

Combate escénico

Visita de los maestros de la London Academy of Music and Dramatic Art al CUT

Luz Emilia Aguilar Zínser

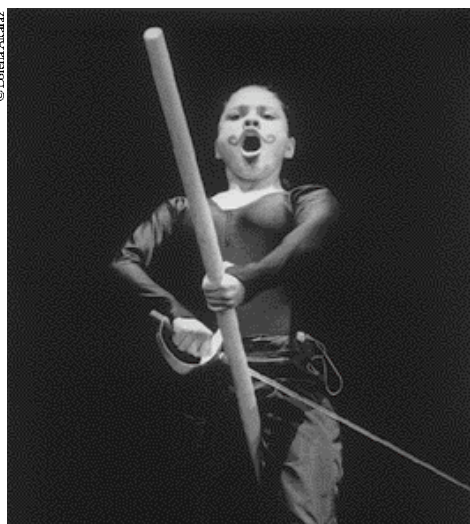
© Lorena Alcaraz



© Lorena Alcaraz



© Lorena Alcaraz



El combate ha tenido en todos los tiempos y con la más extensa variedad de armas, principios básicos que no se han tomado en cuenta a la hora de escenificar batallas para el teatro, el cine y la televisión. John Waller, apasionado estudioso de la armería y de la historia, al investigar cuál sería el uso específico que se daba a las antiguas armas que ahora pueblan los museos de historia, se dio cuenta de lo risible que hubiera resultado a Shakespeare ver cómo peleaban los actores famosos de los años cincuenta, en el cine y en el teatro, al representar las obras de los isabelinos. El director de interpretación del Royal Armouries Museum de Inglaterra, donde se tiene la colección más grande de armas históricas y modernas del Reino Unido, ha desarrollado en los últimos cuarenta años un sistema para el uso de cualquier arma de pelea cuerpo a cuerpo que puede servir incluso para las batallas callejeras contemporáneas. Su hijo Jonathan, profesor de la London Academy of Music and Dramatic Art,

director de combate escénico reconocido internacionalmente, vino en los meses de junio y julio al Centro Universitario de Teatro de la UNAM a impartir un curso, a brindar una conferencia y a presentar un par de espectáculos de demostración de su trabajo, todo en colaboración con su colega Kristina Soeborg, también profesora de la IAMDA.

El método utilizado por los maestros de la London Academy of Music and Dramatic Art —aseguró Jonathan Waller durante la conferencia que dió en el Foro del CUT el 30 de junio del presente— pone en primer término la realidad y luego la teatralidad.

Para llegar a este método, hace cuarenta años, mi padre analizó la mecánica del cuerpo, que no ha cambiado en milenios. Luego estudió las armas que fueron usadas por los hombres en distintas épocas. En este proceso de experimentación se dio cuenta de que bajo los mismos principios funcionaban los más distintos tipos de combate cuerpo a cuerpo, de modo que lo

relevante no eran el arma o el periodo, sino los principios que les eran aplicables.

El primero de estos principios es el foco, la concentración, darse cuenta de qué está pasando, estar consciente de lo que hace el contrincante y lo que ocurre en el espacio alrededor. El segundo es el equilibrio, tener control sobre el cuerpo, la habilidad de actuar y reaccionar espontáneamente. Y el tercero y último de los principios es la intención. Al llegar a este punto hay que tomar en cuenta que, al atacar, la intención es causar daño, al ser atacado, la intención es evitar ser lastimado, sobrevivir al ataque.

Al observar las coreografías de combate en el cine, el teatro y la televisión John Waller descubrió que aquellos principios no eran utilizados. La gran mayoría de los combates escénicos eran coreografías espectaculares pero inverosímiles. La historia que se estaba contando con la ficción parecía detenerse al llegar la hora de los combates y retomarse una vez que éstos habían terminado.

Eso a mi padre le pareció muy mal —asegura el miembro fundador de la Sociedad de Combate Histórico de Europa—. Las obras de William Shakespeare, por ejemplo, fueron escritas para que la gente comprendiera la mecánica de la violencia real. Shakespeare hubiera soltado carcajadas al ver cómo se hacían a mediados del siglo XX las coreografías de los combates de sus obras. Para mi padre quedó claro que el combate escénico era tan importante como cualquier otra habilidad que debiera tener un actor. De modo que, si uno quiere que el personaje en escena parezca real, tiene que darle ese sentido de verdad a las peleas también. Originalmente mi papá no estaba buscando una manera de hacer combate escénico, quería encontrar cómo se utilizaban las armas en el pasado. Estaba buscando una realidad, una verdad. Cuando encontró esa realidad se dio cuenta de la necesidad de crear un sistema de combate escénico. Todas las armas están diseñadas para una cosa, para lastimar. Lo que cambia de una a otra es la manera específica en que causan daño. Unas están hechas para cortar, otras para penetrar, pero todas con los mismos principios de ataque. Ahora se pueden encontrar en Internet o en publicaciones diversas manuales históricos con más de doscientos años, con ilustraciones algunos, con secciones muy complejas de cómo enfrentar los combates, pero a fines de los cincuenta y principios de los sesenta era muy difícil, si no imposible, encontrar esos manuales. Entonces, lo que hizo mi padre fue tomar las armas que pudo y con su cuerpo aplicó la lógica. Empezó a descubrir qué funcionaba

y qué no funcionaba. Con el tiempo, cuando tuvo acceso a los manuales, se dio cuenta de que había llegado a las mismas conclusiones de una manera natural. Supo que iba por el camino correcto.

Cuando se hace un ataque real, en un campo de batalla, tiene que lograr su objetivo, herir, matar —asevera Jonathan Waller—. Cuando se pelea sobre el escenario la meta tiene que parecer la misma, sin embargo, paradójicamente, hay que mantener el control y asegurarse de que todos estén a salvo. El mismo sentido de verdad debe percibirse en la defensa. El público lo encontrará convincente en la medida en que las reacciones den la sensación de peligro. Al trabajar con actores John Waller encontró que aprendían las mecánicas con enorme facilidad y rapidez.

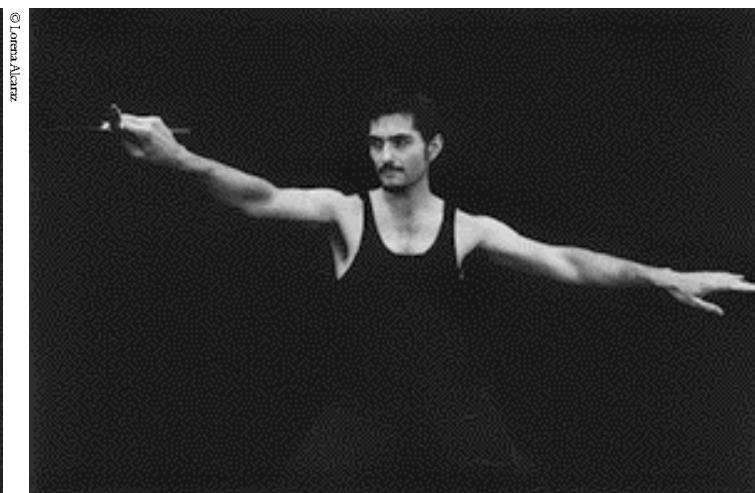
Para parecer más reales las escenas deben además estar sustentadas por los personajes y sus rasgos de carácter. Como actor se tiene que poder trabajar con verdad. Por ejemplo, cuando se tiene a un actor en un contexto de cine o de teatro que tiene que fumar, si no lo hace en su vida fuera del escenario tiene que aprender a hacerlo, como si fuera un auténtico fumador. Uno debe entender cómo funciona el cuerpo, desarrollar la conciencia en ese sentido. Una de las cosas que hay que repetir a los alumnos cuando están haciendo combate escénico es que no se deben olvidar de su personaje. Si llevan a su personaje al combate escénico funcionan muchísimo mejor.

Jonathan Waller insiste en que una condición fundamental durante el com-

bate en escena es que los contrincantes deben mirarse a los ojos:

Es naturaleza humana. Uno lo hace todo el tiempo, sin pensarlo siquiera. Algunos sistemas enseñan que hay que mirar el punto de ataque, el arma o donde estás siendo atacado. Nos parece que esto no tiene sentido. No es natural. Cuando hay intención entre los dos contrincantes, como la hay cuando se está apasionado por alguien, el foco está en los ojos. Eso es aplicable a la escena. Mirar a los pies de la mujer amada o al enemigo cuando se está a punto de ser atacado resultaría inverosímil. Al mantener contacto con los ojos se atrae la atención del público donde hay más tensión, donde se están contando las cosas. Así se conjuntan la realidad y la teatralidad.

Muchos sistemas de combate escénico provienen de gente que practica la esgrima —abunda el profesor Waller— lo cual no es malo, porque antes de que hubiera combate escénico sólo había esgrima. De modo que cuando los directores querían hacer coreografías de combate escénico para cine o para teatro, la única gente que podían encontrar que supiera usar armas, espadas, eran los esgrimistas. Esa sabiduría la aplicaron a distintos periodos de la historia o a distintos estilos. Pero la esgrima es muy estricta. Muchas de sus disciplinas no se aplican necesariamente al combate escénico. Por ejemplo, en esgrima el torso no se lleva hacia delante, nosotros enseñamos en el combate escénico que el torso siempre debe apuntar hacia adelante, porque permite al cuerpo adaptarse a distintas situa-





ciones con mayor naturalidad, mantenerse centrado, equilibrado, capaz de mayor rapidez. Cotidianamente se camina hacia delante. Como actor, si se está tratando de expresar al público una sensación de poder o de peligro, tiene sentido que se haga el cuerpo hacia adelante. Cuando mi padre estaba en sus inicios buscando la manera de encontrar los usos de las armas para el teatro, se acercó a la esgrima. De ahí intentó indagar en el remoto pasado. Pronto se dio cuenta de que tardaría demasiado. No tenía a la mano los materiales necesarios.

Decidió entonces empezar de la nada, observar los principios básicos y ver el alcance de su funcionalidad.

Por su parte, Kristina Soeborg—también profesora de la IAMDA— al hablar de la rapidez con la que se deben llevar a cabo los combates escénicos, insistió en que es importante reconocer que uno nunca se defiende por opción, es algo a lo que te fuerza el oponente. La intención en la defensa será rápida sólo si tu oponente te fuerza a ello. Trabajar con lentitud hace

más seguro el combate, por eso, para evitar accidentes, recomiendan que la pelea en escena sea lenta.

En IAMDA el combate escénico forma una parte muy importante del programa de estudios. Todos los alumnos tienen que tomar clases de combate. Los combates escénicos que enseñan en esta reconocida escuela de teatro londinense están siempre coreografiados. Se da un espacio mínimo a la improvisación, por motivos de seguridad. Los alumnos aprenden infinidad de posiciones de ataque y de defensa y pueden jugar con su orden.

Pero —insiste Kristina— nunca dejamos a los alumnos improvisar sin seguimiento del maestro, sin marcos muy precisos de seguridad. Incluso en el combate con espadas basta con un mínimo error de cálculo para que alguien salga lastimado.

El curso que imparte en los maestros de IAMDA en la UNAM contó con el apoyo del CUT y de la Dirección de Teatro de la Coordinación de Difusión Cultural; del Instituto Anglo Mexicano de Cultura, y con la iniciativa de Miguel Ángel Rivera, actor y docente mexicano egresado de IAMDA. Se basó en la enseñanza de coreografías de combate básicas, con el fin de que los alumnos aprendieran, en el corto tiempo que tenían para estar con estos maestros, los principios mediante ejercicios prácticos. El campo del combate es enorme y para ser un experto es necesario estudiar muchos años. Jonathan Waller concluyó:

Con el teatro tienes que tener comprensión del tiempo que aboradas y de los personajes. El director tiene su idea de la obra. Nosotros intervenimos en lo que toca al combate, dentro de su idea. A veces nos toca proponer más, dirigir completamente esa parte. He trabajado con mi padre en películas y al trabajar en cine o televisión, aunque partes de los mismos principios, es mucho más fácil. A todos les tienes que enseñar un entrenamiento corporal. No sólo se trata de entender cómo se usan las armas, sino el contexto en que esas armas se usan. Nadie carga una espada si no la va a usar. Las armas forman parte de toda una cultura. **U**