará influenciada

por su manera de concebir el mundo y de concebirse en el mundo y ante el mundo; de su genética, de las huellas mnémicas -de la memoria emocional, física del actor- de la cultura y del origen.

También está lo que parte de cada individuo. Lo que llevamos en la sangre, lo que aprendimos por el entorno familiar y social de los que venimos, y también por nuestra historia y creencias profundas, que generan el pensamiento que nos constituye. Lo que se observó como un elemento en común, a partir del montaje que nos ocupa aquí, es lo cultural como un determinante. Haciendo una analogía, si tomamos a dos hermanos estudiantes de actuación de la misma escuela, pueden ser actores muy distintos en escena, pero también hay un lenguaje en común que se reconoce en ambos. A pesar de ser hermanos se experimentan distintas vivencias a lo largo de su vida; incluso, circunstancias familiares o eventos importantes son vividos desde dos perspectivas distintas: un evento pudo haber sido una experiencia traumática para uno, mientras que para el otro, ese mismo evento pudo resultar la situación más liberadora. Aún así se manifiesta que partieron del mismo origen, que hay cosas que entenderán de la misma manera. Esto sucede con los estudiantes de una misma generación que tuvieron los mismos maestros y clases, guardando toda proporción y considerando que los orígenes familiares de cada uno y las historias son distintos. Pero lo que sí está presente son los referentes culturales, históricos y nacionales, sumados a las experiencias vividas en convivencia. La creación

“emerge siempre de una crisis. Del momento en que se consta un desgarró. De la experiencia límite. La creatividad, tanto como las experiencias místicas y amorosa, surgen como formas de lidiar con la muerte: la muerte que se va filtrando en la vida, la muerte que se instala en las ideas, el lenguaje, las imágenes, y que exige ser expulsada de la vida a través del acto creador”.

(Marco Antonio de la Parra en Savariego M., 2002, pp. 23).

A pesar del peso que la cultura ejerce y de las diferencias que marca en la forma de abordar al personaje, el teatro tiene la capacidad de trascender toda separación dentro de su esencia.

Cada actor, cada escuela de actuación, cada país, y por lo tanto su historia social, cultural y económica, tienen su propia crisis, su propio desgarramiento, su propia necesidad. El personaje y el teatro nacen como necesidad de comprender lo que somos, nacen para no morir, al igual que la cultura, y eso es universal.

Al considerar que el universo lingüístico es un universo ideológico, la experiencia de una coproducción como *Clavijo Clavijo* saca a flote las diferencias que hay a la hora de estructurar el pensamiento. Cada uno de los idiomas tenía una fuerza y una energía expresiva distintas que daban un carácter específico al personaje.

Es importante mencionar que durante el montaje se planteó que había un director y un asistente. En el programa de mano no aparece de ese modo, se plantean dos directores Michel Keller y Harry Fuhrmann: durante el proceso siempre se tuvieron dos voces en la dirección, esto fue un elemento que generó aún más problemas de comunicación.

Podemos observar que este Informe Académico parte de un enfoque, e incluso una necesidad, determinados por la cultura. Se puede percibir la historia cultural y social de México, las heridas, el corazón, los medios y los cuestionamientos en voz de una persona que lleva en su ser esta carga transgeneracional.

Si hacemos otra analogía, entre la actuación y la cocina esta vez en el mundo occidental, podemos decir que la cocina, al igual que el teatro, es omnipresente. Pero cada país, por su cultura, historia, tipo de suelo, clima, origen de los alimentos, tiene platillos tradicionales particulares. Igualmente, existen en el teatro, tipos y maneras de abordar la construcción del personaje. Los platillos, como en el teatro, no son peores o mejores dependiendo del país, se cuenta con distintos ingredientes o herramientas actorales, incluso métodos y distintos orígenes. Habrá gente a la que le gustará más un platillo o conectará más con un teatro que con otro, pero al final de cuentas, desempeñan una función: la comida alimenta y el teatro alimenta, desde y para una sociedad con distintas necesidades y distintas formas de satisfacer su gusto.

En *Clavijo Clavigo*, el idioma no solo fue un obstáculo, también abrió la posibilidad de que los lenguajes no verbales fueran protagonistas y que el único habla importante fuera aquél de la ficción. Porque, al final del día, “si la palabra es la morada del ser, el actor es la prisión de la que la palabra se escapa” (Tavira, 1999, aforismo 112), y esa palabra escapa rompiendo toda barrera. La lucha de los actores por tratar de comunicarse entre ellos y con el público, a pesar del idioma, era uno de los atractivos y fortalezas de este montaje, porque siempre resulta más interesante ver a un actor fuera de su zona de confort, vivo. Se asumió el gesto brechtiano, en un principio, como medio de comunicación entre los actores, que llevó a la creación de un lenguaje propio, único para los actores (alemanes y mexicanos), con las condiciones que ya hemos mencionado. El teatro nos permitió crear un mundo donde nos era posible entendernos a pesar de lo culturalmente determinado en nosotros. Incluso cuando parecía que no podríamos llegar a un acuerdo, que había dos lenguas distintas, ahí en escena sucedía lo único importante. Ahí confirmamos que “en el teatro todo es posible” y que nuestro lenguaje en común era *Clavijo Clavigo*.

ANEXO I.

El siguiente texto es la sinopsis presentada en el programa de mano de la obra *Clavijo Clavijo*, presentada en el Foro del CUT:

“En Madrid, *Clavijo* logra convertirse en archivero del rey gracias a sus habilidades literarias, a su consejero Carlos y al apoyo de las hermanas Marie y Sophie. *Clavijo* ha mantenido una relación amorosa durante seis años con la hermana menor, Marie, a quien ha hecho incluso una promesa de matrimonio de la cual se retracta siguiendo el consejo de Carlos, para quien Marie y su baja posición social serían un obstáculo en la carrera de *Clavijo* en la Corte. Las hermanas le escriben a su hermano, que es abogado y vive en Francia, para pedirle ayuda. El hermano llega y no encontrando motivo alguno para que haya roto su promesa de matrimonio con Marie, obliga a *Clavijo* a aceptar su culpa en una declaración por escrito, con el objetivo de publicarla y echar por tierra su prometedor futuro si no cumple su promesa de matrimonio. *Clavijo* habla con Marie para pedirle perdón. Logra convencer a Sophie y a su hermano de sus renovadas intenciones de casarse con ella, mientras Marie duda. A Carlos no le resulta difícil volver a desviar a *Clavijo* de tales intenciones y entonces lo vemos como “un pequeño hombre” atrapado en una encrucijada: ¿debe decidirse por una vida tranquila y sencilla con las alegrías de la vida casera y en un confinamiento propio de un “*hombre honesto*”?, o ¿debe entregarse a las tentaciones de una carrera profesional en la corte, rodeado de poder y grandeza? *Clavijo* decide que va a continuar su carrera y entonces Carlos prepara una demanda en contra del hermano que obligó a *Clavijo* a firmar contra su voluntad la declaración en que acepta su culpa. La familia Beaumarchais recibe la carta con la demanda en tanto *Clavijo* se oculta. El hermano buscará la venganza mientras Marie muere.” (CUT-Teatro UNAM (Programa), *Clavijo Clavijo*, febrero 2016).

En el programa de mano, solo se encuentra esta sinopsis como producto de la anécdota y no hay ninguna palabra dedicada al proceso de creación y a la naturaleza del montaje, decisión tomada por los directores.

BIBLIOGRAFÍA

- Brecht B., Dieterich G. (Trad.), (2004-2010). Sobre la profesión del actor. *Escritos sobre teatro*. España: Alba Editorial.
- Corcuff, P. (2013). *Las nuevas sociologías*. Argentina: Siglo XXI.
- De Tavira L. (1999). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: Ediciones el Milagro.
- Ewen F., Varela A. (Trad.). (2008). *Bertolt Brecht su vida, su obra, su época*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. España: ABADA.
- Gadamer, H. G. (2006). *Estética y hermenéutica*. España: Alianza Editorial.
- Geertz, C. (1996). *Los usos de la diversidad*. España: Paidós.
- Goethe J.W.V., González M.J. (ed. y trad.). *Werther*. España: Cátedra Letras Universales.
- Heidegger M., Cortés H. y Leyte A. (Trad.). (1998-2014). *Caminos de bosque*. España: Alianza Editorial.
- Mosse, Georg L. (2005). *La nacionalización de las masas: La nueva política*. España: Marcial Pons, pp.15-37.
- Nietzsche F., Sánchez A. P. (Trad.). (1973). *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. España: Alianza Editorial.
- Olguín David., Raya M.(Coord.), Aguilar Zinser L.M. (Coord. Edit). (2007). *Voces de lo efímero. La puesta en escena en los teatros de la Universidad: El Centro Universitario de Teatro. Así que pasen 45 años*. (pp.66-71) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez J.A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea: La realidad y lo visible*. (pp.29-91). México: Paso de Gato.
- Santana R. S., (2011). *Interpretación actoral según Brecht*. México: Ediciones Coyoacán.
- Saussure, De F., Amado A. (Trad.). (1945). *Curso de lingüística general*. Argentina: Editorial Losada.

- Savariego M. (2002). *La indeterminación*. México. Edición Marcela de Aguinaga: Cuadernos de pedagogía actoral de la Casa del Teatro.
 - Solnicov, H. (1991). *La obra de teatro fuera de contexto: Shaked, G. La obra de teatro: puerta al diálogo cultural*. México: Siglo XXI.
 - Stanislavski C. (1975-2014). *La construcción del personaje*. España: Alianza editorial.
 - Stanislavski C., Turner J., (trad.). (1953). *Un actor se prepara*. México: Editorial Diana.
 - Stanislavski C., Merener S., (trad.). (1983). *El trabajo del actor sobre si mismo*. Argentina: Editorial Quetzal.
-
- CUT- Teatro UNAM (Programa), *Clavijo Clavigo*, febrero 2016.
 - CUT- UNAM, Programa de trabajo de las materias actuación V y VI. Generación 2014-2018 del CUT. Maestra titular: Emma Dib. Maestro Adjunto: Octavio Michel. “Este programa se basa en los cursos impartidos con anterioridad en el CUT por Emma Dib en colaboración con Miguel Ángel Canto y Priscila Imaz”.
 - UNAM, Festival Internacional de Teatro Universitario (Folleto), 2016.
-
- De Tavira L., notas personales de la autora del presente Informe Académico del proceso de montaje de *Pequeños Zorros*, 21 de junio de 2016).
 - De Tavira L., notas personales de la autora del presente Informe Académico del proceso de montaje de *Citerea*, 2015.
 - Almela L. (2011), Notas personales de la autora del presente Informe Académico de la clase de actuación en el Centro Universitario de Teatro.

- Fecha de consulta: 30 de abril de 2016. Página de internet de la Ersnt Busch. <http://hfs-berlin.de/english/>
- Fecha de consulta: 27 de junio de 2016. Página de internet del Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.cut.unam.mx/>.
- Fecha de consulta: 4 de octubre de 2016. Página de internet de Biografías y vidas. *La enciclopedia biográfica en línea*. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/reinhardt.htm>
- Fecha de consulta: 4 octubre de 2016. Virgen L., (2 de octubre 2012), 2 de Octubre 1968- *Manifestación estudiantil en Tlatelolco*. <http://www.udg.mx/es/efemerides/02-octubre-0>
- Fecha de consulta: 6 de julio de 2017. Página de internet del Diccionario de la Real Academia Española. <http://dle.rae.es/?id=BetrEjX>
- Fecha de consulta: 9 de julio, 2017. Semblanza de Luis de Tavira. www.elcorazondelamateria.com
- Fecha de consulta: 13 de julio de 2017. Página de internet del Diccionario de la Real Academia Española. <http://dle.rae.es/?id=P7dyaFK>.
- Fecha de consulta: 7 de julio, 2017. Castro A., (30 abril 2009), *El rostro del diálogo*. Letras libres. Esther André. <http://www.letraslibres.com/mexico/el-rostro-del-dialogo>
- Fecha de consulta: 19 de julio, 2017. Página de internet de Biografías y vidas. *La enciclopedia biográfica en línea*. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grotowski.htm>