



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

**LABORATORIO ESCÉNICO DE DIRECCIÓN DE  
ACTORES PARA EL AUDIOVISUAL**

**Una pesquisa sobre el trabajo psico-físico del actor**

Autor

Emerson Samuel Zapata Contreras

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas  
(Programa de Arte Dramático)

Medellín, Colombia

2020



Laboratorio escénico de dirección de actores para el audiovisual.

Una pesquisa sobre el trabajo psico-físico del actor.

**Emerson Samuel Zapata Contreras**

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al  
título de:

**Maestro en Arte Dramático**

Asesor:

Duvan Chavarria Amaya  
Maestro en Arte Dramático

Línea de Investigación:

Monografía-Tesis

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas  
(Programa de Arte Dramático)  
Medellín, Colombia  
2020

## Tabla de contenido

Tabla de contenido .....	ii
Capítulo I: Formulación del Proyecto y Fundamentación Teórica .....	iv
Definición del problema .....	iv
Objetivos.....	vi
Objetivo general.....	vi
Objetivos Específicos.....	vi
Marco teórico.....	vii
Energía.....	ix
Acción.....	ix
Tronco.....	xi
La organicidad.....	xi
Estado del arte .....	xiii
Marco Conceptual.....	xxii
Metodología.....	xxxiv
Capítulo II: Planeación y ejecución del laboratorio escénico .....	xxxvii
Plan de trabajo .....	xxxvii
Cronograma .....	xxxix
Bitácora de trabajo del Laboratorio Escénico.....	xl
Presentación del laboratorio a los actores.....	xl
Bitácora de trabajo primera sesión (27/01/2020).....	xl
Bitácora de trabajo segunda sesión (29/01/2020).....	xl
Planeación Entrenamiento 1.....	xl
Previo a la primera sesión de entrenamiento (30/01/2020).....	xl
Tercera sesión (31/01/2020).....	xl
Tercera Sesión (03/02/2020).....	xl
Planeación Entrenamiento 2.....	xl
Cuarta Sesión (07/02/2019).....	xl
Quinta Sesión (14/02/2020).....	xl
Dificultades.....	xl
Capítulo III: Recopilación y Lectura de los Registros del Laboratorio.....	lvi
Recopolatorio. Bitácora de análisis.....	lvi
Capítulo IV: Conclusiones .....	lxv
Capítulo V: Anexos.....	lxxi

Guion.....	lxxi
Transcripción de audios.....	lxxii
27/ 01 /2020 .....	lxxii
29 / 01 /2020 .....	lxxx
07 / 02 / 2020 .....	lxxxv
Videos.....	xc
Cuestionarios.....	xcii
Juan David Florez.....	xcii
Claudia Yolima Vargas.....	xcii
Sebastián Bedoya.....	xciii
Bibliografía.....	xciv

## Capítulo I: Formulación del Proyecto y Fundamentación Teórica

### Definición del problema

El tema al que apunta este trabajo es la Dirección de Actores en medios audiovisuales con base en varias especificidades de gramáticas y lenguajes corporales provenientes de diversas técnicas y autores teatrales.

De entrada, es posible discernir la naturaleza heterogénea de este trabajo en tanto mezcla variables disímiles, pues el lenguaje audiovisual exige un tipo de actuación enmarcada en criterios de naturalidad e interiorización, como por ejemplo, economía del movimiento y de la gestualidad, por lo que aunar esta línea actoral con un entrenamiento físico que persiga una gestualidad dilatada y de alto coste energético, puede arrojar resultados reveladores.

Es importante anotar que tales especificidades son sumamente variadas en cuanto a sus autores de origen, por lo que se podría decir que conforman un **híbrido de técnicas**. La causa de lo anterior es que estas especificidades se han experimentado, vivenciado, incorporado e incluso cuestionado por el autor de este trabajo a lo largo de la realización de sus estudios en actuación (en donde la praxis del entrenamiento actoral, el aprestamiento corporal y la nutrición teórica han sido una constante) tanto dentro como fuera de los salones del programa de Arte Dramático del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia donde se imparten las clases que buscan transmitir estas técnicas. El tamiz que selecciona los elementos que configuran esta pesquisa está conformado por necesidades, afinidades y dificultades que tiene “un cuerpo” particular.

Para ahondar en esta idea, es posible afirmar que dada la manera en que son estudiadas las técnicas dentro de las escuelas de la ciudad, los actores que allí se forman se inscriben dentro de lo que Eugenio Barba llama **Polo Sur**, es decir, que

(...) no pertenece a un género espectacular caracterizado por un detallado código estilístico (...) y usa como punto de partida las sugerencias que derivan de los textos a actuar, de las observaciones del comportamiento cotidiano, de la emulación en la confrontación con otros actores, del estudio de los libros y los cuadros, de las indicaciones del director. (Barba E. , 1994, pág. 31)

Es con la anterior idea en mente que este texto debe ser leído y desde donde se debe valorar la intención de experimentar con recursos disímiles.

Aquí se parte de la hipótesis de que lo que hace falta para lograr buenas actuaciones cinematográficas no son actores de “*cine*” sino personas que sepan construir puentes con los actores de formación teatral, sus técnicas, sus saberes y sus sensibilidades. Por lo tanto, es necesario indagar en las maneras de dirigir que permitan potenciar la técnica teatral, manipularla y medirla para adaptarla a las necesidades del cine como lenguaje expresivo.

Es preciso, pues, para sintetizar, enunciar la pregunta problematizadora que moviliza esta investigación:

*¿Cómo adaptar la técnica teatral a las necesidades propias del lenguaje audiovisual partiendo desde un entrenamiento deliberadamente psicofísico?*

## **Objetivos**

A continuación, se expone el objetivo general y los específicos que se considera deben cumplirse para llevar a buen término esta investigación:

### **Objetivo general.**

Esbozar un lineamiento metodológico de dirección de actores en el lenguaje audiovisual por medio de un laboratorio de exploración escénica enfocado en el trabajo psicofísico del actor.

### **Objetivos Específicos.**

- Identificar premisas del trabajo psicofísico del actor que permitan su aprestamiento para el reconocimiento y el control preciso de su corporalidad y su energía.
- Articular en una serie de entrenamientos estas premisas del trabajo psicofísico del actor, de manera que se conforme un cuerpo práctico que sea aplicable de manera instrumental.
- Seleccionar una escena de un guion audiovisual que permita trabajar las premisas físicas de manera práctica y eficaz.
- Medir el efecto que dicho entrenamiento tiene por medio de un análisis comparado del antes y después interpretativo.

## Marco teórico

Siempre que se busca se halla algo. Ya sea que haya éxito o no en una pesquisa (escénica, científica, investigativa o vital) cada pregunta que nos proponemos resolver arroja luces. Con lo anterior se afirma una obviedad: que esta investigación, sea como sea su desenlace, es pertinente en sí misma por el mero hecho de enfrentarse a un interrogante, y por tanto, arrojará sí o sí información útil para el oficio de dirigir actores.

Por otro lado, en Medellín, donde se gesta ahora mismo un movimiento cinematográfico cada vez más fuerte, es común la idea de que los actores de teatro tienen una codificación que dificulta trabajar con ellos en audiovisual.

Al respecto, Víctor Gaviria (Osorio, 2007, pág. 29) dice que:

Al principio yo fui a muchos grupos de teatro, pero los actores me parecieron todos sobreactuados, todos eran teatrales, las gesticulaciones, todo. Claro que yo sí trabajé con algunos de ellos en el corto *La lupa del fin del mundo* y me gustaron en la medida en que eran muchachos a los que les gustaba actuar, pero obviamente yo les pedí que no actuaran como en el teatro, sino que fueran como en la vida cotidiana. Sin embargo ya tenían una forma de actuar muy teatral. Para ellos actuar era actuar teatralmente. Igual ocurrió en *Los habitantes de la noche*, entonces hice un casting de muchachos que nunca habían actuado. Eran muchachos que me parecía que tenían naturalidad, que no tenían esa sobreactuación ni esos vicios de la actuación. Entonces en ese corto encontré a mi primer actor natural, que fue el locutor Alonso Arcila. Yo fui a verlo actuar en su programa de radio, para que él me mostrara la rutina de un programa nocturno.

Por afirmaciones como las anteriores, algunos directores de la ciudad (sin que sea motivo de una poética o estilo particular contruidos gracias al ejercicio constante del oficio cinematográfico, como es el caso de Víctor Gaviria) optan por trabajar con actores

“naturales”, que son personas sin formación ni entrenamiento riguroso y que, a decir verdad, solo pueden hacer de sí mismos.

Desde otra perspectiva, en el terreno de la actuación, tenemos la opinión de John Alex Toro (Ospina, 2007, pág. 36), que al respecto de los actores naturales y profesionales dice que:

(...) yo pienso que para actuar se necesita tener una disposición muy particular para el tema de tener que repetir, por ejemplo, o sea que de entrada ya hay unos elementos no tan naturales. Me parece que en el cine, en particular, se gana mucho con esos actores. Otra cosa es que a veces hay es unos manes que tienen como la pinta perfecta para la televisión y pasan; pero es que la televisión es muy fácil: ponerle una medio intencioncita y ya. La televisión es muy esquemática.

Con las anteriores citas se busca presentar dos maneras de entender un mismo fenómeno, la actuación para medios audiovisuales y cómo su comprensión está ligada a la formación que tienen los profesionales del medio. Ahora bien, dado que esta investigación es llevada a cabo por un actor en formación, su objetivo es contribuir a la construcción de un lugar estable para los actores de teatro en el medio audiovisual.

Así pues, esta investigación puede dar diversos aportes, primero: ayudar a señalar que los actores, siempre y cuando tengan una formación rigurosa y un entrenamiento adecuado, pueden adaptar sus técnicas y ponerlas al servicio del cine; segundo: para expandir el campo de trabajo de los actores de teatro; tercero: para ofrecer a los actores habituados al trabajo del audiovisual otros insumos de trabajo, diferentes del compromiso de su psiquis y de su memoria (su ser interno), y cuarto: para contribuir a un movimiento de dirección y entrenamiento de actores, que sea capaz de hacerse preguntas y ajustar sus maneras de acuerdo a las necesidades de cada actor y de cada producción.

A continuación, se enunciarán y definirán varias palabras clave que empiezan a dibujar el entorno teórico en que se mueve esta pesquisa: *Energía, Acción, Organicidad, Tronco*.

Naturalmente, serán definidas en términos teatrales, dejando a un lado acepciones de las ciencias exactas o la biología.

### **Energía.**

La energía es fuerza muscular y nerviosa. (...) Comprobamos entonces, que lo que llamamos “energía” son, en realidad, saltos de energía. El principio de absorción de la acción, el sats, la capacidad de componer un pasaje de una a otra temperatura (Animus y Anima, keras y manis...) constituyen distintas estrategias para producir y controlar los saltos de energía que dan vida al mundo subatómico del bios del actor. Estos saltos son variaciones en una serie de detalles que, sabiamente montados en secuencias, las distintas lenguas de trabajo llamarán “acciones físicas”, “diseño de movimientos”, “partitura”, “kata”. (Barba E. , 1994, pág. 111).

Se busca, pues, hacer uso de la noción de “energía” tal y como la define Barba, para que el grado de intensidad de la actuación pueda ser contenida y dosificada de acuerdo con las necesidades interpretativas del lenguaje cinematográfico, que se haga natural sin que esto implique un detrimento de lo que por “energía” se entiende dentro del lenguaje teatral.

### **Acción.**

La unidad más pequeña de lo que está-en-vida en el organismo humano es la célula. En la danza, la acción es la unidad más pequeña. Tenemos que definir la acción de manera funcional para que nos ayude pragmáticamente en nuestro trabajo diario. Entendemos por acción lo que me cambia a mí y la percepción que el espectador tiene de mí. Lo que cambia tiene que ser el tono muscular de todo mi cuerpo. Esto involucra a la espina dorsal, de donde nace el impulso para la acción. Hay cambio de equilibrio y presión de los pies hacia el piso. Si yo muevo una mano haciendo partir el movimiento del codo, esto no cambia el tono de mi cuerpo en su totalidad. Es un

gesto, es la articulación la que hace todo el trabajo. Pero si yo hago lo mismo, solo que intentando empujar a una persona que me opone resistencia, entonces interviene la espina dorsal y las piernas presionan hacia abajo. Hay un cambio de tono, hay acción. (Barba E. &., 1990, pág. 236)

Por su parte, Pavis distingue tres ramas bajo las cuales puede ser definida la acción, estas son:

(...) *la acción de la fábula o acción representada*: todo lo que ocurre dentro de la ficción, todo lo que hacen los personajes; *la acción del dramaturgo y del escenificador*: estos producen la enunciación del texto a través de la puesta en escena, proceden de modo que los personajes hagan una cosa u otra; *la acción verbal de los personajes que dicen el texto*, contribuyendo así a asumir su ficción y su responsabilidad. (Pavis, 1998, pág. 24)

Sin embargo, es la definición más general, la que mejor congenia con el objeto de este trabajo:

(...) La acción se produce cuando uno de los actantes toma la iniciativa para provocar un cambio de posición en la configuración actancial, alterando así, radicalmente, el equilibrio entre las fuerzas del drama. La acción es, por lo tanto, el elemento que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra. Es la serie lógico-temporal de las diferentes situaciones. (Pavis, 1998, pág. 21)

De modo que en este trabajo se asume el concepto de “acción” bajo la idea que es común en la cita de Barba (expuesta arriba) y la última de Pavis. Se entiende la acción como **acción-reacción**, es decir, solamente aquello que logra obrar un cambio en el sujeto que acciona o en un “otro” que la recibe. Además, es fundamental en este concepto, el hecho de que lo que ocurre es ante todo un cambio en la tonicidad muscular, la frecuencia respiratoria y la actitud física que asume el actor en escena. Un actor acciona, escucha y reacciona con todo su

cuerpo. Sin embargo, con el fin de perseguir los criterios de economía del movimiento y de la gestualidad, se asume la espina dorsal (véase el siguiente concepto) como el lugar donde esta acción-reacción ocurre, y como el contenedor (en el sentido de que refrena) de la energía.

### **Tronco.**

Para Decroux el cuerpo se limita esencialmente al tronco y considera anecdóticos los movimientos de los brazos y las piernas. Estos movimientos, si se originan solo en las articulaciones –hombro, codo, muñeca, rodilla, tobillo, etcétera- no involucran al tronco y por tanto no alteran el equilibrio. Se mantienen como gesticulación pura. Se vuelven escénicamente vivos solo si son una prolongación de un impulso o de una micro-acción que acontece en la columna vertebral. (Barba E. , 1994, pág. 51)

De acuerdo con Lizarraga (2014) Rudolf Von Laban dividió el cuerpo en tres partes: cabeza, tronco y extremidades, y atribuyó al tronco el ser “el área de la actividad metabólica” (p. 168). Partiendo de esta idea del tronco como centro metabólico del cuerpo humano, se entiende aquí (y en consonancia con Barba) como el origen de los impulsos que llevan a los personajes a accionar; es por ello por lo que el aprestamiento y la conciencia tanto de la columna vertebral (que es el soporte de este segmento corporal) como de los impulsos que allí se originan puede tener un impacto significativo en la verosimilitud de la actuación y en la absorción de la energía.

### **La organicidad.**

Para Stanislavski, “organicidad” significaba las leyes naturales de la vida normal, las cuales, por medio de la estructura y la composición, aparecen sobre el escenario y se convierten en arte; mientras que para Grotowski, organicidad significa algo así como la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge

"dentro de uno" y tiene como fin la realización de una acción precisa. (Richards, 2012, pág. 76).

En cuanto a esta doble definición, se prefiere la propuesta por Grotowski. Si bien el método Stanislavski (su primer hallazgo) ha tenido gran influencia sobre cómo se entiende la actuación para audiovisual, la segunda se considera más conveniente para el enfoque de esta investigación.

## Estado del arte

Ahora se dará paso a la enunciación de investigaciones que anteceden a esta y que ya sea en la misma, o en líneas distintas, se han preguntado por la dirección de actores para el audiovisual. El procedimiento a seguir será el siguiente: en primer lugar, se enunciarán investigaciones que se originen en cualquiera de los niveles de estudios académicos superiores dado que en ellos se puede conocer sobre el contexto más cercano (la ciudad de Medellín) además de revisar el panorama conceptual que nutre la práctica de dirigir actores para el audiovisual; y en segundo lugar, se mencionarán bibliografías escritas por directores de actores o por actores que tengan honda experiencia en el trabajo del lenguaje audiovisual.

Uno de los casos es la realización del cortometraje *Ausencia*, creado por Luisa Milena Cárdenas Cano como trabajo para optar al título de Comunicadora Audiovisual en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Este cortometraje fue realizado con énfasis en la dirección de actores, entendida por Cárdenas como un pilar de la creación cinematográfica.

El enfoque de Cárdenas busca trabajar al mismo tiempo con actores naturales y profesionales y planear, con ello en mente, toda una estrategia de dirección de actores que resulte en actuaciones naturalistas.

El camino que tomó para llegar a ellas fue reunir estrategias de dirección desde la teoría (Stanislavski, Meisner, Adler) y ponerlas en práctica en los ensayos. Su enfoque de dirección propone una línea que comienza en el personaje, pasa por la emoción y desemboca en la situación (guion literario). Además, es clara y manifiesta su intención de construir una poética naturalista, pero sin tomar prestado los recuerdos (psiquis) de los actores (a menos que ellos quisieran hacerlo).

Llama la atención que Cárdenas menciona, dentro de su facultad, tan solo tres trabajos de grado adicionales al suyo que han tenido una preocupación por la dirección de actores. Si se

tomara este número como representación del gremio en un procedimiento parecido al del muestreo estadístico, se podría intuir que el gremio audiovisual local puede adolecer por falta de profundización práctica y teórica alrededor del trabajo de dirección de actores. Esto claro, no es una afirmación fundamentada, pues el transcurrir de los profesionales del sector tiene muchísimos caminos y momentos luego del paso por la academia.

Por otra parte, Elsa Carolina Vanegas Bolaños y Nathalia Villegas Ruiz elaboraron en 2008 una investigación titulada: *Un juego corto: estudio e investigación sobre la dirección de actores dentro de las dinámicas propias del largometraje* como trabajo de grado para optar al título de comunicadoras sociales en el campo de la producción audiovisual en la Universidad Pontificia Javeriana.

Este trabajo se preguntó por la dirección de actores específicamente en producciones de cortometrajes, pues estas, al ser poco rentables, tienen dinámicas de producción distintas a las de la industria en general.

La metodología utilizada es descriptiva cualitativa en donde se relacionaron conceptos de la dirección de actores para teatro y para cine y luego se complementó con entrevistas y cuestionarios aplicados a directores de teatro, cine y performance. Algo a resaltar de esta investigación es que se realizó un trabajo de observación de dirección de actores en campo (cine, televisión, teatro) para complementar los hallazgos del rastreo teórico.

Los autores más citados desde la teoría teatral en este trabajo son: Konstantin Stanislavski, Peter Brook, Eugenio Barba, Bertoldt Brecht. De la teoría para el cine: Alberto Millar.

Los cuestionarios mencionados estaban compuestos alrededor de dos temas los cuales eran: primero, relaciones que el director busca establecer con y entre los actores; segundo, teorías y técnicas desde donde se aborda el trabajo de dirección.

En cuanto al primer tema, este se indagó por medio de preguntas abiertas y cerradas que iban dirigidas a factores específicos, tales como: aquello que condiciona la escogencia de un

actor en un casting; métodos o sistemas de actuación usados para dirigir actores en una producción audiovisual; trabajo desde y sobre el texto; formas de trabajo con grupos de actores con formación heterogénea, sobre el personaje en cortometraje.

Al respecto del segundo tema, se pregunta por el uso técnico con fines de expresividad desde la voz (allí se llama entonación) y desde el cuerpo (en la investigación llamado, emoción). Es una pregunta por los caminos escogidos para llevar al actor a una expresión sincera y verosímil.

Llama la atención que durante la presentación de las respuestas que los directores dieron al cuestionario, aparece que Eugenio Barba es el autor menos tomado como referente teórico para abordar el trabajo con el actor en el audiovisual. Eugenio Barba es el autor en que más se apoya la presente investigación y esta información encontrada en el proyecto de Vanegas Bolaños y Villegas Ruiz da cuenta de una pobre utilización de sus propuestas en el audiovisual de la ciudad de Bogotá, por lo que se refuerza la pertinencia del laboratorio escénico que aquí se urde.

Desde otras latitudes, se encuentra la investigación realizada por Jon Urraza Intxausti como trabajo de fin de master en la Universidad del País Vasco, este documento se titula *Investigación, diseño pedagógico y desarrollo de la unidad didáctica “La dirección de actores ante la cámara”*. Tal como su nombre lo indica, se trata de una propuesta curricular de formación de directores de actores en los programas de cine de las universidades. Lo que lo hace interesante es que luego de panear las teorías del aprendizaje (por la dimensión pedagógica de su investigación), escanea los distintos Sistemas de Interpretación (mayúsculas de Intxausti) que desde el siglo XX han influido radicalmente en el trabajo de actores y directores, y por último, trasvasa estos sistemas del teatro al cine e identifica cuáles sistemas influyen el trabajo de actores en el audiovisual.

Luego del recorrido arriba mencionado, Intxausti realiza una descripción exhaustiva de las tareas que el director de actores realiza y cuáles deben ser sus estrategias. Algo importante a rescatar, es que Intxausti insiste en la necesidad de que tanto directores como actores tengan una técnica a la que no se ciñen estrictamente, como si se tratara de un manual, sino que puedan tener la plasticidad necesaria para usar distintas herramientas en escenarios de trabajo diversos.

El trabajo de Intxausti nos permite descubrir que la necesidad de establecer formas de trabajo serias y rigurosas con los actores de las producciones audiovisuales es universal, y que tanto aquí como en otros continentes se adolece por falta de saberes que permitan generar una práctica de dirección prolífica.

Por otra parte, es importante mencionar aquí el artículo *La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine*, escrito por la doctora argentina Karina Mauro. Allí, Mauro emprende una breve disección de la naturaleza del sistema de actuación stanislavskiano. Para ello, se sirve, en primer lugar, de una revisión historicista que relaciona los antecedentes del contexto socio-cultural de la época (siglo XVIII) con las características del para entonces emergente realismo y en segundo lugar, atraviesa esta lectura con conceptos de filósofos contemporáneos como Lyotard y Derrida para abordar el problema desde un enfoque filosófico.

Mauro afirma que la aparición del realismo solo puede ser entendida como reacción a sus predecesores (neoclasicismo y romanticismo) y elabora con sumo detalle los motivos por los que el método Stanislavski (del cual asegura que en esencia buscaba atenuar la presencia del actor por medio de recursos como la cuarta pared y el hincapié en la vivencia interna del personaje) estaba alineado con los intereses de la clase burguesa que afianzaba su dominio social para entonces. Es decir, que el realismo tenía como función crear ilusiones en las que el espectador observara la realidad desde la perspectiva del burgués.

Antes de concluir, Mauro analiza la influencia que este sistema de actuación tuvo sobre el cine, donde rastrea, por ejemplo, la relación de las estrategias de comercialización del primer cine que atraían al público con actores famosos. Y finaliza mencionando como este contacto influyó al cine al punto de que este “se organizó en una narrativa ficcional ilusionista-realista anclada en la verosimilitud témporo-espacial y en personajes motivados psicológicamente”. (Mauro, 2017, pág. 21)

Si bien la naturaleza del problema que atañe a Mauro se distancia de la pregunta que este trabajo pretende sopesar, es de utilidad conceptual la síntesis que la autora hace del método Stanislavski como un –dispositivo de atenuación de la presencia escénica del actor-. Así pues, se infiere la posibilidad de integrar algunos conceptos de este sistema tan tradicional en los entrenamientos que se diseñen para los actores, para establecer exploraciones escénicas orientadas a una línea de trabajo psicofísica de alta demanda energética.

De aquí en adelante se dará paso a la segunda parte que se enunció al comienzo de este apartado, se mencionarán bibliografías de autores (directores o actores) con amplia experiencia en la práctica del audiovisual.

El primero de estos materiales es el libro *Actuando para cine* del reconocido actor británico Michael Caine. En este, Caine realiza una explicación de los distintos elementos que integran el mundo del cine (desde el trabajo en el set de grabación, pasando por la relación con los directores, hasta la condición de ser estrella). Este libro es valioso para esta investigación, pues ofrece una mirada desde el lugar de alguien que conoce el mundo de la actuación para el cine y que muy generosamente reúne, analiza y comparte su saber de manera sencilla.

Caine ofrece, además, unos ejercicios de relajación previos a las tomas y trucos técnicos para manejar la relación del movimiento y la palabra del actor con el seguimiento que realiza la cámara.

Algo interesante a resaltar es su comentario sobre la construcción del cuerpo, donde dice lo siguiente: “Tome las decisiones relativas a las peculiaridades físicas de su personaje, practíquelas... y hágalas simples. Una vez que esté en el plató, tendrá que repetir esas peculiaridades y acciones con precisión en distintos planos.” (Caine, 2003, pág. 56) La anterior cita resuena con algunos conceptos del trabajo de Anne Dennis, pertinente para el presente trabajo y que se exponen a continuación.

Para describir con precisión la naturaleza del texto *El cuerpo elocuente. La formación física del actor* de Anne Dennis, lo mejor es tomar prestadas las palabras de Juanjo de la Fuente, profesor de la RESAD:

En *El cuerpo elocuente* Anne trata y explica las bases del trabajo de la técnica de Decroux, pero de una forma abierta y relacionada con la interpretación en general, sin ser o establecer una relación directa con la estética concreta o la forma de entender el mimo y el teatro que tenía Decroux. Uno de los grandes valores o enfoques de Anne sobre la técnica del mimo corporal es que, partiendo y tomando sus bases y principios, genera o establece un sistema de entrenamiento físico para el actor en general, sea del estilo, escuela o filosofía interpretativa que sea. Su principal logro, su planteamiento e intención, es usar como base, extender y dar a conocer el trabajo de Decroux desligado de su “repertorio” y “estética” al uso. Para Anne el trabajo de Decroux, del mimo corporal, no está alejado ni es contradictorio con el trabajo Stanislavski. Anne toma de Decroux una base de entrenamiento físico propio y concebido para el actor, con un estatuto e identidad propia, sin ser la suma o el compendio de ejercicios prestados de la danza, el deporte u otras disciplinas, y la pone en relación directa y al servicio de la interpretación y el trabajo del actor. Habla de puesta a punto, de la preparación física y el “discurso corporal” necesarios para el actor de una forma sencilla, fácil de comprender y de asimilar por el alumno. Es un libro fruto tanto de su

experiencia como actriz y bailarina, en su trabajo con Decroux y en su carrera profesional, cuanto como pedagoga y directora en los largos años que Anne ha dedicado a la docencia y la investigación. (Dennis, 2004, pág. 13)

Algo importante a mencionar, es la concepción que Dennis tiene de la acción (actuación), a la que concibe como “(...) reacción (...). En efecto, lo que hace un actor es reaccionar a un ofrecimiento o situación, que resultará después en una acción creíble.” (Dennis, 2004, pág. 19). No sobraría aclarar que este libro es pertinente, y más aún, se convierte en piedra angular para la investigación en curso, pues emparenta (por medio de una dupla de teoría y ejercicios claramente explicados) el entrenamiento físico del actor desarrollado por Decroux con las premisas interpretativas de Stanislavski, por lo que se configura en una amalgama de trabajo de carácter psicofísico muy provechosa.

Otro texto a mencionar es *La dirección de actores en cine* escrito por Alberto Millares. Allí, Millares, realiza primero una descripción muy propia de lo que es el arte de la “interpretación”, como él lo llama, y pasa luego a enumerar, con riqueza de ejemplos, problemas que se tienen con los actores, no por su oficio propiamente, sino por las peculiaridades de trabajar con seres que antes que *profesionales de la transformación* son personas, es decir, de las dificultades que aparecen en el trato con el individuo.

A continuación Millares elabora sobre los principios de acuerdo a los cuales se selecciona el elenco para una película, es decir, sobre los fundamentos que permiten hacer pruebas actorales para un producto audiovisual. Millares apunta que el objetivo de estas pruebas es conocer a los actores.

Luego, Millares describe el contexto histórico que precedió al nacimiento del realismo y el naturalismo. Esto, para más adelante delinear ampliamente el método Stanislavski y sus características fundamentales.

Más adelante, Millares resume los principios fundamentales del Sistema Stanislavski (construcción del personaje, inspiración, sí condicional, memoria emotiva) y los relaciona con el Método que desarrollaron luego Lee Strasberg y Elia Kazan. Es relevante el detalle con que se describen las críticas que se hicieron al método y a su capacidad para invadir sin piedad la vida íntima de los actores.

A resaltar, es el hecho de que Millares elabore sobre los siguientes conceptos: mecánica (movimientos externos del actor, sus acciones físicas) y orgánica (basada en sentimientos verdaderos que aparecen gracias a los motivos que movilizan al personaje). También lo es que Millares subraye, con cantidad de razones, la absoluta necesidad de ensayar y los motivos por los que algunos directores no gustan de ello.

Son valiosísimos los acotes que hace sobre la construcción del personaje engranada en una idea de relación entre cuerpo-psiquis, o interior-exterior y la posterior claridad que hace sobre las fuentes de información disponibles para que un actor construya su personaje: experiencia, observación, documentación e imaginación.

Otro tema importante, es al que Millares titula como –presencia total/planificación-, en este el autor señala que es necesario tener en cuenta el plano que se está rodando para regular la amplitud con que se actúa. Para este propósito serviría mucho el trabajo de la segmentación corporal elaborado por Decroux que se describirá en el siguiente capítulo.

En suma, aquí se recogen varios documentos para formarse una idea general del estado del concepto *dirección de actores* en el entorno actual. En los primeros: Cárdenas nos señala la ausencia de trabajo sobre la dirección de actores en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Antioquia; Vanegas Bolaños y Villegas Ruiz muestran lo poco que se ha utilizado el cuerpo teórico-práctico de Barba en el audiovisual de Bogotá; Intxausti, desde otras latitudes, insiste en la necesidad de rigurosidad en el trabajo con el actor; y Mauro, declara el naturalismo como un dispositivo de atenuación de la presencia del actor. En los

segundos (expertos en el tema): Caine elabora sobre la relajación del actor y comenta la construcción del cuerpo de los personajes; Dennis, conecta a Decroux con Stanislavski y elabora un cuerpo práctico de carácter psicofísico; Millares, desde el lugar del director de actores, menciona una serie de duplas, mecánica-orgánica, interior-exterior y cuerpo–psiquis.

## Marco Conceptual.

Ahora bien, es preciso definir y relacionar las características que tienen lo audiovisual y el teatro como lenguajes, para esclarecer la naturaleza del laboratorio que se propone, sus dificultades y sus limitaciones.

Para asumir esta comparación son de suma utilidad las categorías propuestas por Gustavo Casanova (2019), quien enumera tres: el instrumento del actor, la base técnica de la actuación y la naturaleza del lenguaje.

Sobre la primera, Casanova dice que el actor siempre utiliza su cuerpo, la diferencia entre ambos lenguajes es la cantidad de *energía* que se libera, ya que “(...) si bien, la escala de una actuación cinematográfica puede ser menor que la de una actuación teatral, ambas en términos de intensidad deben ser igual de grandes.” (Casanova, 2019, pág. 2). Lo anterior también es dicho por Michael Caine con una analogía: “Recuerde que la cámara le ama. Escucha y graba todo lo que hace, por muy levemente que lo haga. Si la actuación teatral es una operación con escalpelo, la actuación cinematográfica es una operación con láser.” (Caine, 2003, pág. 33).

Esta diferencia, entre la cantidad de energía liberada en los lenguajes teatral y cinematográfico, es lo que constituye uno de los principales puntos de apoyo del laboratorio escénico propuesto más adelante.

Sobre la segunda categoría, y parafraseando de nuevo a Casanova (2019), se puede afirmar que la técnica teatral es útil en el cine siempre y cuando esta se adapte a las condiciones del medio, pues el cine exige que el actor de teatro atenúe su actuación, ya que el enfoque organicista del naturalismo de Stanislavski es la base técnica de la actuación cinematográfica. Y termina concluyendo que, “(...) independientemente de las técnicas que el actor use, algo es contundente: debe mantenerse en una inestable frontera entre lo

verdadero y lo simulado.”. (Casanova, 2019, pág. 4). No obstante, esta no es una idea nueva, pues ya ha sido elaborada por Diderot hace dos siglos en su libro *La paradoja del comediante*.

Por último, Casanova menciona que cada lenguaje tiene particularidades que dan forma a la manera en que se comprende el trabajo del actor. Por ejemplo, dice que el actor “ (...) deberá entender que su trabajo será una pieza más en el juego de ajedrez que es la filmación de una película y no el eje central, tal como ocurre en el teatro” (Casanova, 2019, pág. 4). A lo que se suma que hay que “aprender a negociar la polaridad continuidad-discontinuidad que tiene el cine. En el teatro, el actor cuenta con la ayuda del impulso dramático que da la continuidad de toda la obra, en el cine, se ruedan momentos aislados, lo cual provoca un terrible desajuste de la línea continua de pensamiento que lleva el actor.”. (Casanova, 2019, pág. 4).

Caine, por su parte, es partidario del pensamiento de Casanova, pues afirma que:

La escala de una actuación cinematográfica puede ser menor que la de una actuación teatral, pero la intensidad es igual de grande. Quizás mayor. En escena cuentas con la ayuda del impulso dramático de toda la obra. En el cine ruedas momentos aislados, probablemente no en la secuencia correcta, y tienes que estar continuamente afanándote por conseguir un intenso grado de concentración en cada plano. (Caine, 2003, pág. 33)

En suma, las maneras en que se actúa en audiovisual y en teatro difieren de acuerdo con dinámicas y necesidades particulares del lenguaje, pero obviamente sí es posible encontrar puntos de contacto pues estamos tratando con un mismo arte (el del actor) que se ubica en territorios solo un poco distintos y con frecuencia liminales.

Como ya se ha delineado el objeto de estudio, los objetivos que se buscan alcanzar y la naturaleza metodológica de la investigación que aquí se quiere formular, es urgente empezar a mencionar y definir tales *especificidades* sobre las cuales se ha de fundamentar el entrenamiento que se aplicaría a los actores en la segunda fase del experimento escénico a ejecutar. Primero se les enlistará y después se ahondará en su definición y análisis.

Así pues, estas son: el concepto de *fisicidad* propuesto por Anne Dennis; la *segmentación del cuerpo* elaborada por Etienne Decroux, que fundamenta la técnica del Mimo Corporal Dramático (de aquí en adelante MCD), y, por último, diversos principios identificados por Eugenio Barba en su Antropología Teatral, tales como el PAE (Principio de Alteración del Equilibrio), la danza de las oposiciones y la *absorción de la acción*.

Antes de avanzar, es importante recalcar que estas especificidades hacen parte de la tradición que los actores y actrices del *Polo Sur* integran en su técnica actoral de diversas maneras y combinaciones. Así como es importante señalar que son técnicas propias del teatro y que hacen posible la presencia dilatada que los *performers* de esta disciplina persiguen.

Alberto Millares, menciona a propósito de este sincretismo que caracteriza a las técnicas de los actores que hacen parte del *Polo sur*, que “los métodos son para utilizarlos y no para alardear de su conocimiento y que el mejor método es el que acaba construyéndose cada actor como resumen de sus experiencias y que será por lo tanto, único e intransferible”. (Millares, 2000, pág. 94)

Sin embargo, el hecho de que estas *especificidades* sean propias del teatro no es un impedimento para integrarlos en el entrenamiento de actores con miras al trabajo en audiovisual, sino todo lo contrario, introducir estas premisas y buscar adaptar el trabajo de un lugar al del otro es lo que le da potencia y sentido a la prueba escénica que se pretende realizar.

Comencemos pues, a desglosar, contextualizar y conceptualizar cada una de las *especificidades* antes mencionadas.

En primer lugar la *fisicidad* de Anne Dennis, quien define este concepto como: el ser físico de una persona o personaje (...) las características esenciales que conforman la imagen física y la presencia física de alguien. (Dennis, 2004, pág. 22) Sobre la fisicidad, también afirma que: es el centro de la expresión del actor: ya sea en silencio o con voz, quieto o en movimiento. (Dennis, 2004, pág. 25) No obstante, cabe aclarar que para Dennis esta *fisicidad* va más allá de la concepción que, de acuerdo con Casanova, Brecht y Eisenstein tenían del personaje, a quien concebían no como realidad física y humana, por lo que este se reducía a la abstracción de una idea, a contornos y siluetas de una fisionomía. Para Dennis, por el contrario, “la fisicidad no es una cuestión de forma, sino más bien de cómo lo interno se refleja a través del cuerpo.” (Dennis, 2004, pág. 48)

Para Dennis, un trabajo actoral enfocado en la *fisicidad*, otorga al actor el deber de “sumergirse en el trabajo de una manera física, identificando, reproduciendo y sosteniendo una fisicidad *que resulte del análisis y la imaginación*. Un cuerpo no se desarrolla por medio de decisiones intelectuales”. (Dennis, 2004, pág. 37)

El enfoque de Dennis se pregunta por la sensación física que, junto con las circunstancias dadas de la situación dramática, da forma a las tensiones musculares, los apoyos de peso, los equilibrios y desequilibrios y a la respiración-ritmo que tiene el cuerpo específico del personaje. Para ello, Dennis propone tres ejes de construcción de este cuerpo: el *detalle* (¿Cómo reacciona la espalda a la cojera cuando está sentado o cuando camina?), el *desarrollo* (¿qué es específico de esta cojera en particular?, ya que es un cuerpo que existe gracias a una historia específica) y por último *la integración* (¿Cómo se comporta este hombre cojo? ¿Cómo responde este ser social y emocional a las influencias que lo rodean?) Por medio de

los tres ejes antes mencionados, el actor asume el trabajo físico como el espacio donde se descubren las experiencias físicas del personaje a través de su propio cuerpo.

Es pues, una pregunta por la ubicación de la sensación física del personaje tanto en su propio cuerpo en estado neutro como en relación con los estímulos de que es sujeto y objeto. ¿Dónde se ubica el origen de la sensación física del personaje? ¿En qué momentos decido reaccionar y permitir que los estímulos afecten lugares detallados de mi cuerpo?

En suma, y citando de nuevo a Dennis: “Buscamos una fisicidad externa dictada por una fuente interna y que refleja la esencia propia de un personaje, sus pensamientos y sus emociones. Hacemos visible lo invisible.” (Dennis, 2004, pág. 48) Para tejer conexiones entre los conceptos, se apunta la relación entre este párrafo y las duplas mencionadas por Millares en el último párrafo del Estado del Arte.

Para dar paso a la segmentación del cuerpo realizada por Decroux, ese echará mano de dos textos: *Raíz y proyección del pensamiento corporal* del ecuatoriano Martín Peña Vázquez y *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el Análisis del movimiento de Rudolf Laban* de Iraitz Lizarraga Gómez. Mientras el primero es exhaustivo en la teorización y la descripción de la metafísica que da forma al MCD, el segundo ahonda más en las formas técnicas y en la elaborada nomenclatura que Decroux creó durante sus años de investigación.

Dichos autores coinciden en mencionar que la división sistemática y precisa, que Decroux hacía del cuerpo, buscaba que este pudiera ser usado como instrumento para la creación artística: como un teclado.

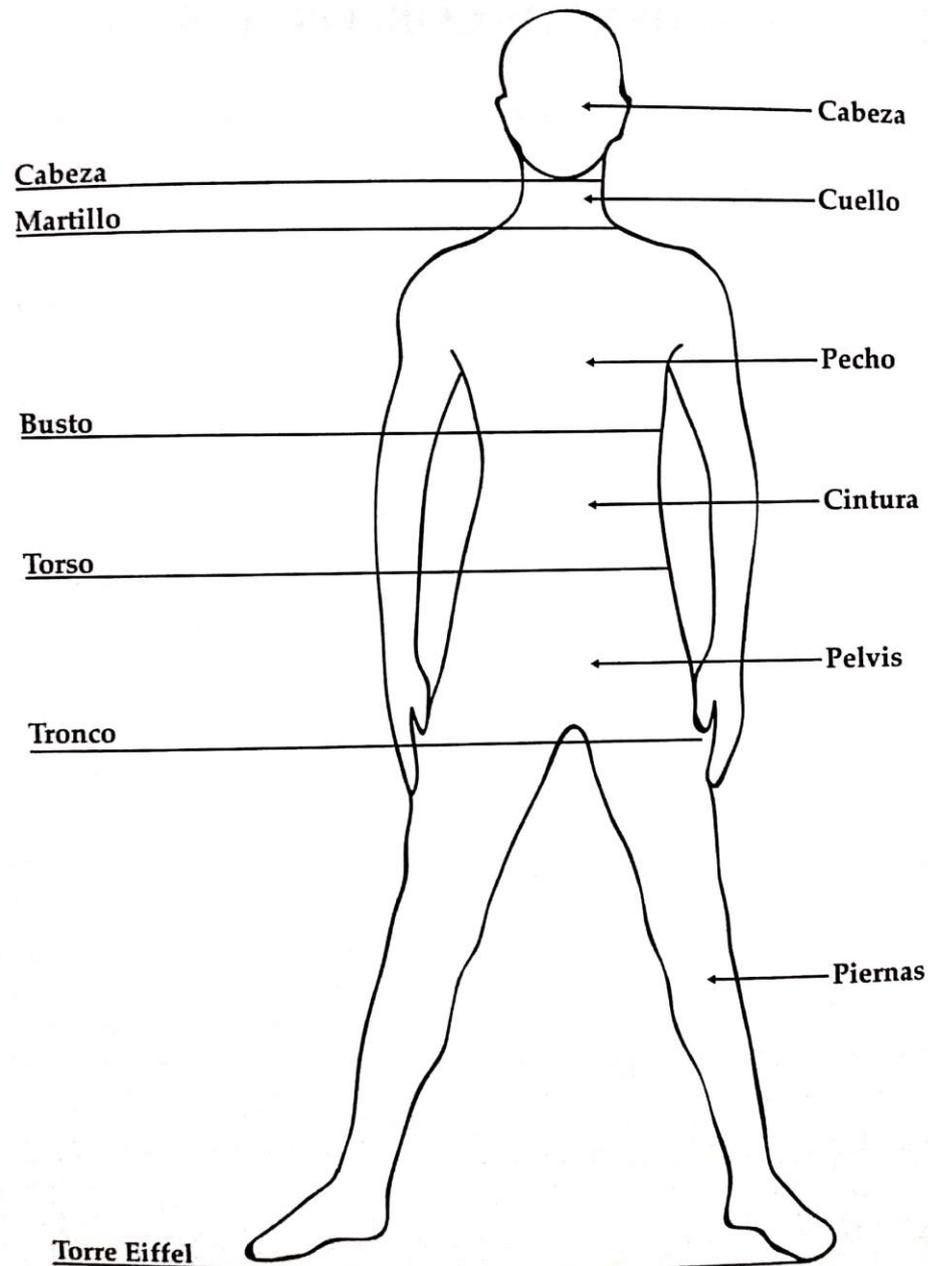


Diagrama 1. Segmentación corporal y nomenclatura propuesta por Decroux. A la derecha los nombres de cada parte individualmente y a la izquierda los nombres de los bloques que por sumatoria Decroux discrimina. (Peña Vásquez, 2015, pág. 158)

Así pues, se mencionarán las partes del *tronco* que Decroux distinguió y los distintos segmentos que nombró agrupando dichas partes. Estas son: Cabeza, cuello, pecho, cintura, pelvis y piernas. A su vez, los segmentos (que se configuran agrupando partes) se enlistan así: Cabeza, Martillo (cabeza + cuello), Busto (cabeza + cuello + pecho), Torso (cabeza +

cuello + pecho + cintura), Tronco (cabeza + cuello + pecho + cintura + pelvis), Torre Eiffel (cabeza + cuello + pecho + torso + pelvis + piernas). (Peña Vázquez, 2015, pág. 158)

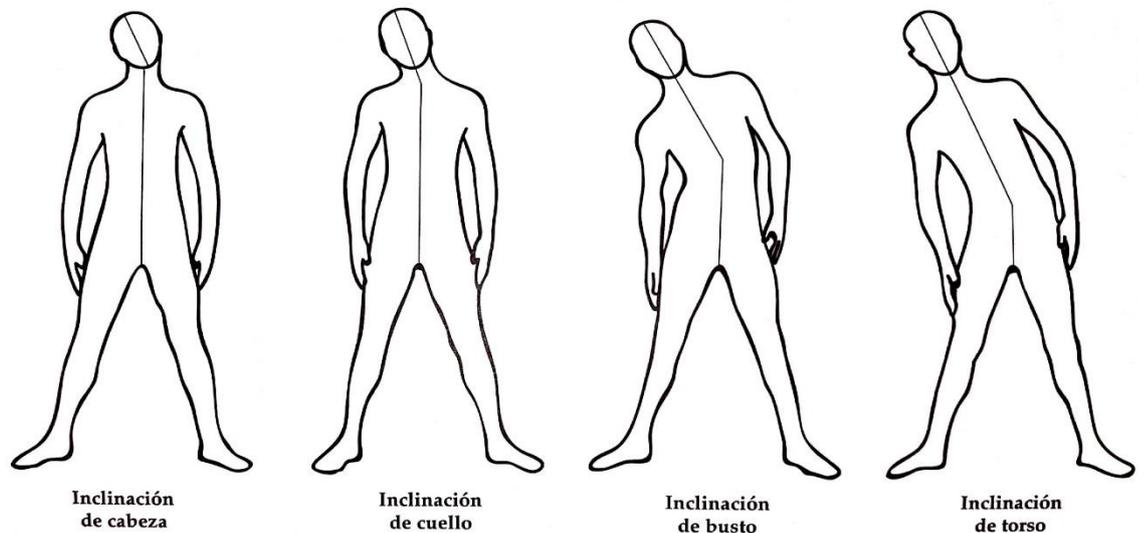


Diagrama 2. Escala lateral propuesta por Decroux. (Peña Vázquez, 2015, pág. 160)

Además, citando a Izarraga:

Cada parte se puede mover en tres tipos de movimientos (...): en rotación (hacia la derecha o hacia la izquierda), en inclinación lateral (hacia la derecha o hacia la izquierda) y en profundidad (hacia adelante o hacia atrás). Partiendo de la combinación de estos elementos, el mimo crea diferentes diseños de movimiento, en la búsqueda de una expresividad diferente a la cotidiana. (Gómez Lizarraga, 2014, pág. 112)

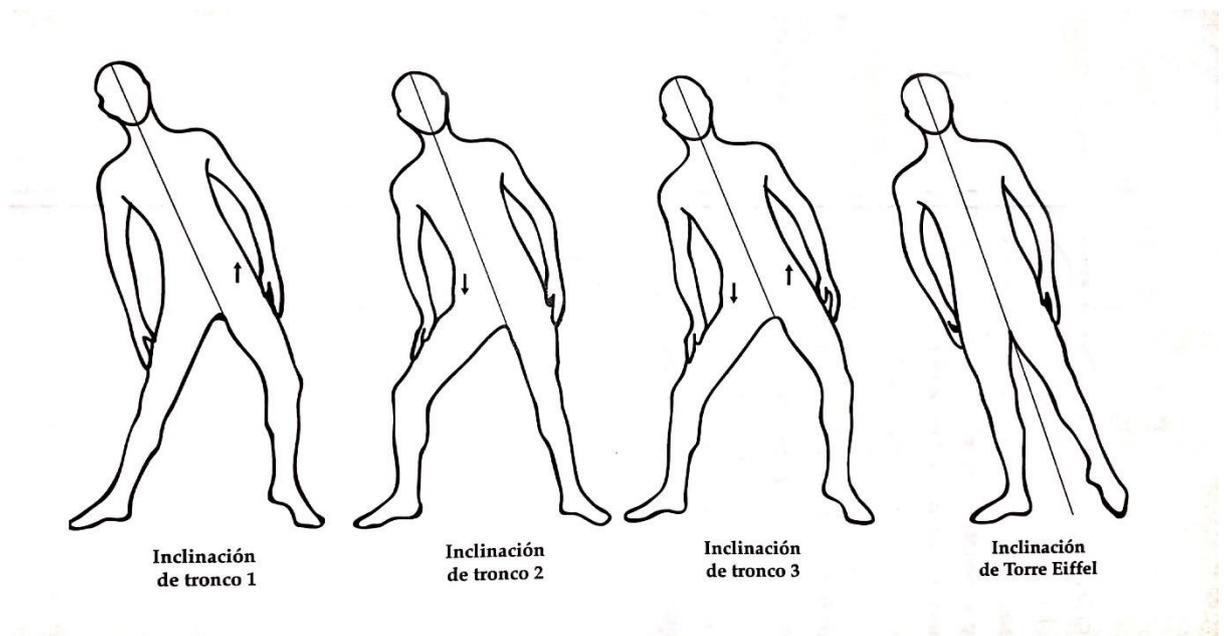


Diagrama 3. Escala lateral propuesta por Decroux. (Peña Vásquez, 2015, pág. 161)

Es importante mencionar que Decroux concibe al *tronco* como un órgano en sí, y dota a este de la mayor importancia al momento de situar la expresividad de su técnica, por lo que las extremidades y el rostro terminan teniendo un lugar secundario y siempre son consecuencia de lo que ocurre en los desequilibrios, las oposiciones y los contrapesos que tienen lugar en el tronco.

Estos elementos de la técnica del MCD constituyen no solo sus bases, sino que también dan forma a los principios del contrapeso, el desequilibrio y las oposiciones; que como se puede apreciar en *La Canoa de Papel*, resuenan con los principios de tradiciones teatrales y dancísticas de otras latitudes del mundo.

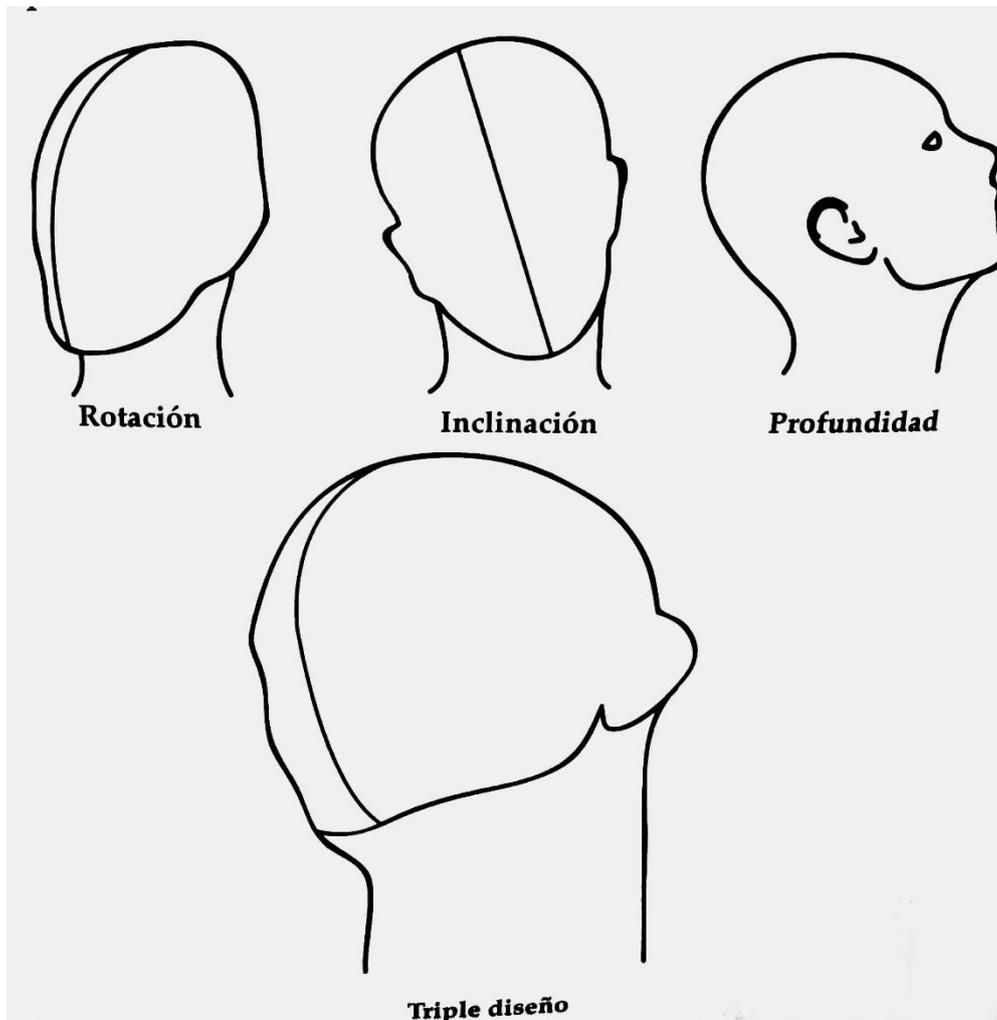


Diagrama 4. Tres dimensiones en que la columna vertebral puede desplazarse. Rotación, inclinación y profundidad. Aunque en el diagrama solo se aprecia la cabeza, el resto de los segmentos también pueden adoptar estas posiciones. La noción de triple diseño es la sumatoria de movimiento en las tres dimensiones simultáneamente. (Peña Vásquez, 2015, pág. 172)

Antes de terminar, es necesario aclarar que el entrenamiento y la incorporación de los segmentos corporales del MCD tienen razón para hacer parte de esta prueba, pues, por medio de este estudio el actor puede entrar en contacto con su espina dorsal y originar allí los impulsos que detonan las acciones físicas (retomando el concepto de *organicidad* propuesto por Grotowski y que se citó en la primera parte del presente texto).

Seguidamente, se definirán los conceptos que vienen desde la Antropología Teatral y que se pretenden focalizar en los entrenamientos diseñados para la realización de este tanteo escénico.

El primero es el concepto de *equilibrio en acción*. Eugenio Barba afirma que “La vida del actor se basa, en realidad, sobre una alteración del equilibrio” (Barba E. , 1994) y ahonda más cuando elabora que:

En todas las formas codificadas de representación se encuentra este principio constante: una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta técnica extra-cotidiana se basa en la alteración del equilibrio. Su finalidad es un equilibrio permanentemente inestable. Rechazando el equilibrio “natural” el actor interviene en el espacio con un equilibrio “de lujo”: complejo, aparentemente superfluo y con alto costo de energía. “Se puede nacer con la gracia o con el don del ritmo, pero no con el del equilibrio inestable.” (Barba E. , 1994, pág. 39)

El siguiente concepto, *la danza de las oposiciones*, es una consecuencia del *equilibrio en acción*, y puede ser definido como una oposición de fuerzas contrarias que dilatan el cuerpo del actor. En palabras de Barba:

El cuerpo del actor revela al espectador su vida en una miríada de tensiones de fuerzas contrapuestas. Es el principio de la oposición. Alrededor de este principio que retorna, usado por todos los actores, aunque a veces en forma inconsciente, algunas tradiciones han construido elaborados sistemas de composición. (Barba E. , 1994, pág. 45).

Es interesante aclarar un contrapunto que el lector puede intuir entre las ideas de Decroux, quien en apariencia busca solo segmentar el cuerpo, y las de Barba, cuyo norte es siempre la consciencia sobre la totalidad del cuerpo. Aunque a primera vista sus líneas de trabajo van en

direcciones opuestas, estas, en realidad, confluyen. De hecho, Barba menciona constantemente al MCD como un ejemplo vivo de muchos de los principios que en su Antropología Teatral considera fundamentales para la técnica de los actores.

Por último, al menos en cuanto a Barba respecta, se definirá el concepto de *absorción de la acción*. Este concepto es fundamental para la pesquisa escénica aquí propuesta, pues es por medio de este procedimiento que se hará posible la adaptación del gesto teatral (por demás, dilatado y altamente energético) a las dimensiones de tamaño que el cine requiere. La intención es disminuir el tamaño de las acciones, absorbiendo la acción y buscando que su energía resuene en el tronco del actor y al mismo tiempo mantener una energía que sea capaz tanto de hacer visible las intenciones que detonan a cada acción, como de capturar la atención del espectador. Al respecto, dice Barba:

Las macro-acciones, si son verdaderamente tales y no gesticulación, pueden ser absorbidas por el tronco conservando la energía de la acción original. Se transforman en impulsos, en micro-acciones de mi cuerpo casi-inmóvil que acciona. Este proceso, por el cual se restringe el espacio de la acción, puede definirse como absorción de la acción. El proceso de absorción de la acción tiene como consecuencia una intensificación de las tensiones que animan al actor y que el espectador percibe independientemente de la amplitud de esta acción. (Barba E. , 1994, pág. 51)

Y más adelante cita una narración recibida en una clase de teatro:

Contaba: “Dos mercaderes que están en una competencia despiadada y se detestan, se sientan en una reunión y toman el té en la misma mesa intercambiándose amabilidades. Para hacer surgir el doble sabor de su comportamiento, Stanislavski pide a los dos actores que improvisen la lucha entre dos escorpiones. Les recuerda que estos animales atacan y matan con la cola. El impulso contra el adversario debe partir

de la extremidad de la espina dorsal. Los actores improvisan una lucha sin cuartel, caminando, sentándose, subiéndose sobre las sillas. La escena pierde toda connotación realista. No existen más dos mercaderes, sino dos actores-escorpión. Continuamente alertas, se comportan como si se ignorasen. Inesperadamente, sus colas atacan. Esta amplia y variada improvisación se fija, y comienza, a continuación, el paciente trabajo de miniaturizar cada fase: miradas, rotaciones del tronco, pasos acechantes o indiferentes, fintas, golpes, defensas... de las colas. Al final hay una escena creíble; dos mercaderes que compiten despiadadamente y se detestan, se sientan en una reunión tomando el té en la misma mesa intercambiándose amabilidades. Su ritmo — servir el té, ofrecer el azúcar, las galletas, llevar la taza a los labios, sonreír, asentir, dialogar— se articula exactamente, de acuerdo a cada fase, y a la intensidad — ahora contenida— de la lucha mortal de los dos monstruosos escorpiones que habían invadido la escena”. (Barba E. , 1994, pág. 89)

La anterior narración es un excelente ejemplo de aquello que este laboratorio escénico busca, el procedimiento a realizar es análogo al que se describe.

## Metodología.

Para cumplir con el objetivo ya descrito, el cual es: esbozar un lineamiento metodológico de dirección de actores en el lenguaje audiovisual, se busca ejecutar un laboratorio escénico que permita medir el efecto que un entrenamiento actoral con énfasis en el cuerpo puede tener sobre la calidad actoral en cine y televisión, es decir, sobre la adaptación técnica del actor del lenguaje teatral al audiovisual.

Para esto se considera oportuna, viable y productiva la metodología que Sampieri (2014) nombra como preexperimental, así que esta investigación se define bajo el diseño de preprueba/posprueba. Sampieri diagrama esta metodología de la siguiente forma:

$$G \quad 0_1 \quad X \quad 0_2$$

Donde -G- representa al grupo y los dos estados del número cero (1 y 2) hacen referencia a la preprueba y la postprueba, -X- hace referencia al estímulo administrado. Esta metodología se considera la mejor para esta investigación, pues resulta práctica para aplicarse y también porque congenia con los alcances que una investigación académica de pregrado puede tener, además, dado que se realiza un seguimiento del grupo por medio de la preprueba y la posprueba, los resultados a que se llegue pueden ofrecer una aproximación a un estudio exploratorio. En todo caso, se ha de tener claro que el presente trabajo representa apenas un ensayo de lo que podría ser un experimento escénico con condiciones que garanticen su validez interna.

Ahora, se traduce el procedimiento explicado por Sampieri a esta investigación en particular. El preexperimento contará con tres etapas, en la primera (preprueba): se abordará escénicamente una escena de un guion audiovisual y se registrará en video el resultado al que se llegue, en esta etapa es importante que los actores construyan desde sus saberes y sin intervención del director, para que la comparación entre esta primera etapa y la tercera sea

significativa; segundo (estímulo): se realizará un entrenamiento actoral que permita a los actores aprehender las especificidades de diversas técnicas y conceptos del trabajo corporal para la escena, con la intención de acercar la técnica actoral teatral a la audiovisual; y tercero (posprueba): se retomará la escena grabada en primera instancia y se hará una segunda grabación, poniendo en práctica lo trabajado durante el entrenamiento y con intervención del director, para tener material que comparar el antes y después, y finalmente hacer una valoración de lo que los actores logren escénicamente y así conocer la efectividad del entrenamiento aplicado.

Sin embargo, aunque este procedimiento es preexperimental y por esa razón no es necesario enunciar las variables que se manipulan, hacerlo es útil ya que entrega mayores claridades sobre esta investigación y empieza a sentar las bases para un experimento de carácter *puro* que podría ser realizado en el futuro.

Las variables que se consideran aquí son las siguientes: (a) variable independiente: la absorción de la energía; (b) variable dependiente: el acercamiento de la técnica actoral teatral a la audiovisual. De acuerdo con Sampieri (2014) el concepto teórico que se enuncia en la variable independiente debe ser “traducido” en operaciones experimentales, o sea, a un estímulo que pueda ser aplicado, en este caso el estímulo es: la aplicación de un entrenamiento actoral con énfasis en el trabajo psicofísico del actor.



Diagrama 5. Ilustración de la variable independiente y la variable dependiente que este laboratorio sugiere.

Todos los datos que esta investigación recogerá son cualitativos, y se precisa determinar con antelación la metodología de recolección y medición para relacionar el material y facilitar su lectura.

Por un lado, es necesario considerar métodos de recolección de información que reúnan tanto la voz del investigador, como la de los sujetos investigados, esto con la intención de enriquecer el análisis del proceso y hacer más objetivas las conclusiones. Así pues, los materiales se recogerán por medio de: (a) bitácora de trabajo; (b) entrevistas a los actores; (c) cuestionarios; (d) grabaciones de video. La bitácora atravesará todo el proceso; las entrevistas serán grabadas en audio y solo se harán después de las sesiones, durante el proceso de entrenamiento (estímulo); los cuestionarios se aplicarán al final, luego de la posprueba; las grabaciones de video se harán a lo largo de las tres etapas.

Ahora bien, no sobra señalar que por su diseño preexperimental esta investigación podría catalogarse como cuantitativa, pero dada el área del conocimiento estudiada, todos los datos recolectados son de carácter cualitativo. A causa de ello se decide que el método de análisis más apropiado es el que Sampieri (2014) señala que se aplica desde la teoría fundamentada (cuando los hallazgos surgen de los datos) y que menciona como coreográfica e iterativa, un proceso no lineal que busca identificar unidades de significado, categorizarlas, y después establecer relaciones entre las categorías, e hipótesis. Es decir, se trata de un proceso en el que se lee el material desde la lógica y las relaciones que *el mismo material permite establecer*, a la luz de las preguntas que movilizan la pesquisa.

## Capítulo II: Planeación y ejecución del laboratorio escénico

### Plan de trabajo

El primero de los tres objetivos específicos se ha cubierto hasta ahora, por medio del rastreo de material bibliográfico que va desde tesis de pregrado hasta bibliografía de autores consagrados se ha delineado un marco de trabajo sobre el que moverse.

El paso a seguir fue diseñar la duración, los contenidos y la cantidad de los entrenamientos mencionados en el apartado de objetivos específicos.

A continuación se seleccionó una escena de un guión audiovisual buscando que permitiese trabajar los objetivos del presente trabajo manera práctica y eficaz. Como opciones tentativas para esto se tenían las siguientes opciones: alguna escena de la película “Insomnia” (1997) del director Erik Skjoldbjaerg, por sus escenas de alta tensión dramática que contrastan con actuaciones muy tranquilas; o la escena entre Franz Bieberkopf, Franze y el vendedor de periódicos que se encuentra en el quinto episodio (entre el 28’ 54” y el 34’ 53”) del seriado “Berlin Alexanderplatz” del director alemán Rainer Werner Fassbinder, transmitida en 1980 en la televisión alemana, en este caso, por la claridad dramática que ofrece la escena en su configuración, así como por el gran trabajo interpretativo que se consiguió durante el rodaje de la escena. La escogencia de la escena dependió de su pertinencia para el laboratorio y se contó con la ayuda del asesor temático para escogerla.

Se optó por trabajar con la escena de Berlin Alexanderplatz, a continuación se enuncian las razones para esta decisión: la escena tiene una atmósfera sumamente doméstica ya que ocurre en el comedor de la casa de Franz y la situación, que aunque es muy dramática, se desenvuelve en relación con objetos cotidianos como mesas, sillas, tazas y platos; al ocurrir en un interior se reducen las dificultades de producción que podrían enfrentarse en una locación exterior; la situación que envuelve a los personajes, tanto como las acciones que

estos ejecutan son sumamente contenidas; los objetivos y estrategias de los personajes dan cuenta de una complejidad psicológica que es interesante para el trabajo actoral.

Por último, y para resolver el último objetivo específico, se realizará el experimento escénico perseguido, esta etapa se dividirá a su vez en otras tres: primero, grabación sin el entrenamiento, donde los actores realizan el trabajo de manera intuitiva y sin mayores premisas de dirección; segundo, administración del estímulo (entrenamiento físico con miras a una actuación en el audiovisual); y por último, una segunda grabación de la escena donde los actores incorporen las premisas trabajadas en el entrenamiento, con mayor manipulación por parte del director de actores.

## Cronograma

Junto con el asesor Duvan Chavarría, se construyó una planeación para la ejecución del entrenamiento. Dicho plan se desglosa en el cronograma a continuación:

Tabla 1.

*Planeación del experimento.*

<b>LABORATORIO ESCÉNICO</b>						
<b>ETAPAS</b>	1. Casting		2. Entrenamiento		3. Rodaje	
<b>SESIONES</b>	1.	2.	3.	4.	5.	6.
<b>DURACIÓN</b>	2 horas	2 horas	4 horas	4 horas	2 horas	2 horas
<b>OBJETIVOS</b>	Sesión 1. Presentación del experimento y análisis activo del texto.					
	Sesión 2. 1era medición. Pre prueba. Grabar plano máster. Es necesario que tengan el texto aprendido.					
	Sesión 3. Administración del estímulo. Premisas escénicas, físicas y actorales.					
	Sesión 4. Administración del estímulo. Premisas escénicas, físicas y actorales.					
	Sesión 5. Marcación partitura escénica.					
	Sesión 6. 2da medición. Post prueba. Rodaje de la escena.					

Esta planeación ordena y solo constituye una brújula para guiarse durante el proceso. Naturalmente está sujeta a cambios y ajustes que sean necesarios en la ejecución del laboratorio.

## **Bitácora de trabajo del Laboratorio Escénico.**

### **Presentación del laboratorio a los actores.**

- Presentación y lectura del texto. Resolver los interrogantes ¿Qué vínculos hay entre los personajes? ¿Qué fuerzas están en pugna allí? ¿Qué objetivos tienen los personajes? ¿Se cumple o no? ¿Quién lidera la acción? ¿Qué estado cambia en los personajes entre el inicio y el final de la escena? ¿Qué cambia en ellos?
- Ejercicio previo: Eliminación de las tensiones superfluas del cuerpo.
- Análisis activo del texto. Teniendo las anteriores claridades, pasar a la investigación desde la acción e indagar, por medio de la improvisación, en la proxemia de la escena buscando que esta dé cuenta de los vínculos y la situación que ocurre.
- Premisas de trabajo: buscar una actuación naturalista y ceñirse a la situación que se dibuja en el guion.

### **Bitácora de trabajo primera sesión (27/01/2020).**

**Duración de la sesión: 2 horas.**

**Hora acordada: 16:00**

**Hora de comienzo: 16:20**

Había dispuesto los objetos de la escena con anterioridad y cuando entramos al salón estaba todo listo. Todos se dispusieron con su ropa de trabajo e hice entrega del texto y el reparto de personajes. A Juan David Flórez le di a –Francisco-, a Claudia Vargas –Mercedes- y a Sebastián Bedoya –Eduardo-. Hicimos tres lecturas del texto y a medida que leíamos ellos hacían suposiciones alrededor de las preguntas que les propuse.

Luego realizamos un ejercicio llamado –Eliminación de tensiones superfluas- que propone Stanislavsky que busca que los cuerpos se descarguen de las tensiones que se instalan inconscientemente. Les entregué las premisas para ingresar a la escena: asumir la escena como un lugar donde se indaga en la situación desde las acciones, actuar desde lo que

entiendan como actuación naturalista y finalmente, ceñirse a la situación que se propone en el texto.

Más tarde pasamos a realizar improvisaciones sobre la escena, al principio les costó un poco acercarse a esa actuación naturalista, los cuerpos están acostumbrados a una tonicidad extra cotidiana. Sin embargo, yo evité involucrarme y hacer comentarios sobre la manera en que accionaban o hablaban, pues el objetivo era que ellos mostraran cuál es su manera de hacer y resolver la escena como actores de teatro. Me proponía mantener la muestra lo menos contaminada posible.

Identifiqué que Juan David tiende a impostar y declamar cuando habla en escena, Claudia también, aunque menos. En general las actuaciones fueron mejorando a medida que los actores habitaron la escena y repitieron la improvisación. En los intermedios de las improvisaciones les pedía que hicieran un análisis sobre lo que había ocurrido y que entre ellos mismos propusieran cosas a ajustar para que la escena siguiera mejorando. Claudia propuso más silencios, Sebastián propuso buscar estar en la escena de distintas maneras.

Al final hicimos los siguientes acuerdos: texto aprendido para la próxima sesión, cada uno realizará su calentamiento usual antes de entrar a ensayo, ellos mismos marcarán la escena, resolviéndola desde su saber y al final realizaremos una grabación. También abrí un espacio para preguntas y comentarios, esta conversación está en el apartado de anexos, donde se encuentra la transcripción de los audios de la retroalimentación.

**Bitácora de trabajo segunda sesión (29/01/2020).**

**Duración de la sesión: 2 horas**

**Hora acordada: 18:00**

**Hora de comienzo: 18:45**

Empecé situando los objetos en el espacio. Con la llegada de Sebastián y Juan David, les pedí realizar su calentamiento para poder grabarlo. Con la llegada de Claudia grabamos su calentamiento. Luego de esto pasamos al trabajo sobre la escena. Les entrego la potestad de resolver la escena. Empiezan teniendo una conversación donde buscan definir rutas de trabajo. Juan David propone marcar acciones y texto en frío. Claudia habla sobre las características psicológicas de los personajes, menciona a Mercedes como una mujer sumisa y a Eduardo como alguien persuasible. Se discute la situación, el estatus, y posibles condiciones psiquiátricas.

Por propuesta de Juan David empiezan a marcar al tiempo que leen. Empiezan y para cuando Claudia hace la primera acción, Juan David detiene la improvisación, en el ensayo pasado también cortó la escena, parece ser algo recurrente. Vuelven a empezar a trabajar. Observo que no parten de un punto *zero*, existe poca predisposición para entrar cada vez a la escena. No se saben el texto. Noto que la energía es derrochada en vez de contenida. Se hace un trabajo principalmente exterior. Sebastián propone volver a empezar la marcación. Claudia propone una acción. Entre ellos siguen resolviendo la marcación, como lo he pedido. Es necesario dar la premisa de no cortar por ningún motivo.

A medida que ellos trabajan voy tomando decisiones respecto al tiempo en que es prudente retirar el texto. Siento vértigo por la premura del tiempo, detecto que esta urgencia

es la misma que puede vivirse en un rodaje. Les pediré que después del ensayo cada uno me envíe sus preguntas, opiniones y reflexiones respecto al ensayo en un audio.

Deben memorizar el texto hasta incorporarlo. Juan David toma el dominio sobre la escena, supongo que es necesario ya que yo he tomado la postura de un observador pasivo. Recuerdo que es necesario trabajar en contener y proyectar la energía conscientemente, para esto hay que encontrar ejercicios.

Para cuando faltan quince minutos para grabar, les hago saber que en diez minutos vamos a retirar el texto. Sebastián menciona, durante una pausa, que los textos que Eduardo dice se le dificultan ya que son intervenciones. Menciona que tiene dos dificultades: 1. La memoria. 2. Dónde/cuando decirlo. Retiro el texto y empiezan a pasar la marcación que crearon. Se les ve más tranquilos. Luego grabamos la escena, intento entrar al espacio escénico para probar si el celular y mi presencia puede desconcentrarlos, parece ser que no.

Luego de terminar tengo una conversación-entrevista con Claudia y Juan David, Sebastián acordó enviarlo por un audio de mensajería móvil. Allí manifestó estar perdido en el espacio, no entender las motivaciones para los movimientos del personaje en la escena.

## **Planeación Entrenamiento 1.**

### **Primera fase. Despertar el tronco. Decroux. 60 mins.**

1. Articulación general rápida, énfasis en tronco. 5 MINS
2. Calentamiento físico: Caminar por el espacio. Velocidades. 1 – 10. Rodillas a pecho, talones a glúteos. Payasos. Caminata cuadrupedia extendida. Sentadilla con codo opuesto. Carrera en puesto. Círculos de cadera. Correr y suspender. 10 MINS
3. Un toc y viajar del cielo al suelo y viceversa en 10, 5, 3, 2, 1 tiempos. 5 MINS
4. Introducción Decroux. ¿Qué trabajaremos de él y por qué? 5 MINS

5. POSTURA. Segunda. Gluteos y abdomen activados. La columna como una varilla de bisagras. Cielo y tierra. Cuidar de la columna. 5 MINS
6. Escala lateral tronco. Rotación. Profundidad. Individualmente. 30 MINS

**Segunda fase. Controlar la mirada. 25 mins.**

1. Invisibilizar la cámara.
2. Calentamiento mirada. Calentar las manos y llevar el calor a los ojos. Mirar índices a derecha e izquierda y luego arriba y abajo. Luego diagonales. Los 8 puntos del asterisco sentido horario y anti horario. 10 mins.
3. Miro a un compañero y manipulo el foco sin cambiar el punto al que miro. 5 mins.
4. Dedos al frente, ubico el foco en el dedo, muevo los dedos hacia afuera sin perder el foco en ese punto. 5 mins.
5. En parejas, cambiar puntos focales con desplazamiento. Uno se mueve y el otro trabaja. Trato de seguir con el foco al cuerpo que se mueve. 5 mins.

**Tercera fase. El tronco y la mirada. Cobra / cascabel. 40 mins.**

1. Primera. Relajación total del cuerpo. Dilatación total del cuerpo. 10 MIN.
2. La cobra tiene la mirada como un rayo láser. Se enfoca en un punto y no lo suelta. Se percibe el cambio que hay en la columna vertebral, se aprieta. Se cierran los músculos, el atlas cervical asciende. Atención, alerta. 10 MIN.
3. La cascabel tiene el foco cercano sin mirar fijamente a ningún lado, se relaja toda la musculatura y se ondea desde la base de la columna. Observar estado del cuerpo. 10 MIN.
4. Se alterna entre una y otra serpiente. 10 MIN.

5. Enfrentamientos, agresión ritualizada. Dos serpientes se enfrentan a muerte con ataques que salen de la columna vertebral. La serpiente que observa toma un bando y acompaña con su columna al bando. 10 MIN.

#### **Cuarta fase. Absorción de la energía.**

1. Gesto Cotidiano a extracotidiano. Se conforma un círculo. Cada uno escoge 5 gestos que repita en su cotidianidad. Los repite uno detrás de otro al ritmo que indique el director. El ritmo aumenta para forzar la memorización. Con los gestos 1, 3 y 5 decir respectivamente los siguientes textos: “Por favor”, “Gracias” y “Sí”. 10 MIN
2. Cada actor transforma los gestos, haciéndolos más grandes, dilatándolos y forma una nueva partitura. Se demuestra la primera y la segunda partitura. 10 MIN
3. Luego las partituras se ejecutan en distintos porcentajes de energía. 100%, 50%, 25%, 10%, 5%, y 1%. La partitura vocal también debe variar en intensidad energética.

#### **Previo a la primera sesión de entrenamiento (30/01/2020).**

Me propuse realizar el entrenamiento previamente con actores ajenos al proceso, para afianzarlo y llegar al día con los actores del laboratorio teniéndolo más preciso. Invité a Marlon Restrepo y Sebastián Rivera, estudiantes del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia. Les hablé claramente de lo que se trata y de que mi intención era probar el entrenamiento y también recibir de ellos retroalimentación.

El entrenamiento se dio muy bien, fluyo con naturalidad y la estructura, de acuerdo con Marlon, logró sustentar y explicar aquello a lo que pretendía llegar. Al final del entrenamiento, me hicieron algunos apuntes que transcribo a continuación: así como hay que modular la energía en el cuerpo, hace falta modularla en la voz también; pensar bien en cómo hacer que los actores aborden la línea de pensamiento; construcción de personaje desde la columna.

### **Tercera sesión (31/01/2020).**

A última hora Sebastián canceló el ensayo por asuntos laborales. Se pospone el entrenamiento para el próximo lunes 03/02/2020.

### **Tercera Sesión (03/02/2020).**

**Duración planeada: 4 horas.**

**Duración real: 2 horas 30 minutos.**

**Hora acordada: 16:30.**

**Hora de comienzo: 16:50.**

Comencé el entrenamiento y traté de seguir el plan. Realizamos el calentamiento tal cual, aunque algunos momentos me tomaron más tiempo del estipulado. Algunas indicaciones no se entienden, por lo que debo volver a explicarlas, y por ello procuro ser más claro cada vez. Desde este punto detecto que tienen poca energía, todos son personas que trabajan y realizar un entrenamiento como este al final del día les es difícil por el cansancio.

Al momento de introducir la técnica de Decroux y por qué la estoy aplicando en este entrenamiento, olvidé mencionar que para él el tronco representa el centro metabólico del cuerpo. Pasamos a realizar los ejercicios técnicos. Si comparo la manera en que discurrió la vez pasada con Marlon y Sebastián, puedo afirmar que en esta ocasión esa parte tuvo menos fluidez, tal vez por la combinación de varios factores como su cansancio y mi distracción intermitente.

Trabajamos arduamente el bloque técnico. Hablamos sobre la segmentación del cuerpo y tratamos de comprender dicha segmentación desde el hacer. Les hablo de que más que realizar técnicamente el ejercicio, buscamos ponernos en relación y acercarnos a un dominio de la espina dorsal.

Para Claudia y Juan David es un poco difícil poner lo que describo en el cuerpo. Puede ser que la indicación sea laxa, aunque también sospecho que hay cierta predisposición ante el trabajo, lo que impide que el actor se entregue al ejercicio libremente.

Luego de esta sesión trabajamos sobre la mirada y empezamos por la invisibilización de la cámara. En general les es fácil, tanto a Marlon y Sebastián como a Juan, Claudia y Sebastián, invisibilizar la cámara, aunque supongo que estas condiciones son distintas a las de un rodaje, donde la cámara es más grande y donde hay muchos más focos de distracción.

Trabajamos después sobre el dominio del foco. Calentamos los ojos. Cuando Sebastián tiene una duda y trato de aclararla para que realice bien el ejercicio, Juan David me interrumpe e impone su manera de entender-explicar el ejercicio. Creo que, si bien me es difícil manejar su temperamento, es útil para mí estar en contacto con esta situación pues en el trabajo es posible encontrarse con todo tipo de maneras de ser. Mientras escribo pienso en que debería pensar en estrategias para generar confianza por parte de los actores en el trabajo.

Luego de esta sesión pasamos a trabajar sobre la tensión-relajación del cuerpo, en donde trabajamos el foco de la mirada en relación con la tonicidad corporal. No pude trabajar con música pues en el salón de montaje no hay sonido y no gestioné otro sonido, y noté que la ausencia de la música (comparando con lo ocurrido con Marlon y Sebastián, donde sí había), así como su estado de cansancio pudo afectar la implicación que sus cuerpos lograron tener en el ejercicio.

El juego que propuse fue jugar a la agresión ritualizada, donde dos serpientes se enfrentan a muerte y relacionar la situación de la escena que estamos trabajando con este trabajo. Los ataques deben tener su origen en la espina dorsal y allí mismo se deben recibir. De manera que Juan y Claudia eran dos serpientes que se enfrentaban a muerte y Sebastián tenía la indicación de tomar partido y reaccionar a lo que ocurriera.

Luego de esto, ellos me manifestaron que necesitaban un café, así que le pedí a Claudia que dirigiera un estiramiento de espalda mientras yo buscaba los cafés para así seguir trabajando.

Al volver con el café y maní, ellos estaban terminando. Tomaron sus alimentos y luego de diez minutos retomamos para terminar el entrenamiento.

Dimos paso al ejercicio de absorción de la energía. Ellos, cansadísimos. Les era difícil mantener la energía requerida para crear el contraste entre las partituras cotidiana y extracotidiana, así mismo como les era difícil memorizar la partitura.

Con cada uno creamos ambas partituras y luego realizamos un trabajo de modulación de la energía desde el 100%, pasando por 50%, 25%, 10% 5% y finalmente 1%.

Los apuntes que les daba venían de la observación en el momento de su trabajo y están registrados en algunos videos que grabé. Por estar realizando ambas tareas al mismo tiempo, grabar y dirigir, algunas particularidades se me escapaban.

Finalmente y en consideración con su cansancio, di por terminado el entrenamiento pues me parecía prudente. Programamos horarios y descubro que será complicado organizar próximos encuentros. Empiezo a considerar evacuar el proceso en cinco sesiones para hacerlo posible, pues sus ocupaciones y las mías empiezan a dificultar el flujo de trabajo.

## **Planeación Entrenamiento 2.**

Este entrenamiento se construye alrededor de los siguientes interrogantes: ¿Cuáles son las características fundamentales de ese personaje? ¿Cómo podemos ubicarlas en el cuerpo? ¿De qué manera afectan tales características el cuerpo? ¿Cómo buscar un lugar del cuerpo para situar allí el motor expresivo del personaje?

Objetivo: La fisicidad del personaje.

**Primera fase. Refrescar la memoria. Análisis personaje Lectura de la escena. ¿Qué hicimos la vez pasada?**

1. Rutina respiración Wim Hof. (30-IN. APNEA+. IN. 15' APNEA) X3. El método Wim Hof es una técnica de respiración que articula una serie de ejercicios de hiperventilación y apneas que sirven para cambiar el estado del cuerpo de uno de letargo a otro de alerta. (Hof, 2018). Esta técnica es pertinente pues tiene relación con un ejercicio que propone el actor Michael Caine (Caine, 2003):

Aquí tiene una pequeña rutina que hago antes de una toma larga: inspire profundamente y con lentitud, luego inclínese hacia delante y deje los brazos colgando, bien relajados. Enderécese despacio, expirando de manera suave y regular. Este ejercicio relaja, ayuda a concentrarse y a tener más control. Si va a rodar una escena para la que necesita una puesta a punto adicional, simplemente inspire y espire rápidamente por unos momentos: así se lleva oxígeno al cerebro. Te sientes como un completo majadero y eso es lo que pareces, jadeando como un loco, pero te despeja la cabeza, te empiezan a brillar un poco los ojos y estás listo para interpretar una escena energética, mental o físicamente. Pero tenga cuidado de no excederse con los jadeos, o sufriría una hiperventilación y se desmayaría. (p. 78).

2. Trayectos diagonales y segmentos corporales, de arriba abajo.
3. El tronco. Escala lateral tronco. Rotación. Profundidad. Individualmente.
4. Tensión, relajación.
5. Agresión ritualizada.
6. Improvisación de la escena tratando de jugar a tener la columna como centro receptor

¿Qué emoción predomina en el personaje? Tratemos de describir al personaje, ¿qué de esa descripción se puede hacer tangible en el cuerpo?

## **Segunda fase. Fisicidad. Tomar decisiones respecto al cuerpo imaginado del personaje**

1. Ofrecer los siguientes oficios para que ellos escojan: minero, sastre, comerciante, vendedor de periódicos, obrero, maquinista, ama de casa.
2. ¿En qué parte del cuerpo puedo ubicar la emoción que predomina en mi personaje?
3. ¿Qué parte del cuerpo puedo tener como motor expresivo del personaje?
4. Por medio de la imaginación y de acuerdo con el oficio escogido, ubicar tensiones, dolencias, posturas instaladas en el cuerpo. Explorar un esquema físico (100%), disminuir el coste energético para pasar de una forma visible a una sensación física.
5. Pasar de 100% a 5%.
6. Improvisación de la escena tratando de jugar a tener la columna como centro receptor y la fisicidad del personaje.

## **Cuarta Sesión (07/02/2019).**

**Duración de la sesión:**

**Hora acordada: 16:00**

**Hora de comienzo: 17:00**

Si bien estos encuentros estaban pensados para tener cuatro horas de intensidad, en realidad tuvieron solo 2 horas de trabajo cada uno.

Comenzamos por recordar lo que habíamos hecho la vez pasada. Sebastián menciona que le llamó mucho la atención los ejercicios de mirada que hicimos. Claudia habla sobre el objetivo de la sesión, pues no recordaba que yo lo hubiera mencionado. Pasamos a realizar una lectura del texto, con el fin de resolver los interrogantes que más adelante nos servirán como guía para explorar e imaginar el cuerpo de los personajes. Los interrogantes se dirigen a resolver la emoción y las características fundamentales del personaje.

Realizamos el calentamiento, procuré cambiar las estrategias para este y también para el bloque técnico que seguía a continuación. Busqué maneras de que ellos se encontraran más implicados en la realización de los ejercicios al involucrarlos y hacerlos parte del mismo, así, además de estar haciéndolo también debían estar atentos para dar órdenes y así lograr que el trabajo fluyera.

Durante este bloque técnico y mientras repasamos las posturas de máxima tensión y máxima relajación, Claudia detuvo el trabajo para ir al baño. Mientras tanto, Juan David y Sebastián empezaron a leer el texto, yo aproveché y les pedí trabajar reduciendo la energía de la voz. Juan David no me entendía cuando hablaba de relieve vocal, y me dijo que para él eso se llamaba matiz, como de igual manera no me entendía, fui directo y le dije –no cantes, no hables como actor, solo lee y ya-, el cambio fue inmediato, aunque hizo falta seguir afinando pues empezó a leer muy rápido, sin silencios. Noto que para Sebastián es un poco más sencillo buscar una manera de hablar más natural y cotidiana.

Al volver Claudia seguimos con las posturas de máxima tensión y máxima relajación, luego de esto les pedí que volviéramos a jugar al enfrentamiento cobra-cascabel. Claudia manifestó no tener claro de qué hablábamos, así que volví a explicar y a demostrarlas. Tal vez el estado de cansancio en que se encontraba en la última sesión le impidió memorizar el lenguaje con que nombramos las premisas. Las hicimos y les pedí entrar en el juego para entrar por analogía en la situación. Sin embargo, noto que si bien los cuerpos hacen el ejercicio, se encuentran poco implicados dramáticamente. Es necesario que acompañe, guíe y presione a los actores para que entren en el tono necesario para asumirse dentro del trabajo.

Les pido que caminen por el espacio y les indico que, de entre los que voy a leer, deben escoger un oficio. Leo el listado tres veces y les doy un breve momento para decidir. Les recuerdo que la sesión de hoy se trata de tomar decisiones y que sobre estas vamos a imaginar el cuerpo de los personajes.

Empezamos la exploración, sobre el oficio y sobre la idea preconcebida que de este tienen, les pido que instalen posturas, tensiones y dolencias, que a nivel muscular se hayan instalado. Les pido a continuación que escojan tres lugares donde estas dolencias se instalan y que empiecen a hacer visibles esos lugares, y que construyan un esquema corporal completamente anómalo, un cuerpo extracotidiano, exagerado, sobreactuado. Les pido luego que reduzcan la energía de este cuerpo hasta hacerlo cotidiano, hasta encontrar una sensación física que les permita recordar qué estado tiene el cuerpo imaginado del personaje.

Mientras ellos hacen su exploración yo estoy atento a observar más el detalle de lo que están haciendo, y trato de que se mantenga todo lo que construyeron.

Por último, y sin tener todos los objetos a la mano, les pido que se aproximen a la escena, tratando de mantener estos cuerpos y tratando de regular la energía para hacerla cotidiana, así como buscando que la columna vertebral sea el centro receptivo y emisor de los impulsos que ocurren en la escena.

La improvisación sucede y noto que hay varios avances, para Juan David y Sebastián es más claro el trabajo que se debe hacer sobre la voz, para Claudia no pues ella estaba ausente mientras trabajamos en ello. Noto que disminuir la energía se confunde con ralentizar o aplanar el ritmo de la escena. Los cuerpos en general están más contenidos, aunque por ocasiones hay fugas de energía. Aclaro que las fugas en sí mismas no pueden considerarse problemáticas en una actuación para audiovisual, lo que sí, es que cada fuga debe ocurrir en un momento preciso para que exista en consonancia con la escena, ha de ser una decisión consciente.

Cerramos la sesión conversando sobre el trabajo, les pregunto si les parece útil, necesario, si creen que lo utilizarían para sus construcciones. La pregunta se queda en el aire, solo Juan David responde que le parece que es útil para el trabajo específico a que estamos apuntando.

Concluimos en que solo habrá una sesión más, cuadraremos horarios, ultimamos detalles para el vestuario y damos por terminada la sesión.

### **Quinta Sesión (14/02/2020).**

**Duración de la sesión: 3 horas**

**Hora acordada: 16:00**

**Hora de comienzo: 16:30**

A lo largo de la semana definimos los vestuarios por medio una aplicación de mensajería móvil. Igualmente acordamos realizar la grabación por fuera de la Universidad, en mi casa, dado el clima político del país y el potencial riesgo de que la Universidad fuera evacuada. Sin embargo, y para atender a las necesidades de los actores, a última hora el lugar de trabajo se cambió de nuevo. Así que grabamos en el Bloque 26 de la Facultad de Artes.

Empezamos la sesión calentando. Hicimos una rápida articulación desde los talones hasta la coronilla, teniendo especial atención con la espina dorsal, allí realizamos ondulaciones, dilataciones, estiramientos y fortalecimiento, con el fin de activar esta zona y ponernos en relación con ella de manera más efectiva.

Me aventuré a probar el ejercicio de respiración de Wim Hof que no se pudo realizar en la sesión anterior, aunque por el tiempo reducido solo pudimos hacer una repetición, y no tres, como propone Wim Hof en su sitio web. Lo realicé con el objeto de ayudarles a concentrarse y estar presentes durante la sesión de trabajo.

Luego de esto, propuse un ejercicio para articular la respiración con el movimiento. La premisa era una caminata que levanta el pie con cada inhalación y apoya el pie con cada exhalación. Les propuse la siguiente imagen: los brazos, las piernas, los ojos, todo lo que se mueva de ahora en adelante, comienza en el coxis y desde allí deben salir los impulsos que originan el movimiento.

Vamos poco a poco entrando en esta sensación y les pedí que conformaran un círculo, allí cambié las premisas del juego, este se trataba de enviar y recibir impulsos por medio del contacto visual y los movimientos de la columna vertebral. Luego relacionamos la inhalación con la recepción del impulso y la exhalación con la emisión del impulso. A continuación dimos palabras a este aire que se exhala con el movimiento: primero fueron “Sí. Por Favor. Y gracias.” Y luego los cambiamos a “Café. Calducho. Lárgate”. Tuve la sensación de que el corte fue muy abrupto al terminar el ejercicio.

Pasamos al trabajo sobre la escena, descubro que ninguno se sabe el texto y esto, sumado al poco tiempo pues hay una sesión que tuvimos que eliminar empieza a hacer imposible llegar a grabar la escena por completo.

Marcamos, pues, como fue posible teniendo en cuenta todos los imprevistos y contratiempos. Fui muy insistente en que ellos trataran de asumir el comportamiento escénico al que en estos pocos entrenamientos tratamos de acercarnos. Les pedí que dirigieran la atención y la energía a la columna vertebral y a lo largo del ensayo les seguía recordando. Por momentos era necesario recordarles el contener la energía. La necesidad de escucharse. Aunque en este caso su actuación sí estaba muy condicionada por mi influencia, pues les marcaba de manera puntual, también noté que entre el primer momento y este hay una manera de asumir la escena que se acerca más a la actuación naturalista.

Cuando fue momento de grabar, afuera del salón empezaron a tocar instrumentos de viento, por lo que el audio del material es lamentable. Grabamos tres veces, en tres distintos planos tratando de tener en los videos la mayor cantidad de posibilidades para observar el cuerpo de los actores y cómo estos interactuaban entre sí.

Al terminar de grabar dimos por terminada la sesión y con esta nuestros encuentros.

## **Dificultades.**

A lo largo del proceso de ejecución del laboratorio se presentaron algunas dificultades por factores tanto externos como internos, a continuación tipifican para facilitar su lectura.

### *Retrasos.*

- (a) Retrasos para dar inicio a las sesiones de trabajo. Dichos retrasos se daban por diferentes razones: problemas en la logística interna de Departamento de Artes Escénicas, para el préstamo de los salones y llegadas tardes por parte de los integrantes del laboratorio. Esta última que se deriva por problemas de transporte y falta de compromiso.

### *Interrupciones.*

- (a) Cambios repentinos en lo acordado.
- (b) Falta de disciplina, en el sentido de la dificultad para suspender la vida cotidiana y adentrarse en los procesos creativos.

### *Falta de compromiso.*

- (a) Incumplimiento de tareas.

La ocurrencia de estas consideraciones se enmarca principalmente en el contexto sociocultural, económico y político reciente del país, por lo que si bien resulta importante nombrarlo en tanto hace parte de la experiencia vivida, no es necesario profundizar pues escapa a los objetivos de esta investigación.

### Capítulo III: Recopilación y Lectura de los Registros del Laboratorio

#### Recopolatorio. Bitácora de análisis.

En este capítulo se examina todo el material que se generó durante la realización del laboratorio. Este material se compone de varios formatos, como audios, videos y un cuestionario que se aplicó vía internet a los actores que estuvieron implicados. Además de ser examinado, este material es también comentado, organizado, relacionado, discriminado, editado, transcrito e interpelado a la luz de diversas preguntas y objetivos conforme al proyecto.

Es necesario aclarar, que el material en bruto se encuentra en el capítulo de anexos, en este capítulo solo se encuentran las interpretaciones que se hacen de este material. Antes de avanzar, recordemos la pregunta problematizadora de este trabajo, la cual será el tamiz que organice la recolección y lectura de este archivo:

*¿Cómo adaptar la técnica teatral a las necesidades propias del lenguaje audiovisual partiendo desde un entrenamiento deliberadamente psicofísico?*

Por otro lado, se discriminará la lectura del material de acuerdo con los formatos en que estos se encuentran, es decir, se leerán el audio, el video y el cuestionario cada uno por aparte, para organizar su lectura y facilitar las comparaciones.

Los audios son registros de conversaciones o entrevistas que se realizaron siempre posteriormente a los encuentros, estos fueron transcritos para su mejor comprensión. Han sido leídos con dos preguntas en mente: ¿Cómo nombran la escena los actores que hacen parte de este laboratorio? y ¿Qué resaltan los actores en el trabajo escénico que se realiza?

Además, se decide que la mejor unidad de lectura del material de audio es la –idea-, es decir, las palabras en que los actores enuncian una misma –unidad de sentido-, porque

permite abordar el material de forma práctica y resuelve el interrogante que se mencionó en el párrafo anterior. Esta unidad de lectura es indeterminada, pues, a veces las -unidades de sentido- pueden estar en solo una frase y otras veces en dos párrafos. El orden del listado es el mismo del orden de aparición de los temas dentro de los audios.

Después de hacer un rastreo temático se encuentra que las reflexiones que los actores hacen giran en torno a los siguientes temas: (a) el comportamiento de los personajes; (b) el momento adecuado para la marcación de acciones; (c) la tensión dramática; (d) la propiedad que el actor tiene sobre su creación; (e) qué tanto se siguen las premisas dadas por el director; (f) la pertinencia del proceso y la metodología utilizados; (g) las estrategias para buscar la espontaneidad; (h) la premura en el trabajo; (i) la construcción de personaje; (j) los acuerdos entre los actores para definir la marcación; (k) el goce de llevar un proceso estructurado; (l) la diferencia entre hacer casting y el trabajo en la escena como tal; (m) la influencia del carácter y la personalidad de cada actor en escena; (n) las estrategias del actor para encontrar una actuación naturalista; (o) los alcances del proceso; (p) el ritmo escénico; (q) la utilidad de memorizar los textos de antemano; (r) el uso de la columna vertebral y la dirección que toma la actuación partiendo de allí; (s) el cuerpo como contenedor-receptor de emociones; (t) la absorción de la energía.

Con el fin de realizar un análisis más sintético, se busca establecer relaciones entre los temas para generar categorías que reúnan conjuntos de temas, dicha categorización se ilustra en el siguiente diagrama:

## CATEGORIZACIÓN TEMÁTICA AUDIOS

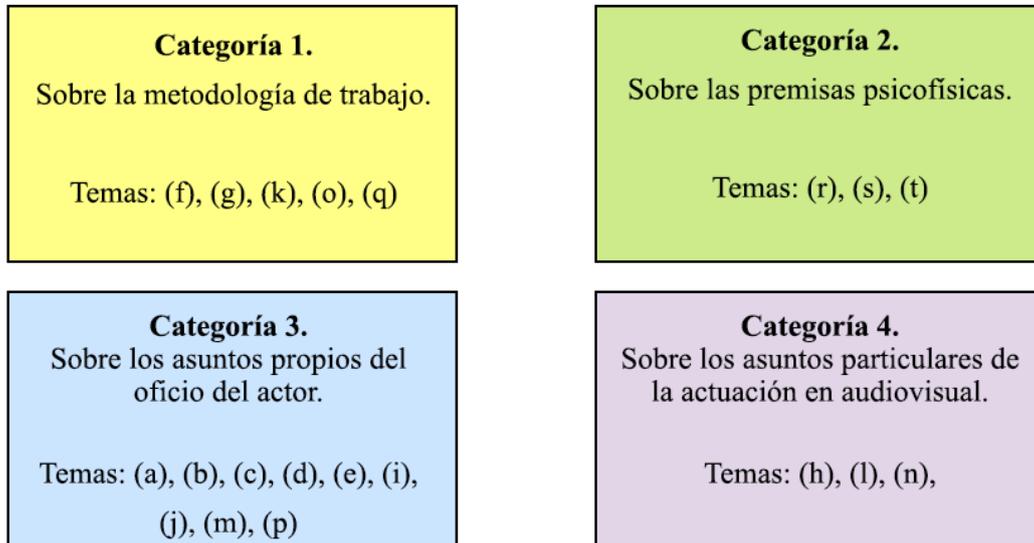


Diagrama 6. Categorización temática para análisis de audios.

A continuación, se realizó otra lectura de la transcripción de los audios, esta vez a la luz de las categorías ya enunciadas, para encontrar apreciaciones que sinteticen el material.

Categoría audios 1. Si bien por momentos se cuestiona el uso que se hace en este laboratorio de estrategias teatrales para abordar la escena, también se llega a la conclusión de que es muy probable que esto pueda pasar en procesos profesionales de producción audiovisual, dependiendo del proceso y del director con que se trabaje. Por otro lado, hay cierta reticencia por parte de los actores a manifestar clara y tranquilamente sus dudas o cuestionamientos sobre la metodología de trabajo. Todos coinciden en que un proceso estructurado como el que se llevó, da al actor tranquilidad y le permite trabajar de mejor manera. Hay, además, incomodidad con el ritmo y la premura de trabajo que hacía falta para acercarse a los objetivos trazados.

Categoría audios 2. Los actores tienen dificultades para comprender a cabalidad y vivenciar en sus cuerpos todas las premisas que se entregan. En general, si bien la premisa de la contención de la energía se empieza a dar paulatinamente, también muestra dificultades para ser aplicada, por ejemplo, porque a veces desemboca en una pérdida de ritmo o de energía escénica. Para estos actores es fácil trabajar desde el cuerpo, pero parece ser una relación superficial y exterior, ir hacia la sensación física representa aún un reto para ellos y, en esa medida, para el entrenador. Sin embargo, y a pesar de que las premisas no se instalen en su totalidad, es un gran avance que los actores por su disposición y sus capacidades empiecen a mostrar ajustes que ayudan a neutralizar su naturaleza teatral y los acercan a una actuación para audiovisual. La intermitencia en el trabajo es un obstáculo.

Categoría audios 3. Los actores siguen una o varias de las premisas dadas por el director, pero ninguno logra elaborarlas todas al tiempo. Esto se debe a varios factores, entre ellos: la asertividad con que se entregan las premisas a los actores, el bloqueo ocasional que ellos ponen a estas y el nivel de compromiso que pueden asumir con el proceso. Hay algunas dificultades que determinan los alcances del proceso, como la desconfianza de los actores para con la metodología y las ideas pre concebidas que los sujetos de este experimento tienen de lo que son como actores. Es sumamente interesante la manera en que se ayudan para construirse sus personajes y los vínculos entre estos. Ritmo, contención, escucha, acción, atención son palabras de las que se habla constantemente ya sea de manera directa o indirecta; parece que es a lo que los actores más prestan atención en este ejercicio.

Categoría audios 4. Los actores mencionan la premura y la urgencia como elementos que les incomodaban dentro del proceso, estos mismos son inherentes a las grabaciones de contenidos audiovisuales donde los tiempos de trabajo están sujetos a factores externos que predominan sobre la actuación. También se menciona la diferencia entre casting y rodaje, de acuerdo con los actores, el entrenamiento aplicado puede acercar a un actor a trabajar de

mejor forma en el audiovisual, mas no puede enseñarle a presentar casting ya que estos –se aprenden a medida que se hacen-. Una actriz menciona no sentirse cómoda buscando una actuación naturalista, pero no menciona estrategias para acercarse a ella, otro actor, por su parte, opta por ser –sincero y genuino- con su trabajo sobre la escena, evitando imponer emociones a lo que acontece.

Por otro lado, se analizan los videos. Estos son diez archivos de video que resultan luego de editar el material para facilitar la lectura y para permitir la apreciación de los ejercicios realizados y de su alcance. Para ordenar esta lectura, se establecen varias categorías que son creadas agrupando los videos de acuerdo a su naturaleza. Cada categoría responde a una pregunta particular. Además, entre estos materiales se pueden establecer relaciones de comparación para perseguir conclusiones más sintéticas.

Así pues, se enuncian las categorías y las preguntas a que responden, y a continuación, se muestran las relaciones establecidas por medio de un diagrama que ilustra lo dicho: (a) Categoría 1. Videos de partituras de absorción de energía. Responde a la pregunta ¿Cómo se aplicó de manera instrumental la absorción de la energía?; (b) Categoría 2. Videos de calentamientos y videos de improvisaciones. Responde a la pregunta ¿Cuál es la técnica que estos actores usan para trabajar en la escena?; (c) Categoría 3. Video medición final. Responde a la pregunta ¿Qué tan efectivo resulta y cuáles son los alcances del entrenamiento aplicado?



Diagrama 7. Ilustración de la relación entre categorías de videos, las preguntas a las que responden y las relaciones que se establecen entre ellos.

A continuación, se revisan nuevamente los videos para enunciar apreciaciones generales alrededor de las categorías mencionadas.

Categoría videos 1. A pesar de perder por momentos el control sobre la cantidad de energía invertida en las acciones, y de los ajustes constantes que el director debe hacer sobre detalles menores, los actores logran, la mayor parte del tiempo, la absorción de la energía y es evidente que sus cuerpos vivencian este procedimiento. Se aprecia que la principal diferencia entre las partituras es el coste energético que acarrear, otra diferencia menor es la variación en el orden de algunos movimientos, esto se atribuye a la memoria corporal del actor. Surge la pregunta ¿logró este procedimiento trasladarse al trabajo escénico? Este ejercicio muestra un gran potencial para ayudar a los actores de proyectos audiovisuales a conformar gesticas

naturales y verosímiles que ayuden, por una vía enteramente física, en la construcción de los cuerpos imaginados de los personajes.

Categoría videos 2. Estos actores tienen un evidente énfasis en el trabajo corporal, seguramente por su formación académica, pues todos han pasado por el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia. Ahora bien, dentro de esta característica aparecen algunas particularidades: Sebastián calienta desde algo que parece ser un entrenamiento funcional, su calentamiento parece no tener un orden preconcebido, sino que lo improvisa y solapa ejercicios corporales con otros vocales, a los que presta poca atención; Claudia, por su parte, lo hace desde la danza y el yoga como técnicas corporales previas a entrar a escena, no aborda el trabajo vocal; Juan David es el único que muestra dentro de su rutina una preocupación por la activación conjunta de la respiración y la musculatura general del cuerpo, dando a cada ejercicio su momento. Sin embargo, ninguno de ellos se preocupa por estimular de alguna forma su imaginación, el calentamiento *mental* es obviado por los tres. Lo que se observa en las improvisaciones es lo que sabemos de antemano por Barba sobre los actores pertenecientes al *Polo Sur*, es decir, no tienen un corpus técnico estricto o codificado, sino que elaboran su trabajo utilizando elementos de diversas técnicas. Respecto a la energía, y teniendo en cuenta que aquí se pidió que improvisaran buscando una actuación natural, es importante señalar que Juan David oscila entre la naturalidad y la extracotidianidad, Sebastián logra mantenerse y hacer un buen manejo de su energía y Claudia tiene dificultades para modular la energía tanto de su voz como de su cuerpo, por lo que se le observa desfasada en relación con los otros dos actores.

Categoría videos 3. El procedimiento del ejercicio se comprende claramente, pero los cuerpos de los actores no consiguen incorporar completamente las premisas, por lo que se hace necesario que el entrenador insista sobre trabajar desde ellas. El ejercicio realizado es el mismo que se pide a los actores realizar en escena, solo que aquí está en una condición de

extra cotidianidad. Ahora bien, aunque las premisas no se aprecien bien aplicadas en su totalidad es evidente que los actores se esfuerzan por vivenciarlas. Por otro lado, sobre la actuación en el último video, se nota a Juan David mucho más contenido desde su trabajo vocal, a Claudia más concentrada en controlar su energía. La actuación de Sebastián es más verosímil cuando no tiene que hablar, escucha y reacciona a la escena de una manera muy sincera, sin embargo, al integrar voz y cuerpo empieza a gesticular excesivamente con sus manos, lo que resta verosimilitud a su actuación. En términos generales, todos los actores muestran avances en distintos campos y es posible suponer que de haber tenido más tiempo de entrenamiento los logros hubiesen sido más significativos. Es importante mencionar, que por el aminoramiento de que es objeto la energía, la atención que los actores prestan a su columna vertebral y el uso que de esta hacen como lugar para recibir y generar impulsos no se puede medir sino a partir de lo que ellos verbalizan, por lo que la medición resulta algo imprecisa.

Por último, sobre los cuestionarios aplicados a los actores vía internet, es necesario mencionar condiciones que limitan una lectura profunda de este material. En primer lugar resulta muy sucinto, pues los actores se limitan a pocas palabras para responder. Esto puede deberse a una falta de disposición, a poco tiempo disponible para responder las preguntas o a que el instrumento de recolección de la información no estimulaba de manera adecuada la reflexión de los actores. No obstante, los cuestionarios arrojan información muy interesante que puede validar esta investigación.

Todos los actores encuentran que el entrenamiento aplicado será de utilidad para ellos cuando en el futuro asuman procesos donde se requiera una actuación naturalista y/o realista. Todos mencionan el uso de la columna vertebral como un elemento útil para lograr la absorción de la energía. Esto da cuenta de que están relacionados con las premisas de este laboratorio y que estas pueden seguirse desarrollando en la medida en que las integren en su

baúl de herramientas que como actores reúnen. Es particular que Sebastián afirma que su experiencia no le permitió aplicar el entrenamiento en su experiencia escénica, esto puede tener dos motivos: es posible que metodológicamente fuera más efectivo llevar en paralelo, como él sugiere, el trabajo de entrenamiento y la construcción de la escena; también puede que esto sea consecuencia de una relación que hizo falta entre la absorción de la energía y las motivaciones que detonan las acciones.

## Capítulo IV: Conclusiones

El norte de este trabajo ha sido construir un lenguaje común que permita, al director de actores de una producción audiovisual, construir puentes de comunicación que potencien la técnica teatral de los intérpretes y la adapten a las necesidades de la cámara. A la luz de esta ruta, se valorarán los aciertos, pendientes, descubrimientos, consideraciones e interrogantes que a lo largo de toda la pesquisa realizada se han hallado.

Uno de los logros, reside en la utilización de herramientas y premisas de técnicas actorales enmarcadas en criterios de dilatación gestual y alto coste energético para adaptarlas a otra naturaleza escénica, que se valora en términos de economía del movimiento y de la gestualidad, es decir, se logra que las técnicas actorales del teatro, desde su corpus y no desde su anulación, se aproximen a una técnica actoral audiovisual.

Sobre el objetivo general, el cual era “Esbozar un lineamiento metodológico de dirección de actores en el lenguaje audiovisual por medio de un laboratorio de exploración escénica enfocado en el trabajo psicofísico del actor”, es posible decir que se logra, ya que se cumple con esta idea de esbozo o boceto. Esto se consigue a partir de premisas psicofísicas para el trabajo del actor que buscan siempre fortalecer el control de la energía escénica del intérprete. Además, estas premisas son exploradas de manera práctica, por lo que se alcanza a tener una idea mucho más clara de su utilidad dentro del set de grabación y de la pertinencia que pueden tener en los entrenamientos o ensayos que se suelen realizar en el previo de una producción audiovisual.

Adicionalmente, se gana un acercamiento a resoluciones físicas concretas para el trabajo de interpretación actoral en el audiovisual, por ejemplo, la utilización de los ejercicios de absorción de la energía (que se pueden apreciar en los videos anexos 1, 2 y 3) para la creación de gesticas y fisicidades de los personajes, por una vía enteramente distinta a la

habitual. En este sentido, es importante señalar que el cuerpo se reafirma como una vía muy potente para los procesos creativos de los actores de cine y televisión.

Por otro lado, es importante apuntar que la indagación teórica y la planeación del laboratorio constituían apenas un mapa con el cual orientarse a través de la experiencia real. Dicha experiencia real, a su vez, era el territorio sobre el cual se ejecutaba el plan, y allí se encontraron factores que dificultaron la aplicación ideal del experimento, sin embargo, esto no invalida la investigación, pues desde siempre se tuvo claro que este episodio es solo un acercamiento, y a decir verdad, desde ese lugar de –acercamiento- resaltan más los logros que los pendientes.

Si bien las premisas (fisicidad, segmentación del cuerpo y absorción de la energía) que guiaron la construcción del laboratorio se aplicaron instrumentalmente en los entrenamientos por medio de ejercicios puntuales, solamente la fisicidad logra instalarse claramente en el cuerpo de los actores. La segmentación del cuerpo y la absorción de la energía, son apenas puestas como una noción vaga, que dista de ser aprehendida e instalada como sí lo fue la fisicidad. Adicionalmente, y esto es tal vez lo más determinante de este punto tan importante, queda pendiente lograr que estas premisas sean integradas en un solo corpus, o sea, en una sola naturaleza escénica que sea capaz de ubicar su atención de manera simultánea en estos puntos.

Aun así, hay una virtud enorme que entrega este ejercicio, y es que, con las premisas arriba mencionadas, se insinúa una posible técnica de dirección que pueda, a futuro, constituirse como una construcción de códigos de comunicación con el actor que simplifiquen y hagan más específico, y por tanto eficiente, el trabajo de dirección de actores en el set.

Hay también, un hallazgo que es producto de la coincidencia, y es que la manera de trabajo propuesta, al estar enfocada en el entrenamiento psicofísico del actor, puede ser de gran ayuda para la animación, específicamente para la técnica *motion capture*, en los casos en que estas animaciones estén pensadas para representar personajes fantásticos o animalescos. La segmentación del cuerpo que se toma de Decroux permite a los actores mayor control sobre el movimiento de partes específicas de sus cuerpos y el equilibrio en acción que se toma de Barba es un principio que el actor de audiovisual puede usar para dilatar su energía y con ella su gesto. Esto significa que las técnicas corporales aplicadas al trabajo actoral para el audiovisual *pueden* ser usadas en dos direcciones: para ayudar actores formados en las técnicas actorales teatrales a que se acerquen al audiovisual y también a que los actores habituados a una actuación naturalista ingresen en un tono más extra cotidiano, en caso de que las condiciones de la producción lo requieran.

Ahora, se da paso a diversas consideraciones que emergen durante el paneo general por el trayecto realizado en este trabajo. En primer lugar, y refiriéndose a los conceptos del marco teórico, resuenan con mayor fuerza en el cuerpo de los actores la **energía**, el **tronco** y la **acción**, tal y como fueron entendidas en este proceso. En cambio, la **organicidad** parece quedarse rezagada en relación a las demás. Una consideración hipotética, es que esta última constituye una fase del trabajo actoral más avanzado y que requiere de la integración de las tres anteriores para emerger.

Además, es importante desde las universidades e institutos, insistir en investigaciones y procesos curriculares que aboquen a los estudiantes de comunicación, cine, televisión y actuación a indagar sobre el trabajo actoral ante las cámaras. De este modo, se puede empezar a garantizar que los profesionales egresados tengan una cercanía con la naturaleza del trabajo del actor para audiovisual. En este sentido, se propone la investigación desde las premisas

psicofísicas (sea cual sea su origen autoral) como un campo fértil de trabajo teórico práctico para el quehacer académico de las disciplinas afines al oficio del actor.

Adicionalmente, vale la pena señalar que aunque este trabajo constituye una base firme para un posterior desempeño profesional como director o *coach* de actores en producciones audiovisuales, queda claro que este oficio se aprende desde el hacer, por lo que disponerse a la consecución de más experiencias prácticas en este terreno es de suma importancia para el autor del presente trabajo.

Vale la pena traer a colación las duplas mencionadas por Millares (2000) (mecánica-orgánica, interior-exterior, cuerpo-psiquis), como fundamentales para el arte del actor y que por ello, independientemente del lenguaje en que se mueva el intérprete, deben ser perseguidas. De este modo, podríamos distanciarnos de nociones binarias y maniqueas que pueden relacionar el audiovisual con lo interior y el teatro con lo exterior. En palabras de Dennis (2004), el arte del actor que trabaja desde la fisicidad, consiste en hacer visible lo invisible.

Teniendo en mente las dificultades que se encontraron para conectar la experiencia de los entrenamientos con el comportamiento escénico en el momento de la interpretación actoral, sería provechoso probar, en otras experiencias que indaguen en un sentido parecido al del presente texto, una metodología de trabajo que avance en paralelo las premisas conceptuales con la construcción de la escena, así los actores pueden aplicar lo que están trabajando sin que haya cortes de por medio. Es decir, se propone una relación teoría-praxis en tiempo real, o sin lapsos de tiempo largos entre las sesiones.

Aún más, se considera pertinente señalar una sugerencia para otros trabajos que se pregunten en vías similares a la presente en este texto, y es que es vital y necesario que los registros de video y audio sean hechos con técnicas que garanticen su limpieza, pues el ruido

que abunda en todos los archivos recogidos entorpece su lectura. Esto es, en parte, ocasionado por la dificultad que representa dirigir el entrenamiento y generar los registros al mismo tiempo. Es una obviedad que no sobra mencionar, que siempre que se vaya a registrar procesos de entrenamiento o de investigación-creación es vital que haya personas encargadas solamente del registro para así garantizar la calidad de las evidencias.

Ahora, y para dar cierre, se mencionarán los interrogantes que quedan latiendo al final de este viaje.

Se establece que las premisas actorales entregadas en el laboratorio funcionan a partir de dos niveles, uno en el que los actores se apropian de ellas; y otro en el que son probadas por el investigador basado en su pesquisa. Dado que el nivel de comprensión, argumentación y elaboración conceptual logrado en el segundo nivel dio paso a muchas claridades, y teniendo en cuenta que en el primer nivel quedan expectativas por lograr, aparece pues, un interrogante pedagógico que indaga sobre la eterna pregunta por la transmisión del conocimiento. ¿Cómo hacer posible que los actores objeto de un entrenamiento escénico puedan aprehender en sus cuerpos las premisas psicofísicas que se pretende detonar?

De otro lado, se encuentra una pregunta por la actuación –natural- y su pertinencia dentro del discurso cinematográfico actual, pues abundan casos donde las actuaciones se distancian, en mayor o menor medida, de esa idea –natural- que se cree ideal. En este sentido, lo que aparece es un interrogante que podría dar origen a una investigación de tipo estético, que se pregunte por el lugar o los lugares de la actuación ante cámaras y hasta qué punto, sigue siendo vigente la preponderancia de la idea expuesta por Mauro (2017), que señala que el naturalismo constituye un “dispositivo de atenuación de la presencia escénica del actor”.

Finalmente, se considera que, aunque la metodología de trabajo que aquí se utilizó fue útil en tanto organizó la planeación y la recolección del material, vale la pena indagar en otras

metodologías que se acerquen más a los procesos del teatro en particular. O sea, ¿qué posibilidades ofrece encontrar metodologías que emparenten el trabajo experimental juicioso con aquel de la investigación en artes?

Como cierre último y para refrescar las ideas que movilizaron este trabajo, se repite una cita que resume de manera genial todo lo aquí expuesto: “Recuerde que la cámara le ama. Escucha y graba todo lo que hace, por muy levemente que lo haga. Si la actuación teatral es una operación con escalpelo, la actuación cinematográfica es una operación con láser.”  
(Caine, 2003, pág. 33)

## Capítulo V: Anexos

### Guion

Haga doble clic en la imagen del guion para abrir documento PDF.

1

ESCENA TRANSCRITA DEL 5TO EPISODIO DEL SERIADO -BERLIN  
ALEXANDERPLATZ- DE R. W. FASSBINDER.

INT. COMEDOR. APARTAMENTO DE FRANCISCO. DÍA.

MERCEDES (45) entra al comedor. Está arreglada para una ocasión especial, pero sigue siendo casual y sencilla: peinado, maquillaje y lo mejor que tiene para vestir en casa. Trae en sus manos una cafetera. Se acerca a la mesa, que ya tiene dispuestas tazas y cubiertos para tomar café con torta, allí están FRANCISCO (45) y EDUARDO (40) sentados de frente. Francisco lleva ropa de casa, no se arregló para recibir a Eduardo, quien sí lleva ropa elegante. Mercedes sirve el café, primero a Eduardo y luego a Francisco. Se sienta.

MERCEDES

Aquí tienen.

EDUARDO

Gracias.

Francisco y Eduardo prueban el café. Mercedes comienza por el pastel. Francisco escupe el café tan pronto lo prueba.

FRANCISCO

¿Tú hiciste el café?

MERCEDES

Claro que lo hice yo.  
(Pausa.)

Deja la cuchara y prueba el café. Francisco vuelve a tomar la taza.

FRANCISCO

Esto no es café, Mercedes. Esto es un calducho.

MERCEDES

¿Perdón?

FRANCISCO

Te dije que esto no es café, esto es un calducho.

MERCEDES

No. Esto no es un calducho, esto es café.

Francisco da un golpecito a la mesa y se levanta, camina por la sala.

FRANCISCO

Cuando digo que es un calducho, Mercedes, pues es un calducho y no café. ¿Entendido?

Mercedes también se levanta y enfrenta a Francisco.

(Peter Märthesheimer, 1980)

## Transcripción de audios

27/ 01 /2020

J: Eh, también me pareció... me pareció más chévere como abordamos la escena desde el principio más tranquila. Lo que ocurrió con la risa, creo que no es tanto, pero es un elemento bien interesante. Es como cuando alguien dice algo incómodo y lo primero es como jaja, tan guevón, ¿cierto? como, pues, estamos parchando. Entonces poder jugarle a eso, sin que se vuelva tan manifiesta la agresividad. Puede ser que en el contraste la cosa (ruido de golpe sobre la mesa) sea como “Ya”, eh. Eh. O sea, empieza como muy tibio y después, paquetele, sa sale, como que explota. Me pareció interesante la propuesta que hace Claudia desde el estatus. Hay como... Digamos que yo le siento como más peso a ella de la necesidad. ¿Cierto? Ahí se nota más la necesidad de, tal vez ella no quiere que la echen, no está dentro de sus planes. Ella puede estar cómoda ahí, pasar una temporada, de pronto sí le gusta Francisco. Pero creo que, cuando tengamos la línea (Escena montada), sí tiene que explotar en algún momento. Pues. Como un poco de aquello y de esto puede funcionar para la acción, en el sentido de que en esta, estás (A Claudia) re tranquila conciliadora y la otra sí era como más explosiva. Entonces para lo de encontrar el texto del final final, ¿cierto? lo del abrazo que también es lo más complejo, podría jugarse un poco de ambas, porque también tan, tan blandita puede ser un poco complicado que ella llegue por ejemplo a tocarlo. Ehm. Y traté de hacer más consciente el juego con este man (señala a Sebastián) de que cuando ella volteaba entonces yo le decía, vamos, síguelo, tan, tan. Entonces en el personaje de Sebas empieza a crearse como una dicotomía entre ¿Esto es qué? ¿Estoy entendiendo pero no estoy entendiendo? ¿cierto?. El jugar con los planos, que es una cuestión también muy importante a la hora de hablar de actuación de video, y es, lo que yo estoy viendo acá atrás no se está viendo, o cómo juego yo para crear un escorzo, donde yo estoy aquí diciendo una cosa pero

la situación está atrás, o yo agarro a este man y le digo tal cosa, pues lo de la agarrada no creo que sea, pero hay que encontrar un momento donde la comunicación de ellos, que es como por debajo también, empiecen a encontrarse cosas. Entonces (A Sebastián) tú te comunicas conmigo y con ella. Nosotros, nosotros estamos... yo estoy tratando de romper un vínculo acá, pero, tú tienes una comunicación con ella, es que te gusta y toda la cosa pero no sabes, y con él es como esto es un juego, está hablando en serio, qué gonorra, ¿cómo es posible? Pero, voy a seguir, o sea yo más o menos entiendo para dónde es que quiero que vaya el asunto. Entonces él está ingenuo, pero no tan ingenuo y esa es otra cosa que creo que también ya estás (ruido de pocillos siendo movidos) como logrando. Ahora con acciones de amarrar, no sé. Porque...

E: ¿Con qué?

J: Con acciones de amarrar pues exactas, no lo sé Emer porque siento, que, o sea, hay unas cosas que están ahí, como estamos tomando café, hay pastel y hay discusión.

S: ¿Cuál es el pastel? ¿Este es el pastel? (Comienza ruido de objetos rozando la mesa.)

J: Pues la acción dice que hay un pastel.

C: Yo lo he cambiado varias veces. Primero esta era la azúcar y ya después, fue el pastel.

J: Yo siento que con eso de la marcación, o sea, si vamos a jugar a las sensaciones, eso como de permitir la sensación, pero yo todavía creo que no sabría como qué fijar dónde, yo creo que estamos es tratando de que suceda.

S: A mí me parece que, ehm, que bueno, la situación, ehm, que nos estás planteando es contundente (silencio), eh, pero puede dejar, como que siento que hay una tensión y tenemos que manejar los, los momentos, porque al principio hay tensión, en la discusión hay tensión, o sea, como que siempre estamos llevando esa misma tensión, los personajes, incluso el principio. Yo incluso me veo como que va a pasar algo, o sea, es un momento incómodo. O

sea, siento que debemos relajarnos, como para que este momento que es el del calducho, sea de verdad una hijueputa sorpresa. A mí me parece fundamental y lo estoy sintiendo como actor y... como que el inicio, siento que está súper incómodo porque hay tensión y no debería existir tensión. Porque siento que se está predisponiendo algo que nosotros ya sabemos, como... como... porque los actores sabemos para dónde va la cosa. Entonces, cuando llega este, este, esta vaina del calducho como para que yo me sorprenda más y para que sea una cosa muy contundente, yo siento que antes se debe generar una cosa más tranquila. Me parece a mí, porque estamos llevando siempre la misma tensión. Desde el principio hasta el final.

C: Yo antes siento, que debería haber más tensión.

J: Yo siento que estoy de acuerdo con Claudia porque...

C: Yo siento que eso empieza ya incómodo.

J: Está incómodo. Es una escena tan corta que si nosotros nos ponemos a hablar como que, el sentimiento, incomodidad sería, o sea, ellos tienen que instalar eso, por eso... Yo sentía que esa es una como intención de hablar y parchar, o sea, se te ven las ganas como de crear un parche al principio. Pero desde mi personaje... Bueno obviamente no lo sé todavía. Yo no quiero meterle esa morcilla del previo, como ¿y qué has hecho? ¿Cómo estás? Como que sería chévere pero no lo quiero hacer, precisamente porque mi personaje en este momento está fraguando y fraguando cosas, y él está mirando cómo ustedes se ubican, está observando cómo se sientan, cuál es la relación, cuál es el gesto, creo que él está un poco ahí como medio calculador ¿cierto? Medio calculador de la cosa. La que podría estar más ingenua es Clau, realmente. Si ella está ahí como ay, ay, desde lo que decía ahorita, me parece como más pertinente. Si ella está parchando, no tiene ni idea y realmente quien va a ser víctima de toda esta pantomima es su personaje ¿cierto? (Se refiere a Claudia). Él puede, él sí podría tener un

poquito más de, ehm, de perspicacia para entender qué está pasando acá, pero ella, ella está cómoda está tranquila, cómo de pronto sí le gusta, entonces, en ella es donde yo sí creo que debe permanecer ese, ese sentimiento de, o sea, sí, la que explota debería ser ella, la ultrajada finalmente es ella. Yo podría llevar esto al cliché del escándalo ¿cierto?, como ya, me enojé, pa, pa, pa, pero otra cosa que quisiera hacer como personal para la creación de esto, es que no quisiera, como que él se altere. O sea en momentos ya lo he tenido que, o lo, como que lo intenté, bla, bla, bla, pero no quisiera, quisiera eliminar eso como una premisa, porque es un lugar fácil al que uno puede ir. Y creo que desde lo actoral podría más interesante si eso se vuelve algo más tensionante e incómodo que agresivo.

C: Bueno, yo. Dos cosas. Una, pues lo que dije ahorita que yo siento que al principio sí está muy, muy, muy incómoda, más incómoda que lo que está. Y lo otro, es que entiendo que lo que Emer nos ha dicho es que nosotros como equipo, vayamos definiendo cosas. Que, me, entiendo que eso es a lo que él se refiere para amarrar. Como, ehm, pues digamos que Juan diga, no entonces acá, ehm, servíle primero a él y después a mí y decimos a sí, hágale, listo, hágale, okay. O por ejemplo, ese momento de la... que coincidimos ahora, como fijemos ese momento, fue chévere,

S: ¿Cuál? ¡Ah, la de la mano!

C: Sí, que nosotros mismos, pues como lo que entiendo de él, que nosotros mismos vayamos definiendo qué establecer.

E: Sí porque realmente en esa manera de hacer lo que está implícito es una técnica a la que todos estamos, pues, acostumbrados y eso es lo que, lo que realmente quiero medir y cómo de una técnica a otra puede haber una distancia. Entonces sí, definitivamente, pues. Es eso...

Ehm. El tiempo se nos está acabando, entonces, ehm. Vamos a utilizar la próxima sesión y lo que vamos a hacer es que vamos a... vamos a... Ah bueno, ¿por qué el tiempo se nos está

acabando? Porque el salón solamente está hasta las seis, íbamos hasta las seis y media pero, pues, no podemos, ¿cierto? Emm. Quiero que empecemos la próxima sesión vamos a empezar marcando, igual que hoy el trabajo es de ustedes, lo asumen ustedes, desde el saber que ustedes tienen ¿cierto? Ehm. Y para eso es importante que tengamos el texto aprendido. ¿Cierto? Sé que es muy, po, corto el tiempo tal vez.

J: No pero ese texto está pequeño.

C: ¿Para cuándo, pa'l miércoles?

J: ¿Yo puedo proponer que grabemos un audio neutral? Para aprendernos los pies.

E: Sí, claro, listo. Eso lo vamos a hacer ya en un momento. Ehm. Y les voy a pedir (carraspea la voz) que para el miércoles cada uno se piense, se piense un calentamiento corto, no es pensarse el súper calentamiento, es lo que hago, lo que hace Juan David, Claudia y Sebastián antes de comenzar un ensayo.

C: ¿Individual o para compartir?

E: Individual. Individual. Cómo se prepara usted para entrar a la escena, usted. Y si quieren de pronto traer algo porque consideran que es necesario, como, algo para compartir, pues, bienvenido, pero más que todo es el previo de cada actor cómo, cómo se prepara antes de entrar a la escena ¿cierto? Ehm. Y quiero antes de que terminemos de hablar, o más que hablar, si hay alguna pregunta abrir un espacio para que ustedes hagan preguntas, ¿esto qué? ¿Qué pitos toca? o apuntes, sobre lo que estamos haciendo, la que sea, o apreciaciones, bueno hoy me siento así, hoy me sentí así, eso, como...

J: Yo tengo una pregunta

E: Ajá.

J: ¿Tú quieres que nosotros observemos los videos? ¿Los que estás haciendo?

E: No, no los vamos a observar. Al final.

J: Ok.

E: ¿Algo más?

S: Ehm. Yo tengo, ehm, una duda con el proceso pues como que, queeee estás, estás llevando, pues que vas, sí que está que estás construyendo, y es, como lo que, lo que estás buscando es la dirección como de los actores para cámara, ¿cierto? Ehm. Es, este momento pues como de libertades, sí, o sea, me par... me da curiosidad, como este momento de creación, ehm, más, pues estas libertades que nos das como actores, más como si vos tenés ya como una, una vaina, ehm, como pensada. ¡Ja! estoy muy enredado en la cabeza, está como que Sebastián, perdón. Ehm. O sea.

J: ¿Es sobre el método?

S: Sí, o sea me causa mucha, mucha curiosidad, es cómo vas a llevar las vainas, porque si es dirección, ehm, para un objetivo, esas libertades me, me causan curiosidad, pues, no estoy, no estoy prejuzgando ni nada de eso, es como el método, porque si vos ya tienes un objetivo, es como... ¿cómo yo llego a ese objetivo? Me parece como curioso la forma en que estamos construyendo que para llegar a algo.

E: ¡Claro! Sí.

S: O sea, esto me parece más como para un ejercicio teatral que para un ejercicio más audiovisual.

E: Sí, es claro, y mmm, ahí voy a volver a hablar como de este asunto de que esto es un experimento, y que tiene una estructura como tal para poder tener un punto de comparación (sonidos de palmadas, parece enfatizando lo que dice), realmente el método y el cómo y lo que podría llegar a ser una técnica de trabajo de actores para el audiovisual, va a empezar en

la segunda etapa, esta primera etapa solamente es para medir (comienza ruido de algo que golpea la mesa) con toda libertad y como digamos lo más...

C: ¿Cómo trabajamos en grupo?

E: Sí, lo más... (Inaudible, alguien abrió la puerta del salón a pedir que salieramos).. Porque ya nos tenemos que ir. Ya vamos a salir.

C: Sí, de hecho cuando yo ahorita dije que amarráramos como lo estaba pidiendo Emer, lo dije por eso, porque siento que él tiene, eh, un, como unos objetivos claros, una mecánica clara, pero quiere ver nosotros cómo resolvemos eso, por ejemplo, lo, digamos definir la escena, ehm, pues nosotros como equipo, yo cómo cedo a que Juan me diga que mejor no le revuelva el café y yo igual se lo sigo revolviendo o decimos no, listo yo no se lo revuelvo. O Juan me dice sí mejor el estatus bajo pero que revientes y yo digo, no, no voy a reventar, o yo le diga sí, listo, entonces marquemos en qué parte revienta. Siento que es más eso, él ver cómo trabajamos y luego él entrar a dar unas premisas más puntuales y más definidas. He sentido eso, pues no. No siento que sea algo que él esté tirando algo aleatorio a ver qué sale. ¿O no sé o estoy enredada?

E: Pues, realmente sí puede que salga lo que salga, pero, pero, pero le podemos quitarle ese, como esa sensación peyorativa, en el sentido de que estoy tratando de mantener la muestra lo menos contaminada que se pueda. ¿Cierto? De hecho, el ejercicio que hacemos al principio realmente es para limpiarnos de todo lo que pasa afuera.

J: Y yo creo que hay una intención muy clara de buscar la espontaneidad de las cosas ¿cierto?, (continúa ruido sobre la mesa) o sea, simplemente vivenciarlas, el no tener el texto como para que se encuentren gesto que sean genuinos en ese tipo de actuación natural. ¿Cómo abordar ese tipo de cosas? Creo que lo mejor es, hágalo cómo lo sienta, y depende como lo sienta encuentre el hallazgo y desde ahí empezar como a configurar cosas.

C: Bueno, y yo me sentí. Pues, para mí por ejemplo, siempre me han dicho, actúe natural, parece, para mí eso es lo peor, como que yo siento que yo no tengo la actuación natural en ningún lado. (inaudible) Y lo otro es que hace mucho tiempo no, como que no hacía esto así de, de sala... y o sea me sentía muy rara incluso al principio en la primera improvisación, Sebastián me dijo algo y yo me reí y todo. Fue difícil la primera improvisada, y como este momento, y el salón. Fue difícil.

E: Bueno, pues, realmente por eso se llama esto investigación activa, pues, porque lo que queremos es acercarnos al texto, a lo que puede llegar a ser una escena, pero desde una comprensión, pues como, básica y estructural, ¿cierto? más allá de aprendernos unas líneas, que creo que es más efectivo, y creo que ha sido más efectivo de esta forma que haciéndolo al contrario y es empezando por la línea estricta y aprendida. Quedemos entonces, voy a repetir los acuerdos que son, ehm, vamos a empezar la próxima sesión marcando y vamos a terminar la sesión grabando lo que ustedes, lo que ustedes como equipo marquen, y repito que lo que me interesa de eso es ¿cómo los actores de teatro resuelven una escena que se supone que está en un tono naturalista? O que nosotros queremos acercarnos a eso. Ehm. Entonces es importante que nos aprendamos el texto, pues más que al pie de la letra, puntos y comas, es, es decir, donde hablo, qué estoy haciendo ilocutivamente en ese momento. ¿Cierto?

C: Y, lo otro es que nosotros los que somos más del teatro tenemos la preconcepción de que el entrenamiento que hacemos en teatro no se hace para cine y televisión. Y eso depende del director y del proceso que se lleve, porque hay, hay películas, parece que se ensayan y se hacen entrenamientos que son más de tabla para llegar a una cosa súper, super de cine, una presentación de cine. Entonces eso es relativo.

E: Ehm. Otro acuerdo y ya es el último es lo que les dije del calentamiento. Más que irse a pensarse una cosa, es qué hace cada uno antes de entrar a un ensayo a entrar a una función (se intensifica ruido sobre la mesa).

J: ¿Y el cigarrillo y el tinto hacen parte?

E: ¿Cómo?

J: ¿Y el cigarrillo y el tinto hacen parte?

E: Pues, si hacen parte de tu ritual, si es *tú*, ritual...

J: Yo le echo ron al tinto, eso hace parte de mi ritual.

E: ¿Pero es un ritual pre función o es un ritual pre ensayo?

J: Pero también lo hago en los ensayos.

C y S: Jajaja

E: Bueno es eso, es cuál es el ritual de cada uno y vamos a terminar leyendo, lo que dice Juan, para mandarles el audio.

**29 / 01 /2020**

E: Entonces le vuelvo a preguntar a Juan David y a Claudia, ehm, por las preguntas que les surgieron en el ensayo y las sensaciones, pues que, que tuvieron estando allí dentro de la escena. Entonces, ¿quién va a hablar primero, Juan David o Claudia?

C: Pero, ¿preguntas respecto a qué? ¿Respecto al trabajo en grupo, respecto al texto, respecto a cómo estamos trabajando, respecto a la historia?

E: Sí, son respecto a cómo estamos trabajando, ¿cierto? a la manera en que estamos trabajando y sobretodo como...sí, eso, la manera en la que estamos trabajando.

C: Ehm, la manera en la que estamos trabajando, por ejemplo hoy, eh, había momentos en que pensaba, ¿por qué tenemos que hacerlo acelerado? ¿Por qué no darnos el tiempo, en esta primera etapa, ehm, de pensarlo? Y si llegamos hasta un punto y grabar, pues grabar. Pero igual la energía, por ejemplo, de Juan, que es hagámosle, hagámosle. Como que no me dejaba

detenerme mucho en ese pensamiento. Pero sí pensé varias veces eso, como, como no pues, mmm, lleguemos a lo que hay que llegar si es necesario.

E: Digamos que hay unas condiciones que se dan hoy y es que, eh, vos llegás tarde y Sebastián se tiene que ir rayado en el tiempo. Y eso nos crea una urgencia que es una urgencia muy real, digamos, en el audiovisual y es que se nos va a acabar la luz y tenemos que grabar ya, sí o sí. Entonces yo por eso, en vez de cancelar el encuentro, prefiero ceñirme, pues o como, a lo que está pasando y jugar a eso y tratar de sacar la escena desde donde está. De pronto otra pregunta, ¿Algo más que quieras comentar?

C: Ehm, no pues es que surgen muchas preguntas ahí, por ejemplo, me parece que las energías de los actores, son muy equilibradas, como para el... no sé si hayas pensado en eso, pues, a la hora de elegirlos. Como que vamos siendo líderes pero vamos también rotando. Mmm. Me preguntaba a veces, como, ¿qué tanto sí estoy elaborando y qué tanto es Claudia? A veces me pregunto mucho eso.

E: Estás hablando como de construcción de personaje.

C: Sí. Sí. ¿Qué tanto estoy elaborando el personaje y qué tanto estoy siendo yo? Como reaccionaría en situaciones así, dado que estamos buscando una actuación natural. Pero como te digo a veces decía textos y luego decía, pensaba, eso no fue para nada natural fue re teatral. Mmm. También por la premura, a veces decía, bueno, sí debo hacerlo como me lo propone el compañero o lo hago como yo quisiera hacer, pero la premura tampoco daba como pie para, para deliberar sobre eso, sino elijamos una y hagámosla.

E: Lo que hacías entonces era, simplemente, simplemente como... o digamos no el criterio sino lo que hacía, simplemente ceder porque quedaba poco tiempo o lo que empezabas a hacer era considerar rápidamente cuál era la, la mejor opción.

C: No, no. La propuesta era buena también. O sea, habían dos propuestas, una que yo quería hacer y una que de pronto el compañero proponía y funcionaba también la del compañero, entonces no veía como la necesidad de quedarme allí imponiendo la que yo quería porque sí, si esa funcionaba también.

E: Sobre las sensaciones, digamos, ¿qué pasa con Claudia como actriz al estar en la escena trabajando bajo las premisas que pongo yo para, para que trabajemos, para que estemos allí?

C: Me gusta, porque siente uno que hay como una guía clara, yo lo disfruto. Igual lo, lo que digo del tiempo no era como un trauma, sino que decía como qué chévere como poder disfrutarse uno la elaboración, independientemente, pues, de las dificultades, qué bueno que hubieramos tenido más tiempo, pero es real lo que decís pues de, del tiempo de grabación, pues, (burlona), el tiempo en televisión es oro.

E: Si consideramos esto como un ensayo, es decir, esto como un previo al rodaje. ¿Claudia considera que esto la acerca, digamos, a poder estar en la escena de una manera más veráz y relacionarse con, con su personaje y con la manera en que la interpreta más fácilmente?

C: ¿Qué, el entrenamiento que estamos haciendo?

E: Lo que hicimos hoy, supongamos que vamos a grabar esta misma escena pero ya en un entorno, pues, profesional, ya digamos, con todos los gallos, y todo esto, ¿cierto? Si esto fuera un ensayo ¿vos creés que lo que hicimos hoy te ayudaría a lograr hacer una mejor en el momento? ¿Cierto? Que lo que hicimos hoy te ayuda a interpretar mejor lo que sería ya en un momento real donde se graba y ya quedó lo que quedó.

C: Sí... Sí, como entrenamiento actoral. Pero hay otro entrenamiento que es como el de castear que es como, como cuando uno hace personaje itinerante, que se aprende haciéndolo.

Entonces a castear se aprende casteando y pues, el Emer que yo he conocido es más tranquilo. Este Emer de este proceso, es más serio, más rígido, más, ehm, como, bueno

estamos en lo que estamos. Volvamos, volvamos. Eso me lleva a la actitud de la gente que está haciendo los casting. Pero dentro de nosotros tal vez no hay ese temor, esa ansiedad y esa angustia que generalmente hay entre en los actores cuando van a presentar un casting. Siento que nosotros estamos tranquilos y disfrutando lo que hacemos. Y casi siempre que uno va a hacer esos casting hay esa angustia, esa incomodidad, esa rapidez, ese, ya el texto fue y fue.

E: Seguimos con Juan David. A quién le voy a hacer las mismas dos preguntas. La primera ¿qué preguntas surgen para él dentro de, de, del trabajo, ¿cierto? durante el ensayo, durante la marcación, qué surge dentro de él como duda y como pregunta, para arrojarse a sí mismo y para arrojarme a mí.

J: Bueno, realmente en este momento, yo no tengo preguntas con el proceso, porque considero que cuando uno asume este tipo de laboratorios, debe estar abierto a, como a escuchar las indicaciones ¿cierto? Porque uno espera que la dirección tenga claro hacia dónde quiere que el actor se vaya guiando y hay que tener como cierta humildad para, para adoptar lo que se va diciendo. Más bien las preguntas que me surgen a mí tienen que ver una cuestión personal. ¿Cierto? Yo soy un man un poco hiperactivo en la escena, tiendo como a dominar ciertas cosas y mis preguntas es que no quiero ser invasivo con mis compañeros. Yo disfruto de la presión porque siempre me he acostumbrado a trabajar, como por presión. Entonces, a veces, los procesos que son muy laxos, también terminan como por aburrir y por jartar y bla bla bla. Entonces, personalmente por mi manera de operar a mí me gusta más tener la tensión, la rapidez y solucionar. Pero en ese devenir no quiero, pues, como ser, ser invasivo. Y he tratado de hacer las propuestas pues respetando la autonomía de los dos actores a quienes respeto, pues, bastante. Entonces no tengo preguntas con respecto a la metodología, más bien es como reflexiones, como ¿estoy obrando de la manera correcta adecuada con el fin del proyecto y para llegar a donde tú quieres? Eso sería como todo.

E: Quiero hacerte una pregunta y es. ¿Qué estrategias asumiste hoy para acercarte a eso que estamos llamando “actuación naturalista”? ¿Cierto?

J: Como estrategia, tal vez, como, como, ser orgánico en la actuación, en el sentido de tratar que las emociones fueran tal cual. O sea, si el texto te propone un enojo, dejar que el enojo opere, si es que el personaje te propone una estrategia que puede ser frívola o macabra, dejar que eso opere. Y cuando uno, a ver, lo que yo siento es que no trato de pensar, me trato de distanciar de si lo hago bien o mal porque siento que en ese pensamiento empieza uno a censurarse y de pronto no es la manera ¿cierto? Encontrar una actuación natural, no sé como método, cuál sea el más adecuado para encontrar una actuación natural, pero sí siento que hay que ser, simplemente honesto y genuino con lo que propone la escena, y cuando uno es abierto o tiene posibilidades de estar como, como abierto a la situación, el sentimiento no pasa a la fuerza, sino que pasa más naturalmente. Entonces, lo único que he intentado hacer es ser honesto, me gusta el elenco, entonces como que y naturalmente, eh, disfruto la situación. ¿Cierto? Ya.

E: Sobre las sensaciones, y digamos cómo se siente Juan David dentro de la escena trabajando bajo estas premisas ¿qué surge, qué aparece? y esto me interesa porque, pues, hay una experiencia que se tiene y hay una manera en que uno aprende a relacionarse con la escena y quiero saber si es igual o si tal vez hay algo que cambia, que es distinto.

J: Yo realmente me he sentido bien en el proceso. A mí me apasiona actuar ¿cierto? como que es una, es una vuelta que, que poder el tener este tipo de oportunidades, este espacio, el proyecto o el ejercicio. No me lleno como de estrés en la medida en que quiero es disfrutar ese acontecimiento que el teatro para mí es ese pedacito que es como fugaz y se fue. Entonces realmente he estado como tranquilo, la sensación que tengo ha sido como chévere. Sí es enojo en la escena, es enojo, pero esto no tiene otras implicaciones por fuera del escenario. Más bien creo que me gusta la manera como se está operando, cómo se está abordando. A

veces he tenido dudas metodológicas pero creo que en este momento no es la intención como cuestionar, sino como acoplarse y seguir. Y, y, en esa medida trabajar con los dos actores que hay ahí y yo me siento bien. La única reflexión es no ser muy invasivo, ese es mi trabajo personal.

E: Gracias, Juan.

**07 / 02 / 2020**

E: Bueno, entonces, quiero como empezar hablando sobre cómo lo vi yo y, ehm, como lo que pasa a qué hay que prestarle atención en este momento para, para, como para resolverlo. Me parece que es muy efectivo, ehm, en el sentido en que sí conseguimos salirnos de nuestro lugar común que es ese, esa actuación muy naturalista, ve perdón, muy expresiva, muy extra cotidiana. Logramos salirnos de ahí, eh, vocalmente lo logran ustedes dos (Sebastián y Juan David) más que Claudia porque mientras ella estaba en el baño nosotros le dimos un poquito y eso ya empieza como a, como a apretar. Ehm, sin embargo hay momentos en los que la energía se quiere fugar, como que se nos escapa. Se nos olvida que tenemos que contenerla y si yo tengo una intención que quiere salir al 100 %, pues la contengo a tal punto que solo sale el 20% y en esa medida se le percibe más cargada. A veces sí como que ¡Pshh! Ehm. Me parece muy chévere que ustedes están actuando, ehm, de una manera como muy sincera, o sea es lo que le pasa al personaje y lo que él está sintiendo y no lo fuerzan, eso es muy interesante.

Hay algo que hay que prestarle mucha atención y es, ehm, que el hecho de que yo les pida que le bajen la energía a la escena termina también bajando el ritmo, y eso, pues, es algo que es de hacerlo consciente y trabajarlo. Porque, el hecho de que estemos conteniendo la energía no quiere decir que nunca, entonces nos vamos a ¡Pfff! A estallar, ¿cierto? o que nunca nos podamos salir de allí mismo.

J: Yo creo que el ritmo lo baja es que no tenemos el texto.

E: Okay. Okay.

J: Entonces en ese en ese sentido siento que estamos pensando la estructura.

E: Pero mira que desde mi punto de vista, las improvisaciones siempre han tenido ritmo, antes ustedes mismo decían que, que había que darle silencios. Y era hoy que antes como que se dilataba.

J: Pero es porque esa es la premisa del día de hoy, también, o sea, había una contención predispuesta desde que tú pones las premisas. Pero siento que se nos olvida todavía pa dónde vamos, entonces uno está estamos, pensando, entonces a veces uno es como bueno qué sigue, cómo lo hilo.

C: En cambio yo siento que tenemos claro una situación.

E: Ajá.

C: Y sobre esa situación no importa en sí los textos que vengan. Que yo creo que, se arranca desde una tensión, esa tensión explota y nos saca de ahí. Yo sentía, pues, yo no sentía que era por el texto sino que estábamos respondiendo al ritmo que estabas pidiendo en la contención.

E: Sí, digamos, que ahí hay una pregunta que aparece para mí y es cómo ser claro y llevarlos a ustedes a que puedan contener la energía sin que eso signifique actuar más despacio.

¿Cierto? Esa es una pregunta que interesante. Porque por momentos pasaba y porque no era no era lo que yo pretendía al decirles que contuvieran la energía. ¿Cierto? Pero simplemente es algo que pasa, y esto se trata de, de probar algo, entonces está bien.

Eh, quiero preguntarles a ustedes si de pronto alguno, estuvo utilizando, prestándole mucha atención, todo el tiempo y si se le olvidaba, entonces se regresaba y se traía, a ese trabajo

sobre la columna vertebral como un lugar por el que va pasando todo y desde el que puedo reaccionar.

J: ¿Cómo es la pregunta?

E: Si utilizaron la columna vertebral como un lugar receptor y emisor de impulsos.

J: Ajá.

E: ¿Sí? Sentiste que ahí aparecían tensiones, aparecían....

J: De hecho la construcción de la, de la postura del personaje, la pensé desde la construcción en la espalda, pues, desde la tensión en la columna. También, cree tres puntos que eran la base, las manos, y la tensión que tenía en la espalda. Por un momento pensé que la emoción partía de la lengua, pero más bien creo que, es como de, era como de las manos.

E: Okay, okay. O sea y... eso es como desde lo formal, es decir desde el esquema (físico) que nosotros encontramos. Pero en la relación con el otro, en esa relación acción-reacción-escucha, ¿utilizaste eso como un órgano ficticio?

J: Sí, también.

C: ¿Sí? Okay. ¿Alguno de los otros dos, Sebas o Claudia?

S: Pues yo, eh, no hice consciente, ehm, como construcción, ehm, esto de la cadera, ve, de la columna. Sino que me enfoqué más fue, como en la construcción que tuvimos previa, como con esas primicias, ahh, de construir una idea, una figura, una forma hasta llegar a un punto de tensión

E: Ajá.

S: O a un punto generador. Entonces yo me enfoqué más que todo como...

E: En eso.

S: En eso.

E: Está bien, ahorita hablamos sobre eso. ¿Claudia?

C: Sí también estaba más con lo que Sebas y, y, muy centrada en una última premisa que diste que fue, en qué, en qué lugar de esas partes estaba depositada la emoción, entonces todo el tiempo estaba en eso y cuando me iba como que trataba de retomar eso, en qué parte estaba la emoción.

E: Ehm. Digamos que es interesante. A mí me parece muy útil este tipo de trabajo que es como de cosas concretas físicamente, porque son un ancla para el actor en escena, o sea, si me pierdo si me distraigo regreso y no regreso a un estar aquí ficticio sino que es un estar de una manera en la escena, es una manera que el cuerpo adopta para estar, y eso es muy útil. Ahora, eh, seguramente me faltó ser más enfático en eso, y es que, si bien la emoción está instalada en las manos, para que esto pueda aparecer como una reacción, tiene que pasar por la columna vertebral, no es gratuito que esto se esté moviendo, sino que es cómo reacciono al otro con este aparato que es realmente un órgano ficticio que yo me estoy inventando y que quiero que ustedes entren en ese juego y en esa convención conmigo. ¿Cierto?

C: Pues, eh, anatómicamente, o sea, pasa por ahí,

E: Mjmm.

C: Ya sería que uno esté llevando todo el tiempo la consciencia.

E: Exacto.

C: Pero, pues para mover las manos indiscutiblemente hay que involucrar la columna vertebral, pues, el cuerpo solo por su mecanismo lo haría.

E: Sí, yo creo que es así tal cual como lo estás diciendo, es una cuestión de llevar la atención, de llevar la concentración a ese lugar. Y con tratar de poner toda esa energía que está aquí,

(¡Fff) traerla a la columna vertebral y reunirla como un láser, ponerla acá. ¿Cierto? Si aquí (corto silencio que permite suponer que imita una postura extra cotidiana) la energía está regada como la luz en una lámpara de esas, yo la traigo a la columna vertebral, como un láser. Y desde ahí trato de ponerme en esa situación. Bueno, en eso vamos a seguir trabajando, pues, ehm. De pronto tienen alguna pregunta, comentario, apreciación, crítica, juicio, es todo bien recibido, esto es un proceso investigativo.

(Largo silencio)

E: Cu, cu. Respecto a como se sintieron hoy, a tal vez, sí, a cómo sintieron el trabajo que se hizo hoy, y digamos, el trayecto que hicimos para llegar a. Útil, no útil, tal vez utilice algo en un ensayo, tal vez nada. (Silencio).

J: Sí, a mí me parece que es útil para encontrar el personaje con respecto al proceso específico que tú quieres encontrar o que buscas desde el audiovisual, siento que para nosotros los actores de teatro o que estamos, eh, contruidos desde la metodología del teatro, constituye un reto que es neutralizar todo lo que nosotros aprendimos como de manera natural o lo que consideramos natural en la actuación.

E: Eso es muy interesante, porque precisamente la dificultad aquí es que nosotros los actores de teatro tenemos ya una segunda naturaleza incorporada, esa naturaleza es para el teatro siempre. Entonces salirse de ahí puede ser un proceso un poco difícil pero no imposible. Es una cuestión de estar concentrados y de trabajar por donde, por donde es. Ehm, bueno dejemos ahí la habladera y vamos a, a hablar sobre el...

## Videos

Los siguientes son hipervínculos que llevan a los videos en línea.

1. [Video absorción de la energía Juan David Florez.](#)
2. [Video absorción de la energía Claudia Yolima Vargas.](#)
3. [Video absorción de la energía Sebastián Bedoya.](#)
4. [Video calentamiento Sebastián Bedoya.](#)
5. [Video calentamiento Claudia Yolima Vargas.](#)
6. [Video calentamiento Juan David Florez.](#)
7. [Video improvisaciones \(27 /01 / 2020\).](#)
8. [Video improvisaciones \(29 / 01 / 2020\).](#)
9. [Video entrenamiento columna vertebral.](#)
10. [Video medición final.](#)

## Cuestionarios

**Juan David Florez.**

Haga doble clic en la imagen del cuestionario para abrir documento PDF.

Retroalimentación Laboratorio Escénico

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/1JISkJfhf-L3TCENYNJOEXrk4X...>

### Retroalimentación Laboratorio Escénico

Por favor, responda a estas preguntas antes de irte.

**Nombre \***

Juan David Florez Echevarria

**Correo electrónico**

devflorez@gmail.com

1. Valore de acuerdo con sus expectativas y en relación con su experiencia la pertinencia de los ejercicios trabajados durante este laboratorio.

Me pareció acertados con respecto al fin audiovisual buscado.

2. ¿Cree usted que las premisas que fueron entregadas a usted en este laboratorio serán de ayuda para próximas experiencias escénicas? ¿Las utilizaría en otros ensayos y montajes donde se requiera una actuación naturalista o realista?

Sí.

No.

**Claudia Yolima Vargas.**

Haga doble clic en la imagen del cuestionario para abrir documento PDF.

Retroalimentación Laboratorio Escénico

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/1JISkJfhf-L3TCENYNOEXrk4X...>

## Retroalimentación Laboratorio Escénico

Por favor, responda a estas preguntas antes de irte.

**Nombre \***

Claudia Yolima Vargas

**Correo electrónico**

amorcita81@yahoo.com

**1. Valore de acuerdo con sus expectativas y en relación con su experiencia la pertinencia de los ejercicios trabajados durante este laboratorio.**

Excelente

**2. ¿Cree usted que las premisas que fueron entregadas a usted en este laboratorio serán de ayuda para próximas experiencias escénicas? ¿Las utilizaría en otros ensayos y montajes donde se requiera una actuación naturalista o realista?**

Sí.

No.

Sebastián Bedoya.

Haga doble clic en la imagen del cuestionario para abrir documento PDF.

Retroalimentación Laboratorio Escénico

<https://docs.google.com/forms/u/0/d/1JISk7fhf-L3TCENYNJOEXrk4X...>

## Retroalimentación Laboratorio Escénico

Por favor, responda a estas preguntas antes de irte.

Nombre \*

Sebastián Bedoya Poada

Correo electrónico

sbedoyap@gmail.com

1. Valore de acuerdo con sus expectativas y en relación con su experiencia la pertinencia de los ejercicios trabajados durante este laboratorio.

MI experiencia fue un poco confusa en el momento de aplicar la técnica en el momento de la experiencia escénica

2. ¿Cree usted que las premisas que fueron entregadas a usted en este laboratorio serán de ayuda para próximas experiencias escénicas? ¿Las utilizaría en otros ensayos y montajes donde se requiera una actuación naturalista o realista?

Sí.

No.

## Bibliografía

- Barba, E. &. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología teatral*. (Y.-H. P. Bert, Trad.) Ciudad de México: Escenología.
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. (R. Skeel, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Catálogos Editora.
- Caine, M. (2003). *Actuando para el cine*. (M. Heras, Trad.) Madrid, España: PLOT Ediciones.
- Cárdenas Cano, L. M. (2015). *Ausencia. Realización de cortometraje de ficción enfocado en la dirección de actores (Tesis de pregrado)*. Universidad de Antioquia: Medellín.
- Casanova, G. (09 de 07 de 2019). *StudyLib*. Recuperado el 09 de 07 de 2019, de Studylib: <https://studylib.es/doc/334396/actuar-en-cine--actuar-en-teatro>
- Dennis, A. (2004). *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. Barcelona, España: Editorial Fundamentos.
- Gómez Lizarraga, I. (2014). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban (Tesis de doctorado)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Instituto del Teatro, Universidad Pompeu Fabra, Universidad Politécnica de Cataluña.: Barcelona, España.
- Hof, W. (28 de 08 de 2018). *Youtube*. Recuperado el 26 de 02 de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nzCaZQqAs9I>
- Inxausti Urraza, J. (2012). *Investigación, diseño pedagógico y desarrollo de la unidad didáctica "La dirección de actores ante la cámara"*. Universidad del País Vasco: Bilbao.
- Mauro, K. (2017). La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine. *Revista brasileira de estudos da presença*, 28. Recuperado el 03 de 09 de 2019, de <https://doaj.org/article/de8d2ed556c54bc687e18a4bd1d053a4>
- Millares, A. (2000). *La dirección de actores en cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Osorio, O. (Diciembre de 2007). "El actor natural siempre lleva su vida a costas". *Kinetoscopio*, 17(80), 163. Recuperado el 30 de 03 de 2020
- Ospina, X. (2007). "La escuela brinda la oportunidad de desarrollar oficio, y eso es lo más importante". *Kinetoscopio*, 17(80), 163. Recuperado el 30 de 03 de 2020
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Peña Vásquez, M. (2015). *Raíz y Proyección del pensamiento corporal*. Guayaquil, Ecuador: No figura editorial.
- Peter Märthesheimer, G. R. (Productor), & Fassbinder, R. W. (Dirección). (1980). *Berlin Alexanderplatz* [Película]. Alemania.

Richards, T. (2012). *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Sampieri, R. H. (2014). *Metodología de la Investigación*. México D.F.: MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

Vanegas Bolaños, E. C. (2008). *Un juego corto: estudio e investigación sobre la dirección de actores dentro de las dinámicas propias del cortometraje*. Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.